



HAL
open science

Rome et Naples, deux écoles de nature morte au XVII^e siècle et leurs échanges

Michel Litwinowicz

► **To cite this version:**

Michel Litwinowicz. Rome et Naples, deux écoles de nature morte au XVII^e siècle et leurs échanges. Art et histoire de l'art. Université Paris sciences et lettres, 2017. Français. NNT : 2017PSLEP034 . tel-02106729

HAL Id: tel-02106729

<https://theses.hal.science/tel-02106729>

Submitted on 23 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études

Rome et Naples, deux écoles de nature morte au XVII^e siècle et leurs échanges

Volume I / II

Ecole doctorale n°472

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
Spécialité : HISTOIRE DE L'ART

Soutenue par Michel **LITWINOWICZ**
le 23 novembre 2017

Dirigée par M. Michel **HOCHMANN**

COMPOSITION DU JURY :

Mme. FUMAGALLI Elena
Università degli Studi di Modena e Reggio
Emilia, Modène
Rapporteur

Mme. MEYER Véronique
Université de Poitiers, Poitiers
Rapporteur

Mme. BRUGEROLLES Emmanuelle
École Pratique des Hautes Études, Paris
Membre du jury

M. HOCHMANN Michel
École Pratiques des Hautes Études, Paris
Membre du jury

M. SÉNÉCHAL Philippe
Université de Picardie Jules Verne,
Amiens
Président du jury



École Pratique
des Hautes Études



ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
Sciences Historiques et Philologiques
Mention « Histoire, textes et documents »

Rome et Naples, deux écoles de nature morte au XVIIIe siècle
et leurs échanges

Thèse de doctorat présentée par
Michel LITWINOWICZ

sous la direction du professeur Michel HOCHMANN,
Directeur d'études/doyen d'université

Volume I/II

Jury

Mme Emmanuelle BRUGEROLLES, directeur d'études, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris
Mme Elena FUMAGALLI, professeur associé, Università di Modena e Reggio Emilia, Modène
M. Michel HOCHMANN, directeur d'études/doyen d'université, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris
Mme Véronique MEYER, professeur, UFR Sciences Humaines et Arts, Poitiers
M. Philippe SÉNÉCHAL, professeur, Université de Picardie Jules Verne, Amiens

Pré-rapporteurs

Mme Elena FUMAGALLI
Mme Véronique MEYER

Date: 23 novembre 2017

Table des matières

Remerciements	5
Introduction	8
Première partie.....	24
Chapitre 1 - Les collections, la nature morte et le marché de l'art (1600-1630)	25
La chronologie de l'apparition de la nature morte	27
Eléments de chronologie à Naples 1600-1630	39
Les motivations du goût pour la nature morte	42
Le rôle des marchands et le marché de l'art	56
Les prix des natures mortes à Rome	69
Chapitre 2 - Collections de natures mortes, marché de l'art, échanges 1630-1675/1680	80
Les échanges entre les deux écoles de nature morte dans les collections	80
Rome, un nouveau phénomène: la collection du cardinal Cornaro vers 1650	90
La nature morte dans le marché de l'art entre 1630 et 1680	99
La boutique de Pellegrino Peri	110
Les débuts de Mario dei Fiori sur le marché de l'art et son statut	129
Le commerce des natures mortes romaines et l'activité d'Abraham Brueghel sur le marché de l'art	131
La nature morte et le marché de l'art à Naples.....	137
Prix des natures mortes entre 1630-1680	150

Le marché des natures mortes à Naples après 1680 – les continuateurs les Vandeneinden et Andrea Cautiero	155
Chapitre 3 - Triomphe de la nature morte dans les collections : 1680-1720/1725	166
Les natures mortes romaines dans les collections napolitaines.....	173
Les natures mortes napolitaines dans les collections romaines	182
Deuxième partie	194
Chapitre 1 – Les analyses stylistiques des échanges entre Rome et Naples.....	195
Les fleurs de Mario Nuzzi et de Paolo Porpora	195
Les fruits de Cerquozzi et les Ruoppolo	212
Il Maltese, Benedetto Fioravanti et Giuseppe Recco	226
Les cuisines de Giovanni Battista Recco et de Gian Domenico Valentino. Le rôle d’Andrea Bonanni	241
Abraham Brueghel : un Flamand à Rome et à Naples	251
Le « fiorante » Andrea Belvedere et ses inspirations romaines	268
Chapitre 2 - Les natures mortes de poissons – une spécialité napolitaine ?.....	278
Entre 1600 et 1630	284
Entre 1630 et 1680	287
Entre 1680 et 1725 – le cas d’Alessandro dei Pesci	297
Conclusion	309
Bibliographie.....	320
Index des noms de personnes	347

A mes parents Joanna et Jerzy

Et à ma famille

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier cordialement mon directeur de recherche, le professeur Michel Hochmann pour sa grande patience lors de la réalisation de ce travail qui a débuté il y a déjà plusieurs années. Le Professeur Hochmann a su m'encourager dans les moments les plus difficiles. Grâce à son aide et au soutien financier de Brigitte Mondrain de l'équipe SAPRAT, j'ai pu me rendre à Rome en 2014 afin d'effectuer mes recherches. Ma collaboration avec le professeur Hochmann est antérieure à ce présent travail. En fait, j'ai écrit sous sa direction mon master à l'École Pratiques des Hautes Etudes sur la nature morte à Rome au XVII^e siècle, sur l'historiographie et sur le mécénat (soutenu en 2007).

Cette thèse n'aurait jamais été achevée sans la relecture méticuleuse et amicale de Jean-Marc Léger qui pendant des années m'a poussé à poursuivre la rédaction de cette thèse. Il n'a jamais perdu l'espoir ni la confiance dans la réussite de ce projet. Je remercie Jean-Marc chaleureusement avec toute ma sympathie. Le soutien infaillible moral et financier de mes parents Joanna et Jerzy a été essentiel. Pendant de longues années, j'ai trouvé l'appui bienveillant de mon épouse Marie et de mes beaux-parents Mariette et Christian. Je suis particulièrement reconnaissant à Brigitte Mondrain d'avoir accepté de financer entièrement la reprographie de ma thèse. Je remercie les membres du jury de ma soutenance pour leurs conseils et précisions précieux : Emmanuelle Brugerolles, Elena Fumagalli, Véronique Meyer et Philippe Sénéchal.

Je veux remercier vivement Nathalie Volle, Arnauld Brejon de Lavergnée et Elena Fumagalli pour la relecture de divers passages et chapitres et leurs conseils inestimables. J'ai été

accueilli par Chantal Georgel, Nathalie Volle et Michel Laclotte dans le projet « Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises, XIII-XIXe siècles (RETIF) », de l'INHA. J'ai privilégié l'étude de la nature morte italienne du *Seicento* et du *Settecento* entre autres sujets de recherches. Je garde un très bon souvenir du temps passé dans la Salle Haskell et des sympathiques réunions de spécialistes œuvrant pour l'attribution de peintures. Dans cette salle, j'ai pu rencontrer des historiens comme Daniele Benati, Mina Gregori, Giuseppe Porzio et Nicola Spinosa. Nous avons pu discuter longuement à propos des natures mortes et de la peinture en général. En outre, grâce à l'aide des responsables du projet RETIF j'ai pu me rendre en mission au Musée Fesch à Ajaccio, ce qui est pour moi, inoubliable. Je suis reconnaissant envers Philippe Costamagna pour son accueil cordial, plein de générosité et d'humour dans sa maison corse. D'autres missions, colloques et journée d'études, ont suivi à La Fère, Dijon, Nantes, Montpellier.

Gérard Labrot m'a généreusement donné une partie de sa documentation personnelle que j'ai pu numériser partiellement (diapositives) pour l'INHA. Il m'a donné des indications précieuses.

Je remercie Nicola Spinosa pour les nombreux conseils concernant le milieu napolitain. Je conserve dans ma mémoire les échanges fructueux avec Giuseppe Porzio à propos des attributions de natures mortes napolitaines, lors de son séjour à Paris il y a quelques années.

J'adresse un remerciement particulier et plein de gratitude à Patrick Ramade (alors conservateur en Chef), qui a fait confiance en mes compétences quand, en 2006, il m'a proposé de travailler en qualité de médiateur au musée des beaux-arts à Caen. C'est lui qui m'a présenté au professeur Hochmann lors du colloque "Splendeur de Venise". Ainsi mon cheminement vers ma thèse a commencé à Caen. Je dois aussi évoquer que le sujet de la nature morte napolitaine m'a été pour la première fois proposé par Zygmunt Wązbiński, vers 2002, que j'ai choisi ce sujet lors de mon master à l'Université de Toruń. Malheureusement, le professeur Wązbiński n'est plus parmi nous...

De nombreuses informations précieuses m'ont été transmises par Véronique Damian et Maurizio Canesso de la Galerie Canesso, ce qui m'a permis de travailler librement dans la bibliothèque de leur institution. Des envois importants ont été aussi effectués par Cesare Lampronti et Marcella di Martino de la Galleria Lampronti.

Je remercie cordialement Constance Calderari, Giancarla Cilmi, Jean-Luc Di Cesare, Gabriella Stramacchia Foata pour les traductions de passages italiens difficiles. Que William Barcham soit particulièrement remercié pour son envoi de documents concernant la collection Cornaro et Angela Cipriani de l'Archive de l'Accademia di San Luca, pour sa disponibilité lors de la recherche de documents concernant les peintres de natures mortes.

Je remercie également Jean-Christophe Baudequin, Valérie Boudier (Université de Lille 3), Maria Teresa Carracciolo, Adeline Collange (Musée des beaux-arts de Nantes), Suzanne Débarbat (Observatoire de Paris), Frédérique Desbuissons (INHA), M. L. Famà et A. Occhipinti (Museo Pepoli de Trapani), Giuliana Forti (Palazzo Barberini de Rome), Matthieu Gilles (Musée de beaux-arts de Dijon), Mauro Vincenzo Fontana (Università degli Studi della Basilicata), Valentina Hristova, Dariusz Kacprzak (Muzeum Narodowe de Szczecin), Michel Laclotte, Pauline Lafille, Valérie Léger, Michela Malpangotto (Observatoire de Paris), Fred G. Meijer (RKD - Netherlands Institute for Art History de la Haye), Odette, Pascal Descamps (Observatoire de Paris), Philippe Mendes, Francesco Petrucci (Palazzo Chigi-Museo del Barocco d'Ariccia), Cécile Tainturier (Fondation Custodia de Paris), Stefano Tanisi.

J'adresse mes sincères remerciements à Monsieur Vincent Delacour et aux responsables du Musée Guimet pour m'avoir donné une possibilité de financer cette thèse.

Je suis reconnaissant aussi envers mes amis qui m'ont toujours encouragé à continuer : Catherine, Lara, Lucia, Marc-Aguilavan, Paweł.

Je suis reconnaissant aussi, envers le personnel d'accueil des différentes institutions : Bibliothèque de l'INHA, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de la Fondation Custodia, Bibliotheca Hertziana, Biblioteca Apostolica Vaticana, Biblioteca dell'Accademia di San Luca, Bibliothèque du Musée Fesch, Bibliothèque du Musée des beaux-arts de Nantes. J'en oublie peut-être ; néanmoins, tous m'ont accueilli avec bienveillance et efficace.

Enfin, je souhaite à la lectrice et au lecteur une bonne réception de notre travail de doctorat. Que la lecture soit enrichissante et inspirante pour des réflexions sur ce sujet vaste et intéressant. J'espère que mes recherches de tant d'années seront utiles dans les travaux futurs. Pour moi, ce chemin a été « *The Long and Winding Road* » pour reprendre les mots d'une chanson connue de The Beatles. J'ai rencontré un nombre important de difficultés qu'il a fallu surmonter, beaucoup de revirements, j'ai dû faire de nombreux choix, parfois compliqués à

faire, comme beaucoup de nos collègues. Je souhaite maintenant regarder vers l'avenir. Je termine la rédaction de ce texte dans la Salle Labrouste récemment rénovée et adaptée aux besoins de la Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art.

Rome et Naples, deux écoles de nature morte au XVIIe siècle et leurs échanges

Introduction

Les écoles romaine et napolitaine de natures mortes sont considérées parmi les plus importantes du *Seicento* en Europe. Les artistes romains comme Pietro Paolo Bonzi dit Gobbo dei Carracci, Mario dei Fiori, Michelangelo Cerquozzi, Michelangelo di Campidoglio, Giovanni Paolo Castelli dit Spadino et les Napolitains comme Luca Forte, Paolo Porpora, Giuseppe et Giovanni Battista Recco, Giovanni Battista Ruoppolo et Andrea Belvedere se distinguent par la vigueur de leur style. Pendant tout le XVIIe siècle, les deux écoles restent étroitement liées. Des tableaux de fleurs, fruits, légumes, poissons, gibiers, sous-bois se multiplient. La vivacité de ces centres artistiques et la haute qualité de leur production incitent à approfondir nos connaissances sur l'évolution de ce genre. Le développement des deux centres et leurs relations méritent d'être étudiés, car insuffisamment documentés à ce jour. Nous nous occuperons de la période située entre 1600 et 1725 environ. Nous avons choisi cette fourchette temporelle, afin de commencer notre analyse immédiatement après les découvertes du Caravage et à l'époque de l'apparition des premiers collectionneurs de natures mortes en Italie. Nous allons la terminer au moment de la mort des grands commanditaires de ce genre de peintures comme Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli, Benedetto Pamphilj ou Anne-Marie de La Trémoille.

Fortune critique

Les publications sur les échanges entre l'école romaine de natures mortes et l'école napolitaine sont peu nombreuses et traitent le problème partiellement. Parmi les premiers spécialistes qui ont évoqué cette problématique il faut mentionner Raffaello Causa¹ qui a consacré beaucoup de recherches à l'école napolitaine placée dans un vaste contexte en Italie et en Europe. Ensuite, Ferdinando Bologna² et Luigi Salerno³ posèrent, dès les années 1980, le problème de l'influence de la nature morte caravagesque romaine et de Cerquozzi sur Giovanni Battista Ruoppolo. Nous souhaitons développer cette question, surtout en ce qui concerne Cerquozzi. Des échanges entre Rome et Naples ont été évoqués à l'occasion de publications d'inventaires importants comme ceux, nombreux, édités en 1992 par Gérard Labrot⁴ (Gagliano, Pinto d'Ischitella, di Capua, Provenzale) et celui du marquis del Carpio publié cinq ans plus tard par Marcus B. Burke et Peter Cherry⁵. Sebastian Schütze⁶ s'est intéressé à la question des échanges entre les deux milieux artistiques : néanmoins l'étude complexe des rapports entre les écoles de natures mortes attendait toujours une étude exhaustive.

¹ R. Causa, « La natura morta a Napoli nel Sei e nel Settecento », dans *Storia di Napoli*, Naples-Cava dei Tirreni, 1972, t.5, p. 997-1055. Il observe qu'il y a toute une production anonyme de natures mortes pour la plupart de fruits difficile à attribuer à l'école romaine ou napolitaine (ibid., p. 1001). Cela démontre les liens forts entre ces milieux artistiques. Causa supposait qu'Agostino Verrocchi était nordique, mais il s'est révélé que cet artiste était romain. Il cherchait de parallèles entre Giacomo Recco et Nuzzi (ibid., p. 1003), mais le profil du peintre napolitain a perdu de la netteté dans les études récentes. Causa cherche dans l'art de Quinsia et le Maître de Palazzo San Gervasio de l'influence romaine (Caravage, Bonzi ; ibid., p. 1007). Il observe que pour Luca Forte « È difficile stabilire quale sia stato il rapporto con Michelangelo Campidoglio, che pur sembra inevitabile, e chi dei due sia in qualche modo debitore dell'altro » (ibid., p. 1008). Il considère que les liens sont aussi forts entre Rome et Naples que dans de nombreux cas, il est difficile de séparer les deux écoles, aussi à cause d'un marché de l'art vif et de collectionneurs expérimentés (ibid., p. 1018). L'exemple de Ruoppolo et de ses inspirations romaines est donné (Pace, Cerquozzi, Abraham Brueghel). Causa évoque aussi des influences romaines sur Giuseppe Recco (Nuzzi) et sur Belvedere (Vogelaer, Von Tamm) (ibid., p. 20-25).

² F. Bologna, *Natura morta – Stilleven. Opere della natura morta europea dal XVI al XVII secolo*, cat. expo., Rome, 1983.

³ L. Salerno, op. cit., 1984, p. 198 – « Il Ruoppolo, allievo del Porpora, sembra aver ben conosciuto lo sviluppo della natura morta romana avvenuto con il Cerquozzi ». Ce chercheur remarque aussi la collaboration entre Onofrio Loth et Francesco Trevisani à Rome (ibid., p. 200).

⁴ G. Labrot, *Collections of paintings in Naples 1600-1780*, Munich, 1992.

⁵ M. B. Burke et P. Cherry, *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*, [Santa Monica, Californie], 1997.

⁶ S. Schütze, « Exemplum Romanitatis, Poussin e la pittura napoletana del Seicento », dans O. Bonfait, Ch. L. Frommel (dir.), *Poussin et Rome*, [Paris], 1996, p. 181-200 ; id., « Observations sur l'œuvre de jeunesse de Massimo Stanzione et ses liens avec Simon Vouet et les autres peintres français à Rome », dans S. Loire (dir.), *Simon Vouet*, Paris, 1992, p. 225-244.

Nous pouvons nous rendre compte que les problèmes concernant les deux écoles sont proches dans le cas Tommaso Salini et Giacomo Recco. En 1997, Mina Gregori⁷, puis quelques années plus tard A. Cottino⁸, ont proposé d'inscrire dans le corpus de Salini des vases de fleurs (avec le blason de la famille Poli et Spada) auparavant considérés par R. Causa, A. Veca et A. Tecce⁹ de la main du peintre napolitain. Toutefois, nous pensons que la reconstruction du corpus de ces peintres n'est toujours pas satisfaisante, puisque des œuvres signées nous manquent.

Nicola Spinosa¹⁰ pointe en 2002 la nécessité d'approfondir ces rapports et ces échanges entre Rome et Naples dans la première moitié du *Seicento*. Il suppose également que Rome prévaut dans ce domaine sur Naples. Il regrette que la situation soit confuse, surtout après la proposition de certains spécialistes de transférer la célèbre nature morte de la collection d'Errico (attribuée à Maître de Palazzo San Gervasio) à un peintre de l'entourage de Crescenzi ou un anonyme romain¹¹. Il note également l'importance des peintures des artistes français et allemands actifs entre Rome et Naples à la fin du XVIIe siècle pour l'évolution du style d'Andrea Belvedere¹². Spinosa parle encore en 2007¹³, en évoquant le cas de Giacomo Coppola, « *del fitto intreccio di relazioni sviluppatesi tra Roma e Napoli* » dans le champ de la nature morte dans le milieu des années 1610. Encore très récemment, il s'est interrogé sur l'influence des peintres romains comme le Maître de la Nature Morte Acquavella, Angelo Caroselli ou Bartolomeo Cavarozzi sur les artistes napolitains (Coppola, Forte, Sellitto) dans la première moitié du *Seicento*¹⁴. En même temps, il envisage d'analyser à Naples l'influence sur les peintres de natures mortes des artistes de figures locaux comme Battistello, Ribera, le Maître de l'Annonce aux bergers, Stanzione ou Cavallino.

⁷ M. Gregori, « Una svolta per Tommaso Salini pittore di natura morta », *Paragone*, 1997 (1998), 48, 15/16, p. 58-63. La chercheuse s'est appuyée sur l'article publié dans le même volume de D. Pegazzano concernant l'inventaire après décès de T. Salini (D. Pegazzano, « Documenti per Tommaso Salini », *Paragone*, 1997 (1998), 48, 15/16, p.131-146).

⁸ A. Cottino, « La natura morta a Rome : il naturalismo caravaggesco », dans M. Gregori (dir.), *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, cat. expo., Munich-Florence-Milan, 2003, p. 123.

⁹ R. Causa, op. cit., 1972, p. 1002-1004 ; A. Veca, *Parádeisos. Dall'universo del fiore*, cat. expo., Bergame, 1982, p. 206, 316 ; A. Tecce, « Giacomo Recco » dans *Painting in Naples 1606-1705, From Caravaggio to Giordano*, cat. expo., Londres, 1982, p. 218-219, no 111.

¹⁰ N. Spinosa, « Fortuna critica della natura morta napoletana : progressi e ritardi », dans M. Gregori (dir.), *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, cat. expo., Munich-Florence-Milan, 2003, p. 184.

¹¹ En fait, M. Marini suggère le nom de Giovan Battista Crescenzi et F. Bologna, à son tour (lors d'une conférence en 1985 à la Villa Pignatelli), préfère y voir l'œuvre d'un anonyme romain des années après les débuts de la carrière de Luca Forte.

¹² N. Spinosa, op. cit., 2003, p. 188. Ce rapport entre l'art de Belvedere et l'exemple de Dubuisson et de Von Tamm est déjà observé par L. Salerno (*La natura morta italiana, 1560-1805*, Rome, 1984, p. 200)

¹³ Id., « Natura « in posa » nella Napoli del Seicento : progressi e ritardi degli studi », dans *L'œil gourmand, percorso nella natura morta napoletana del XVII secolo*, V. Damian (dir.), cat. expo., Paris, 2007, p. 8-9.

¹⁴ Id., *Pittura del Seicento a Napoli, da Mattia Preti a Luca Giordano, natura in posa*, Naples, 2011, p. 57.

Evoquons l'article récent d'Alberto Cottino¹⁵ qui signale l'importance des liens entre les deux milieux et l'intervention précieuse de P. Leone de Castris¹⁶. Ils expriment certaines observations importantes sur ces relations, mais ils n'approfondissent pas le sujet.

Nous avons donc décidé de compléter cette lacune. Les postulats des chercheurs évoqués plus haut devaient trouver une suite dans la recherche. En outre, la circulation des natures mortes entre ces villes n'a pas été suffisamment approfondie. Nous voudrions donc vérifier l'intérêt des collectionneurs napolitains pour la nature morte romaine et vice-versa. Nous souhaiterions développer davantage nos comparaisons stylistiques entre l'école romaine et napolitaine par rapport aux études précédentes. Nous avons choisi des paires d'artistes emblématiques. Notre but sera de préciser la spécificité de chaque école. Nous voudrions vérifier en quoi elles se ressemblent et en quoi elles divergent précisément. Notons par exemple qu'aucun auteur jusqu'à présent n'a scruté la peinture de poissons et de fruits de mer à Rome au cours du XVIIe s. en relation avec milieu parthénopéen. Illaria Della Monica, en se concentrant sur le cas d'Alessandro dei Pesci¹⁷, n'a traité le sujet que partiellement.

Des monographies suivantes concernant un collectionneur ou une famille de mécènes ont été cruciales pour nous. Ainsi, Z. Ważbiński a travaillé sur le cardinal Del Monte, W. Barcham sur le cardinal Cornaro et V. Golzio sur le cardinal Flavio Chigi et ses relations avec Nuzzi, Stanchi et Pace¹⁸. Des spécialistes comme N. Gozzano et E. Safarik ont avancé nos connaissances du mécénat de la famille Colonna¹⁹, tout comme F. Cappelletti et S. Rudolph sur la collection Pallavicini²⁰. A. De Marchi nous a révélé des natures mortes importantes possédées par les Pamphilj²¹. Evoquons encore le travail d'A. Negro à propos de la famille

¹⁵ A. Cottino, « Sull'asse Roma-Napoli, idee, legami e relazioni per la natura morta », *Paragone*, 2007, 71, p. 3-10.

¹⁶ P. Leone de Castris, « Quelques réflexions sur la nature morte à Naples dans les premières décennies du XVIIe siècle », dans V. Damian (dir.), *l'Œil gourmand, parcours dans la nature morte napolitaine du XVIIe siècle*, cat. expo., Paris, 2007, p. 14-20.

¹⁷ I. Della Monica, « Una proposta per Alessandro de' Pesci », *Paragone*, 2014, 65, no 767, p. 31-40.

¹⁸ Z. Ważbiński, *Il cardinal Francesco Maria Del Monte 1549-1626*, Florence, 1994, 2 voll. ; W. Barcham, *Grand in design, the life and career of Federico Cornaro, prince of the church, patriarch of Venice and patron of the arts*, Venise, 2001 ; V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Rome, 1939.

¹⁹ N. Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna, prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Rome, 2004 ; E. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna, inventri 1611-1795 / The Colonna collection of paintings*, Munich, 1996 ; id., *Palazzo Colonna*, Rome, 1999.

²⁰ F. Cappelletti, *La collezione Pallavicini e il palazzo del giardino a Montecavallo*, Rome, 2014 ; S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini, l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Rome, 1995. De plus, F. Cappelletti a travaillé, avec L. Testa, sur les collections de la famille Mattei (*Il trattenimento di Virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rome, 1994).

²¹ A. De Marchi (dir.), *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Florence, 1999. Notons qu'avant cette publication, A. M. Rybko avait déjà travaillé sur la « quadreria » du cardinal Pamphilj (« La quadreria ad Albano del cardinal Benedetto Pamphilj », dans *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana. Grande pittura del '600 e del '700*, cat. expo., Rome, 1990, p. 275-298.

Rospigliosi²². Grâce à ces recherches dans les archives romaines, des profils d'artistes de natures mortes moins connus ont été précisés (L. Bernasconi, Gavarotti).

Une énorme contribution vient de L. Spezzaferro qui a étudié beaucoup de documents et qui a alimenté la base du Getty Provenance Index²³. Cette base nous a servi comme une source précieuse indispensable pour notre thèse. Ces inventaires ont été publiés en 2009²⁴, après la mort du chercheur. Auparavant, F. Haskell a réalisé une monographie fondamentale sur le mécénat romain du XVIIIe siècle. Elle nous a encouragé à approfondir ce sujet passionnant. Pour le collectionnisme des natures mortes à Rome nous avons consulté également l'ouvrage dirigé par S. Danesi Squarzina²⁵.

Quant à l'étude des collections napolitaines, nous devons énormément aux travaux de G. Labrot. Il a publié deux monographies cruciales²⁶ où de nombreux inventaires et d'autres documents ont été révélés pour la première fois. Ils ont été versés sur la base de données du Getty²⁷. Sa vision du sujet a forgé notre point de vue sur le mécénat à Naples. Les collections des mécènes parthénopéens et flamands (Roomer, les Vandeneynnden) ont été analysées par R. Ruotolo²⁸, grâce auquel nous connaissons mieux la circulation de natures mortes.

En ce qui concerne la place de la nature morte dans le marché de l'art et l'activité des marchands et des revendeurs à Rome et à Naples, les recherches ont récemment beaucoup progressé, grâce à L. Spezzaferro, P. Cavazzini, R. Spear et Ch. Marshall²⁹. La contribution

²² A. Negro, *La Collezione Rospigliosi, La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Rome, 1999. On pourrait signaler aussi la précieuse et utile publication de D. L. Sparti sur les collections des Dal Pozzo (*Le Collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modène, 1992).

²³ <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb> .

²⁴ *Archivio dle collezionismo romano, progetto, diretto da Luigi Spezzaferro*, sous la direction d'A. Giammaria, Pise, 2009.

²⁵ S. Danesi Squarzina (dir.), *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, [Rome], [1996].

²⁶ G. Labrot, *op. cit.*, 1992 ; id., *Peinture et société à Naples, XVIe-XVIIIe siècle, commandes, collections, marchés*, Seyssel, 2010. Nous pouvons citer également d'autres ouvrages du chercheur qui expliquent les mécanismes du collectionnisme parthénopéen : id., *Etudes napolitaines, villages-palais-collections XVIe-XVIIIe siècles*, Seyssel, 1993 ; id. *Baroni in Città, residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, Naples, 1979.

²⁷ <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb> .

²⁸ R. Ruotolo, « Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli, Gaspare Roomer e i Vandeneynnden, *Ricerche sul '600 napoletano*, 1982, p. 5-44 ; id., « Collezioni e mecenati napoletani del XVII secolo », *Napoli Nobilissima*, 1973, v.12, p. 118-119, 145-153.

²⁹ L. Spezzaferro (dir.), *Mercanti di quadri, Quaderni storici*, Bologne, 2004 ; id., « Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano : atteggiamenti e valutazioni », dans M. Kahn-Rossi (dir.), *Pier Francesco Mola, 1612-1666*, Milan, 1989, p. 40-59 ; P. Cavazzini, *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, University Park (Pen.), 2008 ; id. « Fiori, frutti e animali nel mercato artistico romano di primo Seicento », dans *Roma al*

de L. Lorizzo à propos du marchand Pellegrino Peri, d'origine génoise, mais actif dans la Ville Eternelle, est d'une importance primordiale³⁰. Certains chercheurs ont travaillé sur les peintres qui s'occupaient du commerce de tableaux comprenant des natures mortes³¹. P. Coen a analysé le marché de l'art au début du XVIIIe siècle³².

Pour nos comparaisons stylistiques nous avons consulté des publications variées. Mentionnons en premier lieu les monographies les plus récentes sur la nature morte italienne où les écoles³³ romaine et napolitaine sont incluses, mais traitées séparément. Elles nous ont dévoilé beaucoup de nouveaux tableaux et ont permis de préciser les profils de divers peintres. *La natura morta in Italia*, ouvrage paru sous la direction de F. Porzio et F. Zeri en est la plus célèbre et l'une des plus souvent citées³⁴. Cette publication a été pour nous fondamentale et une référence constante. L'une de plus récentes monographies sur le sujet vient d'A. Cottino³⁵, qui se distingue par sa vaste connaissance de différentes écoles en Italie. Nous avons aussi tiré parti des contributions de L. Salerno et de J. Spike³⁶. Ces spécialistes ont fait avancer nos recherches sur l'aspect formel des œuvres de ce genre. L'ouvrage classique de Ch. Sterling³⁷ reste toujours d'actualité pour la brillante description du style des écoles romaine et napolitaine.

tempo di Caravaggio, cat. expo., R. Vodret (dir.), Rome, 2012, p. 433-445 ; P. Cavazzini, « Pittori eletti e "bottegari" nei primi anni dell'Accademia e Compagnia di San Luca », *Rivista d'arte*, 2011, 1, p. 79-96 ; Ph. Sohm et R. Spear (dir.), *Painting for profit, the economic lives of seventeenth-century Italian painters*, New Haven (Conn.), 2010 ; Ch. Marshall, « Naples », dans Ph. Sohm et R. Spear (dir.), op. cit., 2010, p. 115-140.

³⁰ Il s'agit d'une monographie exhaustive : L. Lorizzo, *Pellegrino Peri, il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma, 2010 ; id., « Pittori di natura morta e mercato dell'arte nella Roma del Seicento, novità su Andrea Bonanni, Carlo Manieri, Antonio Tibaldi, Giovan Battista Gavarotti e Laura Bernasconi », dans *Natura morta*, actes de colloque, C. Barbieri (dir.), Naples, 2010, p. 90-95, 103-104.

³¹ Ch. Marshall, op. cit., 2000, p. 15-34 ; C. Whitfield, op. cit., 2007, p. 9-19.

³² P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo : la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Florence, 2010.

³³ Notons que des recherches ont été entreprises pour mieux définir le terme d'« école » et de « foyer » (Ch. Peltre et Ph. Lorentz, *La notion d'École*, actes du colloque, Strasbourg, 2007). Dans notre travail nous préférons employer la notion d'école selon l'usage traditionnel.

³⁴ F. Porzio et F. Zeri (dir.), *La natura morta in Italia*, Milan, 1989, 2 voll. Dans cette monographie, dans le 2^e volume, A. Cottino s'occupe de la nature morte caravagesque à Rome et L. Laureati et L. Trezzani étudient la nature morte post-caravagesque à Rome. Trois chercheurs analysent ce genre à Naples : R. Middione, N. Spinosa et A. Tecce. Il faut aussi mentionner aussi la contribution précieuse de L. Galante sur les peintures similaires dans les Pouilles et dans la Basilicate où on peut trouver de nombreux tableaux napolitains.

³⁵ A. Cottino, op. cit., 2007.

³⁶ L. Salerno, op. cit., 1984 ; id., *Nuovi studi su la natura morta italiana*, Rome, 1989 ; J. Spike, *Italian still life paintings from three centuries*, cat. expo. (USA), Florence, 1983.

³⁷ Ch. Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris, 1959 (2^e éd.). Soulignons que trois ans plus tard a apparu un ouvrage important de G. De Logu que nous estimons beaucoup (*Natura morta italiana*, Bergame, 1962).

Les plus importantes monographies récentes sur l'école romaine ont été publiées et dirigées par G. et U. Bocchi³⁸. Ces publications sont richement illustrées et constituent une mine d'or pour notre connaissance des artistes romains et italiens ou étrangers actifs à Rome. Dans un livre de 2005, par exemple, K. Sciberras a identifié l'identité du Maltese qui s'appelait Francesco Noletti, dont les Bocchi analysent les œuvres³⁹. A. De Marchi a précisé le profil de Giovan Battista Gavarotti⁴⁰. Le catalogue de l'exposition *La Natura morta al tempo di Caravaggio*⁴¹ a été une étape importante dans l'étude du sujet.

En outre, nous avons étudié certaines monographies consacrées à un artiste romain, une dynastie de peintres ou un atelier. Nous pensons à celles écrites (ou dirigées) par F. Solinas sur Mario dei Fiori, L. Ravelli sur les Stanchi et Y. Primarosa sur Karel Van Vogelaer⁴². Nous pouvons mentionner le volume consacré à G. D. Valentino⁴³, peintre actif à Rome, mais originaire d'Imola.

En ce qui concerne l'école napolitaine quelques progrès ont été effectués en ce qui concerne les débuts de la nature morte grâce à la contribution de P. Leone de Castris sur Giacomo Coppola dans le catalogue de l'exposition *L'Œil gourmand...*⁴⁴. Cette publication dirigée par V. Damian donne un bon panorama à propos de la nature morte à Naples⁴⁵. Dernièrement, N. Spinosa⁴⁶ a consacré beaucoup de place à l'étude stylistique de ce genre pictural. Il analyse minutieusement des œuvres connues et publie des tableaux inédits. Le catalogue de l'exposition « *Ritorno al barocco* », dirigé par ce chercheur⁴⁷, a approfondi notre connaissance de nombreuses natures mortes des maîtres comme Luca Forte, Giovanni Battista Recco, le Maître de l'Annonce aux bergers, Giovanni Battista Ruoppolo, Gaetano Cusati entre autres. Le catalogue récent du musée de Capodimonte sur l'école napolitaine du

³⁸ G. Bocchi et U. Bocchi (dir.), *Pittori di natura morta a Roma. Artisti stranieri 1630-1750*, Viadana, 2004 ; G. Bocchi et U. Bocchi (dir.), op. cit., 2005.

³⁹ K. Sciberras, dans G. et U. Bocchi, op. cit. 2005, p. 357-370 et G. et U. Bocchi, op. cit. 2005, p. 371-397.

⁴⁰ A. De Marchi, Ibid., p. 329-336.

⁴¹ A. Cottino et E. Fumagalli (dir.), *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. expo., Naples, 1995.

⁴² F. Solinas (dir.), *Flora romana, fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673)*, cat. expo., Rome, 2010 ; L. Ravelli, " *Stanchi dei fiori* ", Bergame, 2005 ; Y. Primarosa, *Karel van Vogelaer, un fiorante di Maastricht nella Roma barocca*, Rome, 2012.

⁴³ G. Asioli Martini (dir.), *Giovanni Domenico Valentini alias G.D.V., pittore di interni e di nature morte, Collezioni d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Imola*, Imola, 2005.

⁴⁴ P. Leone de Castris, dans V. Damian, op. cit., 2007, p. 32-33.

⁴⁵ Il s'agit d'une exposition réussie avec des contributions importantes : N. Spinosa, « La nature « in posa » à Naples au XVII siècle : progrès et retards des études », *ibid.*, p. 8-13 ; N. M. Ferro, « Créatures des flots et de la conscience. « Figuralité » des poissons napolitains », *ibid.*, p. 22-27 ; G. Labrot, « La nature morte napolitaine : les nouvelles exigences de la vue », *ibid.*, p. 28-30.

⁴⁶ N. Spinosa, op. cit., 2011.

⁴⁷ N. Spinosa (dir.), *Ritorno al barocco, da Caravaggio a Vanvitelli*, cat. expo., Naples, 2009, 2 voll.

*Seicento*⁴⁸ nous a été aussi utile. La monographie ancienne de R. Causa⁴⁹ a été pour nous une source inépuisable d'informations, dont un nombre important a été précisé depuis. Nous avons également utilisé dans notre recherche de nombreux articles de G. De Vito sur la nature morte napolitaine⁵⁰, apparus surtout dans la revue « *Ricerche sul Seicento Napoletano* ».

Signalons encore des articles ou des notices qui ont été consacrés à l'œuvre de peintres de natures mortes comme Francesco Noletti, Tommaso Salini, Andrea Bonanni ou Alessandro dei Pesci pour n'en citer que quelques-uns⁵¹.

Quand le Caravage⁵² peignit sa célèbre *Corbeille de fruits* vers la fin du *Cinquecento*, il lança un mouvement qui donna naissance à de nombreuses natures mortes peintes par ses imitateurs et ses suiveurs. Sa façon d'employer la lumière inspira des maîtres romains comme Agostino Verrocchi ou le Maître de la Nature Acquavella identifié avec Bartolomeo Cavarozzi. Désormais, on associe à l'école romaine ces représentations des fruits divers et de fleurs (vases, carafes) arrangés de manières variées, et à l'éclairage puissant, si caractéristique. Un peu plus tard, dans les années 1630 et 1640, on trouve à Naples une résonance du style de Merisi. Luca Forte⁵³ et Giovanni Quinsa dialoguent avec les Romains dans leurs œuvres respectives. Toutefois, nous n'avons pas de preuves documentaires de l'influence d'Agostino Verrocchi sur le milieu napolitain, comme A. Cottino l'a suggéré⁵⁴. L'hypothèse est séduisante, mais les débuts de la nature morte à Naples restent obscurs. On peut juste repérer un reflet de son style chez Giacomo Coppola.

⁴⁸ *Dipinti del XVII secolo, La scuola napoletana, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, Naples, 2008.

⁴⁹ R. Causa, op. cit., 1972, t.5, p. 997-1055.

⁵⁰ Citons en seulement les plus importants : G. De Vito, « Paolo Porpora e la nascita di un genere a Napoli », *Ricerche sul Seicento napoletano*, 1999, p. 18-42 ; id., « Un giallo per Giuseppe Recco ed alcune postille per la natura morta napoletana del'600 », *Ricerche sul Seicento napoletano*, 1988, no 7, p. 65-127 ; id. « In cerca di un coerente percorso per Giovanni Battista Recco », *Ricerche sul Seicento napoletano*, 2008 (2009), p. 39-56 ; id. « Giuseppe Ruoppoli (o) contemporaneo di Giovan Battista », *Ricerche sul Seicento napoletano*, 2005, p. 7-26.

⁵¹ I. Della Monica, op. cit., 2014, p. 31-40 ; E. Fumagalli, 'Andrea Bonanni (?)', dans S. Casciu (dir.), *Museo della Natura Morta, Villa Medicea di Poggio a Caiano, catalogo dei dipinti*, Livourne, 2009, p. 166-167 ; F. Trastulli, « Novità documentarie sulla figura di Francesco Noletti detto "Francesco Maltese" », *Strenna dei Romanisti*, 2008, no 69, p. 693-704 ; V. Markova, « Su Tommaso Salini pittore di nature morte », *Paragone*, 1999, 50, no 23, p. 96-104 ; D. Pegazzano, « Documenti per Tommaso Salini », *Paragone*, 1997, 48, no 15/16, p. 131-146.

⁵² Dans notre thèse nous ne nous concentrerons pas sur la figure Caravage, mais plutôt sur son influence sur l'école romaine et napolitaine. Le profil du Caravage est tellement vaste qu'il faudrait écrire toute une thèse uniquement sur ses natures mortes et sur leur réception au XVIIe et au XVIIIe siècle.

⁵³ Sur les rapports entre Luca Forte et le Maître de la Nature Morte Acquavella cfr. A. Cottino, op. cit. *Paragone*, 2007, p. 4-5. Selon le spécialiste, Luca Forte connaissait aussi l'art d'Agostino Verrocchi. Dans notre thèse nous dédions moins de place à l'œuvre de Luca Forte en comparaison de son rival contemporain Paolo Porpora ou de Giovanni Battista Recco. C'est parce que nous considérons que son rôle dans les échanges entre Naples et Rome est moins crucial. Sa contribution, de ce point de vue, est limitée, ce qui ne veut pas dire qu'il n'a pas subi d'influences romaines. Luca Forte reste un grand maître de la nature morte napolitaine et nous allons évoquer son nom à différentes occasions.

⁵⁴ A. Cottino, op. cit., 2007, p. 4. Le chercheur signale un tableau de poissons signé « *A. Verucchio* » (?) de la collection Donaver de Milan, publié par R. Causa en 1972. L'importance de cette œuvre pour le développement du milieu napolitain n'a pu être déterminée pour l'instant.

Mario dei Fiori, Porpora et les Stanchi dans leurs compositions florales surmontèrent cette première étape caravagesque afin d'affirmer « un Baroque mûr ». Dans la ville papale, un nouveau type de nature morte fut également développé. Il s'agit des compositions avec des tapis, des tissus prestigieux, des coussins élégants, des instruments de musique mélangés souvent avec des fleurs et des fruits. Ces compositions, présentées dans des intérieurs architecturaux imaginaires, trouvèrent une correspondance dans la ville parthénopéenne.

Enfin la peinture de fleurs et de fruits, souvent dans un décor de paysages tantôt sereins, tantôt nuageux voir sombres et menaçants, trouva un succès dans ces deux écoles. Abraham Brueghel, Andrea Belvedere et Giuseppe Recco se distinguèrent dans cette spécialisation. Vers la deuxième moitié du Seicento et au début du Settecento, les Spadino pratiquèrent la nature morte de fruits, souvent de petits formats. Ces artistes aimaient les couleurs éclatantes et une palette riche.

De nombreux peintres étaient spécialisés uniquement dans la nature morte (Verrocchi, il Maltese, Belvedere, Ruoppolo), d'autres étaient polyvalents (Bonzi, Cerquozzi, Brueghel). Certains collaboraient volontiers avec des peintres de figures ou des paysagistes plus ou moins connus. Comment ces maîtres échangeaient-ils leurs idées et comment arrivèrent-ils à obtenir de tels résultats ?

Sources

Afin d'étudier l'histoire de la nature morte à Rome et à Naples nous avons consulté de sources diverses, pour la plupart imprimées sur papier ou publiées dans des bases de données spécialisées, mais aussi des manuscrits originaux.

Commençons par les manuscrits originaux que nous avons analysé dans les archives de l'Accademia di San Luca et dans l'Archivio Segreto Vaticano. En fait, certains artistes spécialistes de natures mortes appartenaient à l'Accademia di San Luca et étaient non seulement les témoins de la vie de cette institution, mais aussi des participants actifs dans ses activités. Notre savoir sur l'histoire de cette institution vient des procès-verbaux des réunions appelées « *congregazioni* » ou « *adunanze* »⁵⁵. Nous avons consulté ces documents pour les

⁵⁵ P. M. Lukehart, « Visions and Divisions in the Early History of the Accademia di San Luca », dans *The Accademia Seminars, The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, New Haven-London, 2009, p. 163, 187, note 14; la plus ancienne congrégation de l'Accademia se déroula le 7 mars 1593.

artistes de natures mortes⁵⁶ comme Francesco Zucchi, Pietro Paolo Bonzi dit Gobbo dei Carracci, Prospero Orsi, Tommaso Salini, Agostino Verrocchi, Antonio Tanari, Antonio Cinatti, Mario Nuzzi, Michelangelo da Campidoglio, Michelangelo Cerquozzi, Giovanna Garzoni, Abraham Brueghel, Paolo Porpora, et d'autres. Nous avons aussi consulté d'autres documents originaux conservés dans les archives de l'Accademia di San Luca concernant les paiements effectués par ces maîtres pour le compte de cette institution. Parmi ces sources analysées directement, nous devons mentionner le « *taccuino* » qui réunit la série des miniatures de Giovanna Garzoni sur parchemin⁵⁷. Dans l'Archivio Segreto Vaticano nous avons consulté le manuscrit original de la liste des œuvres saisies en 1607 par le cardinal Scipione Borghese à Cavalier d'Arpin⁵⁸, car il y avait des natures mortes importantes.

De nombreuses questions concernant les échanges entre Rome et Naples⁵⁹ se posent inévitablement suite à l'étude des sources imprimées. Nous nous intéresserons à la circulation des natures mortes dans les collections. Nous étudierons aussi les voyages des artistes et leurs rencontres dans les milieux culturels. Deux cas sont exemplaires, celui du Napolitain Paolo Porpora qui quitta sa ville natale pour s'installer à Rome vers 1647 et celui du Flamand italianisé Abraham Brueghel qui était actif d'abord dans la Ville Eternelle puis en 1675 où il s'installa dans la capitale du Vice-royaume. D'ailleurs Brueghel, pendant sa période romaine, effectua des voyages à Naples et en Sicile. Nous allons montrer d'autres cas de peintres qui voyageaient entre ces villes.

Nous savons que de nombreux peintres de figures napolitains se rendirent à Rome : Battistello Carracciolo, Massimo Stanzione, Luca Giordano, Paolo de Matteis. De l'autre côté, des peintres romains ou actifs à Rome partirent pour Naples : Caravage, Guido Reni, Domenichino, Artemisia Gentileschi. L'arrivée de Caravage à Naples fut un bouleversement pour la scène artistique parthénopéenne. Ribera travailla dans les deux centres artistiques.

Nous avons analysé la littérature artistique du XVIIe et du XVIIIe siècle. Il s'agit d'écrits d'historiographes comme Giovanni Baglione, Lione Pascoli, Giovanni Battista Passeri, Filippo Baldinucci ou Nicola Pio⁶⁰ pour le milieu romain. Quant aux écrits napolitains, *Le*

⁵⁶ Il s'agit de divers volumes : [ASASL, vol. 2, 28, 42-45, 69, 72, 166-167].

⁵⁷ [ASASL, « *Miniature di Giovanna Garzoni in carta pecora pezzi n.º XXV disegni di penna numero VII La Marca AD* »].

⁵⁸ [Archivio Segreto Vaticano (ASV), *Fondo Borghese*, I, 27].

⁵⁹ Evoquons qu'E. Fumagalli a travaillé sur les échanges mais concernant le milieu napolitain et florentin – E. Fumagalli (dir.), *"Filosofico umore" e "maravigliosa speditezza", pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee, Galleria degli Uffizi*, Florence, 2007.

⁶⁰ G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori architetti ed intagliatori*, Rome, 1642 ; L. Pascoli, *Vite de' Pittori*,

Vite rédigé par Bernardo De Dominici⁶¹ malgré de nombreux défauts (imprécisions, omissions) nous livrent beaucoup de témoignages précieux sur Paolo Porpora, Luca Forte⁶², Giuseppe Recco, Giovanni Battista Ruoppolo, Abraham Brueghel et Andrea Belvedere, entre autres⁶³. Baglione écrit des biographies courtes de Caravage, Salini, Bonzi, Crescenzi, Cavarozzi et Francesco Zucchi. Pascoli dédie plus de place à la nature morte que les autres écrivains, en étudiant la vie de peintres romains ou étrangers : Nuzzi, Cerquozzi, Berentz, Von Tamm, Vogelaer. Nicola Pio, à son tour, raconte la vie de Pietro Paolo Cennini et en même temps il inclut aussi d'autres peintres de natures mortes tel que Cerquozzi. Notons encore que le grand historiographe du *Seicento*, Gian Pietro Bellori⁶⁴ parle très peu de la nature morte. Cependant, on peut repérer quelques passages importants concernant ce genre (vie du Caravage et de Maratta).

Toutefois, dans les écrits des biographes, de nombreux artistes sont négligés. On ne dispose presque pas d'informations sur les vies de Francesco Maltese et Benedetto Fioravanti (seul Félibien en parle brièvement), Lo Spadino, les frères Stanchi, Michelangelo Pace ou Agostino Verrocchi. A Naples, l'historiographie a pratiquement omis Giovanni Battista Recco et Giovanni Quinsa. Giacomo Recco est à peine évoqué, en tant que père de Giuseppe, par De Dominici et il est juste signalé par Camillo Tutini vers 1650⁶⁵.

Les historiographes nous transmettent non seulement des détails biographiques des peintres de natures mortes et des renseignements sur leur style, mais aussi des témoignages précieux sur la vie culturelle, économique et politique. Mancini par exemple nous livre des informations sur l'accrochage des peintures dans les palais. Il transmet certains

Scultori e Architetti moderni, 2 voll., Roma, 1730-1736 ; G. B. Passeri, *Le vite de' Pittori Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dall'anno 1641 sino all'anno 1673*, Rome, 1771; Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1846 ; N. Pio, *Le vite di pittori, scultori, architetti* (éd. C. e R. Engass), Città del Vaticano, 1977.

⁶¹ Nous nous réjouissons de la publication récente de l'édition critique de l'ouvrage de De Dominici – F. Sricchia Santoro et A. Zezza (dir.), B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, 2003-2014, 4 voll.

⁶² De Dominici critique par exemple la composition de Luca Forte pour vanter les qualités de Porpora.

⁶³ D'autres historiographes parlent des artistes de natures mortes : Cornelis de Bie, André Félibien, Pellegrino Antonio Orlandi, Joachim von Sandrart. Cfr. A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Genève, 1972 (Minkoff reprint de la version 1666), t. 3, p. 18 ; P. A. Orlandi, *Abecedario Pittorico*, Bologne, 1704 ; C. Bie, *Het gulden Cabinet vande edele vry schilder-const inh of dende den lof vande vermarstre schilders, architecte, Beldthowers ende plaetsnyders, van dese EEVW door*, Anvers-Lier, 1661, p. 282, 295, 297 (notices brèves sur Francesco Maltese, Cerquozzi, Nuzzi).

⁶⁴ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, sous la direction de E. Borea, introduction de G. Previtali, (I éd. Rome, 1672), Turin, 1976.

⁶⁵ Le manuscrit de Tutini a été publié par G. Ceci, « Scritti di Storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici », *Napoli Nobilissima*, 1899, VIII, p. 163-165.

détails utiles sur le statut social des artistes. Il signale par exemple le fait que Crescenzi exécute « parfois » certaines peintures, sans nuire à son statut de noble⁶⁶.

Pour rendre compte de la circulation des natures mortes entre les deux villes, on se demandera quels maîtres romains étaient préférés dans les collections parthénopéennes et quels artistes napolitains étaient collectionnés de préférence dans la ville papale. On s'interrogera également sur le goût des collectionneurs. Toutefois, cette approche nous donnera une image partielle du problème, car la plupart de natures mortes répertoriées dans les inventaires étaient anonymes. Cet anonymat est vraiment gênant pour un historien, parce que beaucoup de questions demeurent ainsi sans réponse. Heureusement, il existe d'autres sources écrites qui peuvent étayer notre propos : tout d'abord des écrits des historiographes (De Dominici, Pascoli), des lettres (Abraham Brueghel, Antonio Ruffo, Luca Forte, Federico Borromée), des livres de comptes (Pellegrino Peri), des contrats (Aniello di Letizia et Domenico Oliva) ou des testaments (Michelangelo Cerquozzi, Mario Nuzzi). Des poésies nous renseignent sur le goût de l'époque (Andrea Perrucci, Salvator Rosa), tout comme les traités botaniques (Giovan Battista Ferrari). Il y a bien évidemment les œuvres elles-mêmes qui seront fondamentales pour déchiffrer ces influences entre les deux milieux. Toute la deuxième partie de notre travail y sera consacrée. Les analyses formelles nous révéleront beaucoup sur ce que les documents taisent. Ces comparaisons stylistiques confirmeront l'ampleur des échanges et des liens forts entre ces deux écoles. Quand nous aurons mis côte à côte des peintures de fleurs de Mario dei Fiori et de Paolo Porpora ou bien de fruits de Michelangelo Cerquozzi et de Giovanni Battista Ruoppolo et de son école, nous nous rendrons bien compte en quoi précisément consistent ces échanges tus par les inventaires. Nous enquêterons aussi sur des artistes méconnus (Pisacane, Martuscello, Marco di Caro, Alessandro dei Pesci, Egidio Pospul, Andrea Bonanni).

D'autre part nous montrerons les divergences entre les deux centres. Chaque école garde sa spécificité, tout en observant l'évolution de l'autre. Nous devons insister sur le fait que Rome était une source d'inspiration pour Naples, tout comme pour les autres villes italiennes. Les influences venaient surtout de Rome vers Naples. L'absence de littérature concernant la première phase de développement de la nature morte napolitaine nous complique la tâche. Nous avons du mal à suivre l'évolution de Giacomo Coppola, de Giacomo Recco, d'Ambrosiello ou de Turcopella. Nous savons très peu sur leur style et les tableaux authentifiés nous manquent. Quelques progrès ont été faits à propos de Coppola,

⁶⁶ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, (éd. Accademia dei Lincei), Rome, 1956-1957, 2 voll., p. 306.

dont on a identifié un tableau. Néanmoins, il est extrêmement difficile de décrire les échanges entre 1600 et 1630, d'autant plus, que la reconstruction de la figure de Salini reste floue. Nous pouvons supposer que la nature morte romaine eut une empreinte forte sur ces premiers peintres napolitains du Seicento. L'influence de Caravage et de l'école romaine est plus facilement repérable plus tard chez Luca Forte et Paolo Porpora. Et le dynamisme des échanges dans les décennies suivantes deviendra puissant.

Nous devons signaler encore un aspect important des échanges. Les peintres romains et napolitains étaient liés d'amitié. Dans certains cas ils habitaient le même logement. Cela pourrait expliquer la proximité stylistique de certaines natures mortes romaines et napolitaines de fruits et de légumes⁶⁷.

Le fonctionnement des ateliers est également intéressant. De cette manière, un peintre napolitain pouvait former un Romain et vice-versa. Citons le cas d'Andrea Bonanni qui était le maître de Gian Domenico Valentino, le peintre de cuisines originaire d'Imola et actif à Rome. Il nous est toutefois difficile d'indiquer le cas d'un peintre parthénopéen de natures mortes formé directement par un Romain. Carlo Sellitto s'inspira sans doute de Caravage, mais on ne connaît aucune nature morte de lui.

Notons qu'on appréciait à Rome surtout les œuvres des peintres de figures napolitains (Massimo Stanzione, Giuseppe Ribera, Luca Giordano) et les paysages, les vues de villes et ruines et les batailles de Salvatore Rosa, Niccolo Codazzi, Filippo Napoletano, ou Francesco Graziani.

L'évolution du marché de l'art est strictement liée à l'affirmation de nouveaux genres (nature morte, paysage, bambochade). Le besoin des collectionneurs de décorer leurs palais et villas les poussa à s'intéresser toujours davantage à ces peintures. L'arrivée sur la scène de marchands d'art à Rome comme Bartolomeo Barzi ou Pellegrino Peri favorisa le commerce des natures mortes. A Naples l'activité commerciale⁶⁸ des Flamands Gaspere Roomer et les Vandeneynnden joua un rôle très important. Les deux villes foisonnaient de revendeurs et de « *rigattieri* ». Tant à Rome qu'à Naples dès le début du siècle, des peintres eux-aussi s'occupaient du commerce de natures mortes, tout comme d'autres professions : apothicaires,

⁶⁷ Evoquons aussi un certain « *pittore* » Domenico « *Roppoli* » qui habitait en 1699 dans la Strada Paolina à Rome. On ne sait pas quel était le lien de parentèle avec la famille de peintres napolitaine ni s'il exécutait des natures mortes. Néanmoins, il est fort probable que cet artiste vint à Rome déjà formé peut-être même dans l'atelier de Giovanni Battista Ruoppolo. Cfr. L. Bartoni, *Le vie degli artisti, residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650 - 1699)*, Rome, 2012, p. 318.

⁶⁸ Les échanges entre Rome et Naples étaient déjà encouragés par les marchands dans les années 1620 et 1630. Evoquons Tommaso della Vigna qui importait dans la ville parthénopéenne des paysages de Tassi, Jean du Champ, F. Napoletano et des œuvres de Vouet (Ch. Marshall, op. cit., 2000, p. 26).

marchands de couleurs, coiffeurs, doreurs etc. Il est vrai aussi, qu'à Rome l'Accademia di San Luca tenta de limiter cette liberté commerciale. L'intervention du pape Urbain VIII fut contraignante pour beaucoup de marchands, mais à long terme elle ne freina pas le dynamisme du commerce. A Naples la situation était autre, car aucune académie ne posait d'obstacles au travail des marchands. Cela joua un rôle essentiel pour les peintres de natures mortes, même si les échoppes napolitaines n'atteignirent jamais la taille des boutiques romaines.

Nous nous intéresserons également aux tarifs pratiqués lors des ventes de natures mortes. Nous nous appuyerons sur des paiements ou des estimations relatées dans les livres de comptes. Malheureusement, nos connaissances de cet aspect sont partielles faute de documents suffisants. Cependant, les indications que nous allons donner, permettront au lecteur de mieux situer ce genre de tableaux dans le contexte du marché de l'art de l'époque, par comparaison aux autres genres picturaux (portraits, paysages, *storie*). Nous nous intéresserons aussi à la part que prirent les natures mortes au sein des collections. Certains commanditaires choisirent la nature morte comme l'un de leurs genres préféré de peinture.

Le problème des natures mortes présentées dans des expositions est strictement lié au collectionnisme et au marché de l'art. La confrérie des Virtuosi al Pantheon organisait régulièrement leurs expositions, au moins à partir des années 1630, mais on ne sait pas si on y présentait des natures mortes. En revanche, nous avons des preuves que des natures mortes étaient exposées à l'église de San Salvatore in Lauro à partir des années 1680.

En ce qui concerne les bases de données en ligne, en premier lieu, il faut mentionner celle du Getty Provenance Index⁶⁹ où nous avons dépouillé les inventaires romains et napolitains. La base « *Payments to Artists. Pilot Project : 17th-Century Rome* », aussi gérée par le Centre Getty, nous a été utile pour retrouver des paiements faits aux artistes de natures mortes à Rome. Il faut mentionner le « *Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises (XIIIe-XIXe siècles)* », (RETIF⁷⁰) auquel nous avons collaboré pendant cinq ans. De nombreuses natures mortes italiennes y ont été étudiées et certaines ont été publiées en

⁶⁹ <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb> . Plus loin la base sera mentionnée comme la GPID en ligne.

⁷⁰ http://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/reference.jsp?reference=INHA_METADONNEES_4 . Le projet est dirigé par Ch. Georgel et placé sur l'autorité scientifique de Michel Laclotte. Pendant de nombreuses années N. Volle gérait brillamment la coordination du RETIF, en collaboration avec beaucoup de spécialistes confirmés ou en formation.

version numérique pour la première fois. Signalons encore le « *Schedarium* » (numérisé) de Friedrich Noack⁷¹ qui a documenté minutieusement l'activité des artistes dans la ville papale. La base RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) nous a servi comme une source d'informations et d'image concernant des artistes flamands et hollandais actifs en Italie⁷².

Nous allons diviser notre thèse en deux parties. La première concernera le développement du goût des collectionneurs, des mécènes pour la nature morte et la circulation de ces peintures sur le marché de l'art (marchands, revendeurs). Cette partie sera partagée en trois chapitres couvrant de manière chronologique les années 1600 et 1630, puis jusqu'en 1680, et enfin jusqu'à 1725. En revanche, la deuxième partie sera entièrement consacrée aux analyses stylistiques qui témoignent des échanges entre les peintres de deux écoles. En effectuant des comparaisons stylistiques, nous allons démontrer les inspirations et les influences, parfois réciproques, des artistes. Nous proposerons de nouvelles attributions et de nouvelles datations. Cette partie sera partagée en deux chapitres. Dans le premier, nous présenterons les rapports entre la peinture de fleurs de Mario dei Fiori et de Paolo Porpora, les tableaux de fruits de Cerquozzi et de Giovanni Battista Ruoppolo, ainsi que des natures mortes avec des tapis et d'objets précieux de Francesco Noletti dit Il Maltese et Giuseppe Recco. Ensuite, nous nous occuperons des œuvres représentant des cuisines de Gian Domenico Valentino et de Giovanni Battista Recco, des peintures d'Abraham Brueghel qui appartient aux deux écoles et des rapports d'Andrea Belvedere avec Rome. Dans le deuxième chapitre, nous terminerons par une étude des natures mortes de poissons à Rome, afin de démontrer que ce type d'œuvres était bien présent au XVIIe siècle dans la Ville Eternelle et n'était pas uniquement la spécialité des Napolitains.

⁷¹ <http://db.biblhertz.it/noack/noack.xql> . Les fiches originales de Noack sont conservées dans l'archive de la Bibliotheca Hertziana.

⁷² <https://rkd.nl/nl/> .

Première Partie

Chapitre 1 - Les collections, la nature morte et le marché de l'art (1600-1630)

Dans ce chapitre, nous étudierons plusieurs aspects concernant l'apparition de la nature morte dans des collections à Rome et à Naples dans les trente premières années du *Seicento*. A cette époque les tapisseries étaient remplacées par des peintures qu'on accrochait dans divers espaces. Au début du XVIIe s., les natures mortes étaient encore peu nombreuses et n'apparaissaient le plus souvent qu'en de rares exemplaires, introduits dans des ensembles où d'autres genres dominaient : des *storie* - des sujets religieux et mythologiques - ou des portraits. Mina Gregori dans son important article intitulé « *Riflessioni sulle origini della natura morta da Leonardo a Caravaggio* » publié en 1995 à l'occasion de l'exposition « *La natura morta al tempo di Caravaggio* », souligne le fait que l'émergence de la nature morte fut sans nul doute étroitement liée à la constitution des galeries de peintures du XVIIe s., créées d'abord à Rome, diffusées ensuite dans d'autres cours européennes⁷³. De notre côté, nous indiquerons les premiers commanditaires et les premiers collectionneurs de ce genre dans la Ville Eternelle.

⁷³ M. Gregori, « *Riflessioni sulle origini della natura morta da Leonardo a Caravaggio* », dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. expo., Naples, 1995, p. 24.

Nous nous concentrerons sur les aspects les plus importants concernant les trois premières décennies du siècle : la chronologie de l'apparition de la nature morte, la multiplication des ateliers spécialisés, l'analyse des comportements des principaux protagonistes en ce qui concerne le développement de ce goût (cardinaux, hauts fonctionnaires), le rôle croissant des marchands d'art, des artisans et des *rigattieri*⁷⁴, les prix de ces tableaux, enfin le rôle des institutions artistiques informelles et officielles. Nous étudierons les raisons pour lesquelles on achetait ce genre de peintures. Nous nous intéresserons également à l'emplacement des natures mortes dans des villas et dans des palais romains.

D'ores et déjà, nous observons un écart entre l'école romaine et napolitaine en ce qui concerne la documentation de cette période. A Rome, on dispose d'un nombre important de documents (inventaires, paiements, biographies). En revanche, à Naples, les débuts de la nature morte restent mal connus faute de témoignages. Toutefois, nous possédons aussi quelques sources rares pour l'école napolitaine. On note également, que l'apparition de ce genre arrivera quelques années plus tard dans la ville parthénopéenne et le nombre des natures mortes dans chaque collection fut moins élevé qu'à Rome. Ainsi, il est difficile d'étudier les échanges entre les deux milieux artistiques spécialisés dans la nature morte pour la période 1600-1630. Leur intensification arrivera plus tard, vers les années 1640-1650, surtout après le départ de Paolo Porpora vers la Ville Eternelle, en 1648. Nous traiterons donc séparément l'apparition des natures mortes dans ces deux villes, pour ne pas diluer les rares informations concernant Naples.

A Rome, dans les trois premières décennies du XVIIe s., apparurent trois types des natures mortes. Le premier fut d'origine naturaliste – documentaire (oiseaux, poissons), le deuxième représentant des vases à grotesques (inspirés par Giovanni da Udine) et le troisième avec des décors à fresque de fruits, de légumes et de fleurs)⁷⁵. Les exemples de Vincenzo Campi, Bartolomeo Passerotti, des Lombards comme Figino, ou Galizia et des peintres nordiques comme Pieter Aertsen ou Joachim Beuckelaer servirent d'inspiration. Selon les rares sources, les premières natures mortes à Naples représentaient des légumes et des fleurs.

⁷⁴ Il s'agit de vendeurs des vêtements ou des meubles d'occasion ou des livres ou des estampes (*dealers of second hand*). Les *rigattieri* s'occupaient aussi de revente des tableaux usés plutôt que neufs.

⁷⁵ A. Cottino, « "Dipingere fiori e frutti sì bene contraffatti..." », dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. expo., Naples, 1995, p. 59. Tous ces trois types de natures mortes furent pratiqués par le romain Pietro Paolo Bonzi.

La chronologie de l'apparition de la nature morte

Les premières natures mortes furent acquises à Rome avant 1610 par des personnages cultivés appartenant à la noblesse et à l'aristocratie. Nous étudierons la chronologie de cette apparition, décennie par décennie dans la mesure de possible, ainsi que la quantité de ces œuvres dans ces collections précoces. L'analyse des inventaires romains entre 1600 et 1630 démontre une progressive augmentation de tableaux de natures mortes.

Ces peintures apparurent dans la Ville Eternelle dans l'atelier de Giuseppe Cesari dit le Cavalier d'Arpin (1568-1640), exécutées probablement déjà dans les années 1590, ainsi que dans le milieu de Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635) au début du *Seicento*. Dans l'atelier du premier, nous trouvons des œuvres d'au moins quatre peintres ayant exécuté ce genre de peintures : Caravage (1571-1610), le maître de Hartford (actif vers la fin du XVIe s. et au début du XVIIe s.), Prospero Orsi (vers 1558-vers 1633) et Floris Van Dijck (1575-1651), un Hollandais né à Haarlem. En 1607, le cardinal Scipione Borghese [II. 1], le neveu du pape, saisit huit natures mortes avec la collection de plus de cent tableaux appartenant à Cesari⁷⁶. C'est la collection romaine la plus précoce⁷⁷ qui se situe à l'origine du collectionnisme de natures mortes. On y trouvait les célèbres natures mortes de Caravage (qui demeura huit mois dans l'atelier de Cesari en peignant des tableaux de fleurs et de fruits) et du maître de Hartford, peintes probablement encore vers la fin du XVIe s. Les tableaux exécutés dans cet atelier par Van Dijck n'ont pas été identifiés. Les natures mortes étaient toutes anonymes et s'y trouvaient sûrement en 1607, mais peut-être même dès 1593. Les fleurs et les fruits étaient les sujets dominants de ces natures mortes ainsi que des représentations d'oiseaux vivants ou morts. Mentionnons les descriptions de ces œuvres [II.

⁷⁶ [ASV, Fondo Borghese, I, 27] ; K. Hermann Fiore, « Caravaggio e la quadreria del Cavalier d'Arpino », dans *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, cat. expo., Milan, 2000, p. 60-73. Cette chercheuse remarque que dans la collection les tableaux de petit ou moyen format furent fréquent et la plupart étaient privé de cadres (Ibid., p. 73). Elle écrit : « *I soggetti erano soprattutto apparentemente quotidiani, opere sacre in cui il messaggio umano prevale sulla retorica, oppure le piccole meraviglie della vita di tutti i giorni come i fiori, le farfalle, o la vista su campagne e paesaggi selvaggi nonché ritratti a mezzo busto.* »

⁷⁷ Il n'y a pas de natures mortes dans la puissante collection romaine de Fulvio Orsini (inv. de 1600).

2a, 2b, 2c, 2d, 2e : No 6 « *Un'altro quadro di frutti e fiori, con le cornici indorate* » (non identifié) ; No 38 « *Un quadro con diversi Uccellami morti senza cornici* » (Maître de Hartford) [IL. 3] ; No 39 « *Un altro quadro di diversi frutti et fiori senza cornici* » (Maître de Hartford) [IL. 4] ; no 47 « *Un quadro pieno di frutti et fiori con due Caraffe con le cornici nere* » (Maître de Hartford) [IL. 5] ; no 76 « *Un quadro mezzano di verdura con un arbore grande senza cornice* » (peut-être un paysage ou une nature morte dans un paysage ? non identifié) ; no 96 « *Un quadro con una caraffa di fiori, et altri fiori non compiuto* » (de Jan Brueghel le Vieux ?)⁷⁸ [IL. 6] ; No 104 « *Un quadretto con tre pernici senza cornici* » (non identifié) ; No 108 « *Un Gallo d'India disteso sopra una tavola in carta* » (non identifié)⁷⁹. En tous les cas, à cette date (1607), il est extrêmement rare de trouver un nombre si important de natures mortes autonomes réunies. C'est pourquoi cette collection a une signification particulière pour l'histoire de ce genre. Luigi Spezzaferro explique leur présence par le caractère commercial de cette collection, qui fut rassemblée, selon le chercheur, probablement pour le marché de l'art⁸⁰. Clovis Whitfield constate qu'Orsi, qui fut élève de Cesari, joua un rôle décisif dans l'évolution de la nature morte qui était en train de s'affirmer à ce moment-là, surtout parce qu'il était actif à une date précoce, à côté de Merisi⁸¹. Le chercheur l'identifie d'ailleurs avec le Maître de Hartford. En outre, le Cavalier d'Arpin possédait *il Fruttaiolo* (Rome, Galleria Borghese) de Caravage [IL. 7], daté vers 1593-1594⁸², où le panier rempli de fruits joue un rôle essentiel, mais il ne s'agit pas encore d'une nature morte autonome. Ajoutons que l'exécution du *Panier de fruits* de Merisi de l'Ambrosienne est encore plus précoce, puisqu'il remonte à 1598-1599⁸³. Nous voyons que les premières natures mortes romaines furent peintes à l'aube du *Seicento*.

⁷⁸ Galleria Borghese, Rome, Inv. 362, 0,28x0,21 m. – l'attribution de ce tableau est incertaine : K Hermann Fiore (« Caravaggio e la quadreria... », op. cit., 2000, p. 71-72) accepte le nom de Brueghel déjà suggéré par P. Della Pergola (*Galleria Borghese, I dipinti*, Rome, 1959, v. 2, p. 155, no 221) qui relie la peinture de la Galleria Borghese avec la mention dans l'inventaire. De Rinaldis supposait plutôt la main de Caravage, en se basant sur le célèbre passage de Bellori (op. cit., 1672, p. 202).

⁷⁹ Dans cette collection il y avait aussi des tableaux où les fragments de la nature morte jouaient un rôle important dans la composition comme c'est le cas du no 56 « *Un quadro di un Giovane che tiene un Canestro di frutti in mano senza cornice* » de Caravage (Rome, Galleria Borghese) ou no 99 « *Un quadro di ritratto d'una donna con una caraffa di fiori in un tavolino* ».

⁸⁰ L. Spezzaferro, « Il Caravaggio, i collezionisti romani, la nature morte », dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, Naples, 1995, p. 58.

⁸¹ C. Whitfield, "Prospero Orsi, interprete del Caravaggio", *Revue de l'art*, 155, 2007, p. 9-19.

⁸² A. Cottino, dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. expo., Napoli, 1995, p. 104.

⁸³ S. Danesi Squarzina, « Natura morta e collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento, Il terreno di elaborazione dei generi », *Storia dell'Arte*, 1998, 93/94, p. 279. S. Danesi Squarzina date la *Canestra* vers 1599 et A. Cottino vers 1598-1599 (« La natura morta a Roma : il naturalismo caravaggesco », dans *La natura morta italiana, da Caravaggio al Settecento*, Milan, 2003, p. 120.).

Quant au marquis Giovanni Battista Crescenzi, il occupe une place fondamentale dans les débuts de la nature morte dans la Ville Eternelle. Il fut parmi les premiers nobles et hauts fonctionnaires à soutenir et encourager largement les peintres dans la création de natures mortes. Le pape Paul V (1605-1621) l'employa dans la charge de « *sovrintendente della Capella Paolina* » de la basilique de St. Maria Maggiore. Crescenzi fonda avant 1617, une académie privée dans son palais à côté du Panthéon pour les jeunes peintres qui y dessinaient (et probablement peignaient aussi) des fruits et de légumes d'après nature⁸⁴. Nous savons que Pietro Paolo Bonzi et Bartolomeo Cavarozzi fréquentèrent cette académie. Regardons la *Nature morte de fruits, de légumes et un papillon* (auparavant Bergame, coll. Lorenzelli) [IL. 8] de Bonzi, datable vers 1620, pour avoir une idée des résultats obtenus par ces peintres. Il est dommage que nous ne connaissions pas l'inventaire de la collection du marquis avant 1617, c'est-à-dire avant son départ pour l'Espagne avec le cardinal Zapata, où il s'installera et finira ses jours. On y aurait probablement trouvé beaucoup d'informations sur les débuts de la nature morte romaine.

Les premières natures mortes à Rome au XVIIe furent acquises par le cardinal Benedetto Giustiniani (1554-1621), Ciriaco Mattei (1542-1614), Silvestro Aldobrandini (1590-1612) et par Scipione Borghese, que nous avons déjà mentionné. L'intérêt porté par ces amateurs extrêmement raffinés contribua à l'évolution du goût des collectionneurs romains pour ces peintures. Nous voudrions à présent rappeler quels tableaux de ce genre ils possédaient.

Entre 1600-1611, Benedetto Giustiniani fut propriétaire de quatre petits tableaux des saisons avec des fleurs, des fruits et des herbes/légumes qui formaient des têtes⁸⁵. On ne sait pas s'ils étaient de la main de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) ou de Francesco Zucchi (1562-1622). Silvia Danesi Squarzina les appelle « *des natures mortes anthropomorphiques* »

⁸⁴ L. Spezzaferro, « Un imprenditore del primo Seicento. Giovanni Battista Crescenzi », *Ricerche di storia dell'arte*, 1985, 26, p. 50-74 ; id., notice 'Giovanni Battista Crescenzi', dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 30, 1984.

⁸⁵ Ils sont enregistrés dans « *L'entrata della Guardarobba* » de Benedetto Giustiniani 1600-1611 env. [ASR, Fondo Giustiniani, busta 15, vol. 14A, parte IV]. Le document fut rédigé par « *guardarobbiera* » Silvio Silva et puis par Alfonso Amarotti de même fonction. Cfr. S. Danesi Squarzina, « The Collections of Benedetto Giustiniani, part I », *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1136, 1997, p. 781, nos 94-97 – « *Quattro quadretti in tela mezzani delle quattro stagioni fatti di fiori frutti e erbe in forma di teste e petti con cornice di pero tinte negre* » situés dans son studio. Ces peintures apparaissent aussi dans l'inventaire de Vincenzo de 1638, II, nos 226-229 – « *4 quadri con 4 teste delle quattro Stagioni formate delli propri frutti, e fiori di ciascuna stagione dipinti in tela alt. pal. 3 larg. 2 ½ di maniera moderna con cornice negra* ». Ils sont présents encore dans l'inventaire de 1649 (nos 24-27).

(*anthropomorphic still lifes*)⁸⁶ et elle observe aussi que ces peintures « *denotano attenzione verso un particolare esito del nascente genere della natura morta* »⁸⁷.

A notre avis la présence précoce à Rome des natures mortes avec figures du bolonais Bartolomeo Passerotti (1529-1592) mérite d'être soulignée pour de raisons chronologiques. Il s'agit d'une de premières apparitions de ce genre pictural dans cette ville. En fait, le très riche collectionneur Ciriaco Mattei en 1603, acheta pour sa salle principale du *palazzetto* (Villa Navicella) « *quattro quadri del Passarotto doi che rappresentano carne tagliate in pezzi et pesci ucellami, tartaruche et gambari con figure d'homini, et donne cioè doi per quatro, et in uno vi è di più un putto [...]* ». Il les paya 100 écus au Cavalier Marc'Antonio Pietra⁸⁸. Deux de ces peintures se trouvent aujourd'hui à la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini à Rome : *la Pescheria* et *la Macelleria* [II . 9a et 9b]. Ces œuvres de Passerotti se distinguent par leur style libre et fluide. On connaît le contenu de ce *palazzetto* grâce à l'inventaire de 1614⁸⁹, où dominaient des paysages (nombreux anonymes), des scènes de genre et une série d'hommes illustres⁹⁰. Dans la même salle, quatre grands tableaux de saisons avec de nombreuses figures attribués (en 1684) à Bril et quatre dessus-de-porte furent accrochés. Il y avait aussi un tableau avec divers animaux et des gibiers à plumes, un petit tableau avec divers fruits⁹¹. Cela fait six natures mortes au total dans le *palazzetto della Navicella*, dont seulement deux autonomes (dont un petit), c'est-à-dire sans personnages. Rappelons encore qu'en 1601 Caravage habitait au palais Mattei⁹². Par ailleurs, le 21 septembre 1614, Ciriaco paya Prospero Orsi 30 écus pour un tableau d'oiseaux⁹³.

⁸⁶ S. Danesi Squarzina, « The Collections of Benedetto Giustiniani, part I », *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1136, 1997, p. 772.

⁸⁷ Id., « Caravaggio e i Giustiniani », dans *Michelangelo Merisi da Caravaggio, La vita e le opere attraverso i documenti, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, sous la dir. de S. Macioce, Rome, 1995, p. 103.

⁸⁸ *Caravaggio e la collezione Mattei*, sous la dir. de R. Vodret, Milan, 1995, p. 30. Ces tableaux sont mentionnés en 1614 dans l'inventaire de la Villa Navicella dans la salle principale [ASR, Archivio Notai Capitolini, Ottavio Capogallo, vol. 486, ff. 351-363, pubblicato in Lanciani 1907]. Cfr. F. Cappelletti, L. Testa, *Il trattenimento di Virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rome, 1994, p. 37.

⁸⁹ [ASR, Archivio Notai Capitolini, notaio Caputgallus, vol. 486, ff. 351-363] – L'inventaire complet a été publié dans R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, Rome, 1907, vol. 2, p. 88-89 puis a été analysé par F. Cappelletti, L. Testa, op. cit., 1994, p. 171 et s.

⁹⁰ Ibid., p. 30.

⁹¹ « (72) *Un altro quadro di diversi animali ò ucellami [...]* » ; « (83) *Un quadretto di diversi frutti* ». Notons aussi « (96) *Un'altro quadro di pesche con alcuni pescatori [...]* » où peut-être figurait un grand morceau de nature morte de poissons.

⁹² Néanmoins, les paiements de Ciriaco à Merisi, que nous connaissons, sont datés de 1602 et 1603 et ils ne concernent aucune nature morte, mais une *Cène d'Emmaus*, un *Saint Jean-Baptiste* et une *Arrestation du Christ* (Cfr. F. Cappelletti, L. Testa, op. cit., 1994, p. 40, 139, *Documenti A*, n. 31).

⁹³ Ibid., p. 144 – « *A 21 d.o* (septembre 1614) *sc. Trenta pagati a m. Prospero orsi p. Prezzo di un quadro di diversi uccelli sc. 30* ». A la même époque, Orsi fut payé aussi pour d'autres tableaux comme une *S. Cécilie* ou une *Vierge*.

L'inventaire Aldobrandini⁹⁴, daté de 1606⁹⁵, est fondamental pour l'histoire de la nature morte à Rome et il n'a pas encore été suffisamment exploité. Il précède donc d'un an la liste des tableaux saisis chez Cavalier d'Arpin. Comme le nom du propriétaire de cette collection n'apparaît pas explicitement, nous ne pouvons que supposer qu'il s'agit du cardinal de San Cesareo, Silvestro Aldobrandini qui, à ce moment-là, avait seize ans⁹⁶ et était déjà cardinal depuis 1603. Nous soulignons que ce collectionneur possédait à une date précoce (si effectivement la liste correspond uniquement aux tableaux possédés en 1606) huit natures mortes sur cent cinq tableaux environ. On y trouve une peinture de Tommaso Salini (cité comme « *Cavaglier Thomasso* ») représentant une cuvette, une cruche de majolique cassée (« *Catt.o [Catino] et bocale di maiolica rotti* ») et deux œuvres de « *Gherardo Fiammingo* », l'une avec des oiseaux morts et vivants, une petite branche, un récipient en cuivre (ou écaille de cuivre ?) et une petite corbeille avec des raisins et des fruits dedans (« *Varij uccellami vivi è morti, con una ramina et una canestrella con dentro Uva è frutti* ») et l'autre figurant un panier avec un faisan mort sur un siège (*scagno=scanno*), une chenille dorée, des melons et des artichauts (« *Canestro dentro v'è un fag.o morto sopra d'uno scagno ve un bruchino dorato, meloni e carciuffi* »). S'agit-il de Gerrit van den Bosch (actif à Rome dans la première moitié du XVIIe s.) dit Gherardo di Bosco⁹⁷ un peintre hollandais de natures mortes, d'animaux et de paysages, actif vers 1619 à Rome (il exécuta des tableaux pour Cosimo II, payés par Guicciardini) ou plutôt de son compatriote Gerrit van Honthorst (1590-1656) dit Gherardo delle Notti? Il est peu probable que ce soit ce dernier, car, en 1606, il avait seulement seize ans. Il faut souligner que ces deux natures mortes flamandes prouvent l'apparition et la circulation précoce de ces tableaux à Rome. N'oublions pas le cas de Floris Van Dijck, peintre de natures mortes actif dans la Ville Eternelle, qui a été évoqué déjà plus haut. De plus les premiers collectionneurs commencèrent à les apprécier, et la famille Aldobrandini contribua ainsi au développement de ce goût, qui encouragera les artistes romains à pratiquer ce genre. Les cinq natures mortes restantes étaient anonymes. On y voyait un pot de majolique rempli de fleurs diverses et des prunes et d'autres fruits dispersés au pied

⁹⁴ Il s'agit d'un « *libretto* » intitulé sur le dos « *Aldobrandini, inventario dal 1606 al 1638* » où à la feuille numéro 1 est écrit : « *1606 Inventario di tutte le mie robbe* ». Cfr. F. Cappelletti, « Una nota di beni e qualche aggiunta alla storia della collezione Aldobrandini », *Storia dell'Arte*, 93/94, 1998, p.341-347. Silvestro fut le fils aîné d'Olimpia Aldobrandini (1567-1637), appartenant à une famille d'origine florentine.

⁹⁵ *The Getty Provenance Index Databases* [dorénavant La GPID], consultée le 19 août 2014 - [Archivio Doria Pamphilj, Roma, Fondo Aldobrandini, busta 30, ff.1-15].

⁹⁶ Il nous semble plausible que malgré son âge précoce, Silvestro pouvait déjà collectionner des œuvres.

⁹⁷ La base GPID le cite en tant que peintre non identifié (*unidentified*) et dans la notice est noté que l'attribution du tableau d'oiseaux et de fruits à « *Chirardo* » [à comprendre Monsù Gherardo ou Gherardo Fiammingo] a été ajoutée successivement avec une autre plume. Dans les documents médicaux, il apparaît comme « Gherardo di Bosco ».

de celui-ci, exécutée sur un cuivre de petit format (« *Vasetto di maiolica pieno di diversi fiori con brugne et altra frutta à piedi di esso* »), une petite corbeille pleine de raisins blanc et noir et de divers oiseaux vifs et morts (« *Canestrella piena d'uva bianca è rossa et diversi uccelli vivi è morti* »), et deux autres avec un vase de fleurs diverses, chacun dans un format octogonal (« *Doi [quadri] con doi vasi con diversi fiori* »). Il y avait un tableau animalier (que nous incluons ici dans le groupe de natures mortes) où un petit chien de race française était représenté (« *Cagnolo di razza franzese bian moscato* »).

Combien de natures mortes pourrait-on trouver dans chacune de ces collections précoces avant 1610 ? Elles ne dépassaient pas le nombre de dix. Le Cavalier d'Aprin et Aldobrandini en avait huit chacun, Benedetto Giustiniani quatre. Leur nombre va augmenter dans les décennies suivantes, parfois de manière spectaculaire.

Les natures mortes apparurent dans les collections de quelques autres cardinaux importants. Entre 1610 et 1620, c'est Scipione Borghese qui joua le rôle principal dans ce domaine. En 1613, il acheta pour 46 écus une douzaine de petites natures mortes de fruits et de fleurs (moins de 4 écus par unité donc) auprès de Giacomo Costa un marchand (*rivenditore di quadri*) et peintre⁹⁸. Un an après, il acquit des tableaux dont un de fruits⁹⁹. Le 8 novembre 1619, le peintre de fleurs Tommaso Salini fut payé par l'administrateur de Borghese 90 écus pour « *12 quadri diversi di fiori* » destinés à la villa Mondragone, mais aujourd'hui perdues et absentes des inventaires de la famille, ce qui fait penser à G. Testori que Scipione les avait commandées pour les offrir rapidement à quelqu'un¹⁰⁰. La même année il commanda aussi à Tommaso Campana (artiste aujourd'hui peu connu) certains « *quadri di pittura d'animali e pesci* » pour la Villa di Mondragone, pour lesquels il paya 60 écus¹⁰¹. Dès 1607, Borghese possédait déjà huit natures mortes provenant de la saisie d'Arpino, puis il acquit vingt-quatre natures mortes citées juste auparavant, plus au moins deux de Campana ce qui indiquerait la présence vers 1619, d'au moins trente-quatre tableaux de ce genre (à condition qu'il ait gardé ces œuvres dans sa collection). Ainsi, à ce moment-là, ce cardinal était le plus grand

⁹⁸ R. Spear, « Rome, Setting the stage », dans *Painting for Profit, The Economic Lives of Seventeenth Century Italian Painters*, sous la dir. de R. Spear et Ph. Sohm, New Haven-London, 2010, p. 42 ; P. Cavazzini, « La diffusione ... », *Quaderni storici*, 2004, p. 363. Cavazzini remarque sur la fluidité de marché que « *chiaramente a Roma a quest'epoca i vari livelli di collezionismo, produzione e smercio dei dipinti erano spesso permeabili, non a compartimenti stagni.* » (ibid.).

⁹⁹ M. Gregori, « Divagazioni su un quadro di pesci di Antonio Tanari », *Paragone*, 57, 2006, p. 4-5.

¹⁰⁰ ASV, Fondo privato Borghese, vol. 7992, *Registro dei mandati, Conti Artigiani*, p. 135, n. 455 ; G. Testori, « Nature Morte di Tommaso Salini », *Paragone*, 1954, 51, p. 26. Cfr. P. Della Pergola, *La Galleria Borghese, I, dipinti*, 2, Rome, 1959, p. 220, n. 77.

¹⁰¹ ASV, Fondo privato Borghese, vol. 7992, *Registro dei mandati, Conti Artigiani*, p. 135, n. 456 ; G. Testori, op. cit., 1954, p. 26. Campana fut bolonais et l'élève de Guido Reni.

collectionneur des natures mortes à Rome. Ce fut probablement lui qui encouragea les autres mécènes à s’y intéresser dans les décennies suivantes. Son intérêt pour ces peintures est évident et sans équivalent. Rappelons seulement à titre de comparaison qu’en 1613, Asdrubale Mattei possédait cinq tableaux anonymes variés de ce genre¹⁰², qu’un an plus tard Ciriaco Mattei en avait six et qu’en 1615-1616 dans le palais du deuxième duc de Bracciano Virginio Orsini seulement trois natures mortes étaient conservées¹⁰³. En 1612, Cosimo Quorli¹⁰⁴, le fourrier papal¹⁰⁵ sous Paul V, n’en possédait qu’une, anonyme, de fruits et de fleurs, tout comme quelques années plus tard, un peintre et marchand Karel Oldrago (mort en 1619), avait une nature morte de poissons d’un peintre inconnu¹⁰⁶. On perçoit aussi facilement un grand écart de moyens économiques entre ces personnages.

¹⁰² Il s’agit de deux « *quadretti* » avec des vases de fleurs, un avec un crâne, un avec divers légumes (*herbaglie*) et un avec des fruits. Aussi dans ce cas, nous pouvons supposer que la nature morte avec crâne est une vanité nordique, sans pouvoir, cependant, en apporter la preuve. Notons que dans cette collection romaine dominent des scènes religieuses, des portraits et des paysages. [Archivio Antici-Mattei, Recanati, mazzo 90] ; The Getty Provenance Index, en ligne, consulté le 16 août 2014 – la notice est de F. Cappelletti et L. Testa – “[119] *Due quadretti di due vasi di fiori con cornici d'oro, e pater nri alto due palmi e mezo in circa*” ; “[120] *Un quadro con una testa di morto con cornici profilate d'oro*” ; “[122a et 122b] *Due quadri grandi, uno di diverse herbaglie, l'altro di frutti*” ; cfr. F. Cappelletti, “La committenza di Asdrubale Mattei e la creazione della Galleria nel Palazzo Mattei di Giove a Roma”, *Storia dell’Arte*, 76, 1992, p. 256-295 ; F. Cappelletti et L. Testa, *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rome, 1994, p. 165-170.

¹⁰³ La GPID, en ligne, consultée le 21 août 2014 – la notice est de Anna Cera Sones [le document est conservé à l’University of California, Los Angeles, USA - Orsini Archive, Collection 902, box 13, I. AE. Prot. III). Les tableaux étaient conservés dans le Palazzo Monte Giordano à Rome. Dans le « *salotto a man manca del salone* » était accroché un tableau de fruits divers (estimé 35 écus) et dans la même salle il y avait quatre peintures de saisons. Dans une autre pièce, il y avait une peinture avec un vase de fleurs (40 écus). On découvre l’intérêt de ce collectionneur pour les scènes de genre avec d’importants morceaux de nature morte dont « *Un quadro entrovei un coco con pesci* » et « *Due quadri grandi con diverse figure di pesche e pesci e donne ignude, et l'altro con sei figure con diversi frutti* », tous les deux placés dans la galerie. Orsini possédait aussi dans ce palais de nombreux paysages, dont plusieurs flamands. Signalons encore « *Un quadretto dentro più sorte frutti* » estimé seulement 2 écus et conservé dans « *stantijno a lato la Galleria* » dans un autre palais romain appartenant à Virginio (le *Palazzo di Cerveteri*). Il y avait aussi quatre tableaux de saisons. Ainsi Orsini était propriétaire d’au moins trois natures mortes indépendantes.

¹⁰⁴ Il était propriétaire d’une toute petite collection d’environ trente tableaux, connue par un inventaire où toutes les œuvres étaient enregistrées comme anonymes (P. Cavazzini, dans *Painting as business...*, op. cit., 2008, p. 86-87). A part cette nature morte, il y avait des tableaux d’autres genres : scènes religieuses, portraits, paysage (un seul). [ASR, TNC, uff. 34, 5 aprile, 1612, fols. 337-38v], pour son testament [11 maggio 1612, fols. 446-56v]. A la même époque, en 1611, un autre petit collectionneur romain, *gentiluomo* et chevalier, maréchal et conseiller dans le gouvernement au Capitole, Marcantonio Toscanella, possédait dix petits tableaux avec divers animaux à côté des tableaux érotiques avec des femmes – [ASR, TCG, *Atti di Cancelleria*, b. 231, 5 settembre 1611, fasc. 3, fols. 30-33], publié par P. Cavazzini, dans *Painting as business...*, op. cit., 2008, p. 88-89, 162.

¹⁰⁵ Un fourrier était autrefois, un officier ou sous-officier chargé de distribuer les vivres et de pourvoir au logement des militaires (*L’Encyclopédie Larousse*, en ligne - <http://www.larousse.fr/encyclopedia>). En italien on définit cette charge « *guardarobiere* » du palais papal (cfr. P. Cavazzini, « Lesser Nobility and other people of means », dans *Display of art in the Roman palace*, sous la dir. de G. Feigenbaum, Los Angeles, 2014, p. 101).

¹⁰⁶ Il avait des paysages, des vues de Campidoglio et de l’église S. Maria Maggiore, vues de ports et des incendies de Troie ; P. Cavazzini, « La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento : collezionisti ordinari e mercanti », *Quaderni Storici*, 2004, 39, 116, p. 364-365. Cfr. E. Cropper, G. Panofsky-Soergel, «New Elsheimer inventories from the Seventeenth Century », *The Burlington Magazine*, XCCVI, 1984, p. 473-488.

Dans la troisième décennie on remarque une augmentation importante de natures mortes, mais ces collections ne sont pas encore nombreuses. Cette décennie est cruciale pour la formation des premières grandes collections romaines de natures mortes, exceptée celle de Scipione Borghese formée, comme nous l'avons vu, dans la première et deuxième décennie. Autour de 1630, on trouve plusieurs collections où on peut noter une quantité élevée de tableaux de ce genre. Trois collections occupent le devant de la scène : celle du duc de Giove Asdrubale Mattei (l'inventaire de 1631 comprend 39 natures mortes), celle du grand mécène de Salini, Ludovico Ludovisi (1633, 52 natures mortes) et celle de l'apothicaire Francesco Urbinelli (1630, environ 25 natures mortes). La collection de Filippo I Colonna (1632)¹⁰⁷ conservée au palais à la *Piazza di SS. Apostoli* se distingue encore par ses cinquante petits tableaux sur parchemin représentant des oiseaux¹⁰⁸. Nous voyons qu'à ce moment-là les plus grandes collections ne dépassent pas quarante à cinquante exemplaires. Les autres amateurs possédèrent au maximum autour sept/dix peintures similaires. Savelli en avait au moins dix, le « *tesoriere pontificio della Camera Apostolica* » Costanzo Patrizi¹⁰⁹ (1624) neuf, Alessandro Pallavicini (1625) huit et le capitaine Geronimo Maggi, originaire de Milan, (1631) était propriétaire de sept natures mortes. On retrouve également ce genre dans la prestigieuse collection du cardinal Francesco Maria del Monte (1627)¹¹⁰. Del Monte avait quatre natures mortes en tout mais avec deux grands noms : l'une représentant une carafe de Caravage, une seconde composée de fleurs par Salini, et deux autres anonymes, une de fruits et la deuxième de fleurs. Malgré le nombre restreint des natures mortes, ce cardinal joua un rôle de premier plan dans l'émergence du collectionnisme de la nature morte. Il avait des

¹⁰⁷ [Archivio Colonna, Subiaco, A.C.R., III QB 5a] - Cfr. N. Gozzano, « Le origini della collezione Colonna : il ruolo di Filippo I e di Marcantonio V » dans id., *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna, Rome, 2004*, p. 25-31 et A. E. Safarik, *Documents for the History...*, op. cit., 1996, p. 27-32. Dans cet inventaire apparaissent aussi quatre « *quadretti* » des saisons anonymes sur cuivre (no 37). On ne sait pas s'il s'agit de natures mortes ou plutôt de paysages. Les Colonna aimaient dans leurs collections la variété des supports.

¹⁰⁸ Selon E. Fumagalli (comm. écrite., 2014) il s'agit probablement d'illustrations scientifiques dans le genre de Jacopo Ligozzi, et ne pas de vrais tableaux.

¹⁰⁹ L'inventaire est daté 27 février 1624 – La GPID, en ligne, consultée le 21 août 2014 – la notice est de M. Bevilacqua et L. Spezzaferro [ASR, 30 Not. Cap., 1624, uff. 2, vol. 92, ff.355-411]. Cfr. L. Spezzaferro, « Ferrara, Roma, 1598-1621: un rapporto di indirette incidenze », dans *Frescobaldi e il suo tempo*, Venise, 1983, p. 113-128 ; M. Minozzi, "Gli inventari della collezione Patrizi", dans A. M. Pedrocchi, *Le stanze del Tesoriere. La quadreria Patrizi: cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Milan, 2000, p. 387-389 ; *Archivio del collezionismo romano, progetto diretto da L. Spezzaferro*, sous la dir. de A. Giammaria, Pise, 2009, p. 413-420.

¹¹⁰ Une de Caravage - no 575 : « *un quadretto nel quale vi è una Caraffa* »¹¹⁰ [0,45 m.] ; une de Salini - no 580 « *Un quadro di fiori* » [0,67 m.] ; deux natures mortes anonymes - no 581v « *un quadro di frutti diversi* » [1,35 m.] et no 581v « *un quadro di diversi fiori* » [1,12 m.] – [ASR, 30 Notai Capitolini (P. Vespignano), Uff. 28, vol. 138, cc. 574-588]. Z. Ważbiński, *Il Cardinale Francesco Maria del Monte*, 1994, 2 vols, v.2, p. 577, 581-582. Cfr. aussi C. L. Frommel, 1971. Elles étaient donc de dimensions plutôt importantes quand ce genre était souvent de petit format. Le pourcentage de ce genre était faible, car la collection était constituée d'environ 599 tableaux en total.

intérêts scientifiques qui durent le pousser vers ce genre. Zygmunt Ważbiński, son biographe, affirme qu'il « *contribua probabilmente à l'affirmation de deux genres picturaux caractéristiques pour l'art moderne : la nature morte et le paysage* »¹¹¹. Ajoutons encore, que la documentation d'Asdrubale Mattei confirme que ces premiers mécènes des artistes de natures mortes, comme del Monte, Crescenzi, Vincenzo Giustiniani se connaissaient et établissaient des accords financiers entre leurs familles¹¹². Ils ne partageaient donc pas seulement leur goût pour cette peinture.

Pour cette période, nous observons l'absence presque totale du mécénat papal pour la nature morte romaine. On ne trouve aucune nature morte dans l'inventaire du 22 septembre 1623 du cardinal Maffeo Barberini, qui précisément, quelques jours auparavant, fut élu pape sous le nom d'Urbain VIII¹¹³. Néanmoins, entre 1626 et 1631, dans la collection considérée parmi les plus importantes du *Seicento*¹¹⁴, celle du cardinal Francesco Barberini (1597-1679), le neveu de Maffeo, quelques exemples isolés de natures mortes étaient conservés. Evoquons un parchemin où des fruits variés, un rouget et un chardonneret (*cardello*) étaient représentés. Il faisait partie d'un ensemble de trois parchemins enluminés dont un avec une Vierge avec Enfant Jésus et l'autre une Vierge avec Jésus et S. Joseph¹¹⁵. Il y avait encore deux œuvres particulièrement intéressantes pour nos études¹¹⁶ : un petit tableau en format octogonal sur parchemin derrière une vitre représentant un vase et trois mascarons avec diverses fleurs d'un certain frère Joannes Salius Augustinianj¹¹⁷ et l'autre tableau de la fille de Vaiana¹¹⁸ avec

¹¹¹ Z. Ważbiński, op. cit., 1994, v. 2, p. 343 - « *probabilmente contribuì all'affermazione di due generi pittorici caratteristici per l'arte moderna : La natura morta e il paesaggio* ».

¹¹² F. Cappelletti, L. Testa, op. cit., 1994, p. 55.

¹¹³ Ce document concerne les propriétés dans la *Casa in Vicolo detto della Grotta*, le *Palazzo nella strada detta de Giubonari* et la *Casa a Castel Gandolfo*. The Getty Provenance Index Databases, en ligne, consulté le 22 août 2014 - [Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, Archivio Barberini, Ind. II, Cred. II, cas.29, mazzo IV, lett. C, n.3]. Cfr. aussi M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975, p. 65-71 et C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Rome, 1967, p. 424-431.

¹¹⁴ L'inventaire inclut les biens dans de différents emplacements : Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, Palazzo al Quirinale et des appartements au Vatican. La GPID, en ligne, consulté le 22 août 2014 - [Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, Archivio Barberini, Arm. 155]. Cfr. M. Aronberg Lavin, op. cit., 1975, p. 75-78.

¹¹⁵ « *Adi & detto. Tre' carte pecorine miniate, in una delle quali vi sono diversi frutti, con una triglia, et un cardello, nell'altra vi'e 'la Madonna con N.S.re in braccio ? con cornici di ebbano-/ e nell'altra la Madonna con Nr'o S.re in piedi, e S. Giuseppe; Havute da S. S.ria Ill.ma* ».

¹¹⁶ « *Adi 4 detto Un quadretto in ottangolo d'un p.mo incirca in carta pecora miniato con un Vaso con tre Mascharoni, con diversi fiori di mano di fra Joannes Salius Augustinianj con sue Cornice in dorate et intagliate, con Cristallo davvanti [...]* » et « *A di P.o Ott.re Un quadro con una pianta Indiana cioe il Corallo con u' Cardello e tre Ape, e un grillo alto p.mi sette et largo p.mi cinque fatto dalla figliola dell Vaiana sino il mese di febb.o 1631* ».

¹¹⁷ Nous ne disposons pas d'autres informations concernant ce peintre. Son nom est absent de la base ULAN de la Getty en ligne (consultée le 25 octobre 2016).

¹¹⁸ Il s'agit d'Anna Maria Vaiana née à Florence, la femme peintre et graveur spécialiste de fleurs active à Rome dans les années 1630 et 1640 du *Seicento*. Elle fut fille d'un peintre. Elle vécut au moins jusqu'à printemps 1641,

une plante indienne, du corail, un chardonneret, trois abeilles et un grillon. Il s'agit clairement d'un tableau commandé par les Barberini (ou destiné à cette famille), car il représente leur armes.

Entre 1600-1630 la plupart des œuvres de ce genre étaient anonymes. Néanmoins les noms de certains artistes commencèrent à émerger dans des documents. Les natures mortes de Tommaso Salini, Caravage, Antonio Tanari (documenté à Rome de 1607 à 1635), Baldassare Baderni, Bartolommeo Passerotti, Pietro Paolo Bonzi, Agostino Verrocchi, Giuseppe Franco, Francesco Zucchi, Anna Maria Vaiana furent parmi les premières à être mentionnés au début du *Seicento*. D'autres noms d'artistes de natures mortes méconnus sont mentionnés dans des documents romains avant 1630 : un certain Benvenuto, non identifié¹¹⁹, dont les peintures étaient dans la collection Patrizi (inventaire de 1624), puis dans celle du marquis Mariano Patrizi (1654), Bartolomeo (peut-être un peintre du nom de Cervetto, qui apparaît en 1613 dans les comptes de la famille Altemps)¹²⁰, Giuseppe Franco (ou Franchi dit Giuseppe delle Allodole ; vers 1565 -1628), Antonio di Ventura Zalli (actif dans les années 1620-1630), Filippo di Liagno dit Filippo Napoletano (vers 1587-vers 1629).

Pour mieux comprendre la chronologie de l'apparition de la nature morte, il faut scruter les plus anciennes mentions comportant des noms d'artistes dans les collections. Ils se détachent parmi des tableaux anonymes de fruits et/ou de fleurs enregistrés dans des documents. Ainsi, nous pouvons tracer parfois pas à pas le début de circulation des œuvres de tel ou tel maître (Passerotti, Caravage, Maître de Hartford). Celles de Salini apparurent également très tôt dans le *Seicento* dans les collections romaines. Nous ne savons pas à quelle date il peignit ses premières peintures de fleurs. On pourrait seulement supposer qu'elles apparurent vers la fin du *Cinquecento*. Dans les premières décennies du XVIIe s. elles étaient peu nombreuses, le plus souvent une ou deux, à l'exception de collection Ludovisi (1633) dont l'inventaire est un peu postérieur et qui en contenait quarante-huit. On sait aussi qu'Antonio Tanari exécutait ses natures mortes tôt dans le *Seicento*, au moins dès 1609, quand il fut payé 205 écus pour deux grandes toiles de fruits pour le cardinal Alessandro Montalto qui les destinait à son « jardin » à Santa Maria Maggiore (villa Montalto di

quand elle partit pour Londres pour peindre les fleurs en Angleterre. Cfr. F. Solinas, op. cit., 2010, p. 45, note 33.

¹¹⁹ La critique a proposé le nom de Benvenuto Tisi da Garofalo (1481-1559), mais sans aucun fondement par rapport aux documents de l'époque. Ce peintre ne peignit jamais des natures mortes.

¹²⁰ Cfr. F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 70-71 - Altemps acheta des tableaux chez les autres artistes (Claudio Francese, Ottavio Leoni) et aussi chez Bartolomeo Cervetto « *un vaso di Giove in carta pecora di miniatura e l'altro in olio piccoli* » pour 25 écus.

Termini)¹²¹. D'autre part, l'administration du cardinal Scipione Borghese le paya en 1614 pour des tableaux dont un de fruits¹²². Entre juin et octobre 1617, deux tableaux de fruits de Tanari (payés 30 écus le 11 juin 1617) et deux de fruits, de fleurs, de poissons et d'oiseaux de Baldassare Baderni, appelé '*pittore all'Arco di Portogallo*' (payés 43 écus le 9 octobre 1617) arrivèrent à Florence de Rome. Ces peintures étaient destinées au cardinal Carlo de Médicis et à sa villa de Careggi¹²³. En ce qui concerne Caravage¹²⁴, une nature morte de fruits avec une carafe de sa main fut achetée tôt, en 1611, à Prospero Orsi par le duc Giovan Angelo Altemps (1587-1620), comme les documents de comptabilité du duc en témoignent¹²⁵. En revanche, Luigi Spezzaferro considère que ce tableau avec d'autres vendus par Orsi, était une copie, peut-être exécutée par lui-même. Altemps possédait un tableau de fruits de Caravage documenté le 2 mars 1613¹²⁶. Plus tard, l'inventaire de Giovan Angelo Altemps de la Newberry Library de Chicago, rédigé entre 1618 et octobre 1619, confirme l'intérêt de cette famille pour les peintures de Caravage et en particulier pour ses natures mortes. Il est le seul peintre de ce genre à y être mentionné, à l'exception d'un tableau de fleurs de Passerotti. Il y

¹²¹ B. Granata, « Appunti e ricerche d'archivio per il Cardinal Alessandro Montalto », dans *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, Rome, 2003, p. 50. Mina Gregori signale que c'était une somme considérable pour l'époque, d'habitude réservée aux peintres de figures

¹²² M. Gregori, op. cit., 2006, p. 4-5. D'autres collectionneurs possédaient des peintures de Tanari, comme la famille Savelli qui, en 1631, avait à Ariccia un grand tableau de « *frutti diversi e fiori* ». L. Spezzaferro, "Il Caravaggio, i collezionisti romani, le nature morte", dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, 1995, p. 53, 55, 57. Plus tard, en 1647, « *tre quadri de frutti et fiori et pesci* » de Tanari furent enregistrés dans l'inventaire de Giuseppe Pignatelli.

¹²³ E. Fumagalli, dans *La natura morta al tempo di Caravaggio...*, op. cit., 1995, p. 71 ; G. Corti, « Il 'Registro de' Mandati' dell'ambasciatore granducale Piero Guicciardini e la committenza artistica fiorentina a Roma nel secondo decennio del Seicento », *Paragone*, 1989, 473, p. 134. Ces tableaux de Baderni n'ont pas été identifiés. E. Fumagalli note que dans les documents de l'administration de Carlo, « *quattro quadri di fiori e frutti* » anonymes [Archivio Storico di Firenze, *Possessioni* 4167, cc. XXXV, 46 ; *Possessioni* 4305, c.10v] sont mentionnés (à côté de deux « *ritratti di frutti* » de Tanari) dont le paiement correspond à deux peintures de Baderni citées dans la liste de Guicciardini. Remarquons, de l'autre côté, que le nom de Baderni est absent de la base Getty en ligne ULAN (Union List of Artist Names ; pour la date 10 décembre 2013).

¹²⁴ M. Gregori observe, en suivant les remarques de L. Spezzaferro, qu'elles sont absentes dans les premières collections romaines centrés sur ce peintre, et c'est plutôt à partir de la deuxième décennie du siècle qu'en on trouve quelques exemplaires dans la collection de Ciriaco Mattei.

¹²⁵ F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 60-61, 218, doc. 4 – [AA (Archivio Altemps), Entrate e Uscite, 1611] – “18 nov. 1611 a Prospero Orzi pittore per un Bagno di Calisto del Caraciolo un Contandino del Caravaggio e una tavola di frutti, un Orfeo di Bassano, sc. 80” ; “15 ott. 1611, A Prosperino Orzo [Orsi] e Tarquinio Ligustri sc. 100 moneta che sono per la prima pagha et mezzo di pagamento delle pitture che deveno fare nella Libreria e stanze contigue” ; Les oeuvres sont mentionnées également dans le Libro Mastro [AA, 1611-1613] – “15 ott. 1611, f.50b, pagati 100 scudi moneta a Prospero Orzi pittore e Tarquinio Ligustri per la prima paga et mezzo il pagamento della pittura che deveno fare alla Libreria et stanze contigue” ; “1 set. 1612, pagati sc. 155 a Prospero Orsi pittore e sono per quattro quadri cioè doi del Caravaggio e uno S. Carlo e uno altro” ; “15 marzo 1613 a Prospero Orsi pittore sc.40 e per doi quadri de frutti, uno del Caravaggio e l'altro di Bartolomeo” (F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 219-220 ; cité déjà par L. Spezzaferro, “Caravaggio accettato, dal rifiuto al mercato”, dans *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli, Atti del convegno*, sous la dir. De C. Volpi et M. Calvesi, 2002, p. 28-34). S'agit-t-il de Bartolomeo Cervetto qui est mentionné plus loin dans les documents Altemps ou de Bartolomeo Passerotti? Cervetto vendit à Altemps “*Un vaso di Giove in carta pecora di miniatura e l'altro in olio piccoli*”. D'autres tableaux vendus par Orsi y sont cités (aussi de Caravage), mais il ne s'agit pas de natures mortes.

¹²⁶ F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 220.

avait trois natures mortes de fruits de Merisi dont une avec carafe et une autre avec des fleurs¹²⁷. Nous savons aussi que Pietro Paolo Bonzi (vers 1576-1636), décorateur et principal peintre de natures mortes de fruits et de paysages à Rome, travaillait entre 1622 et 1624¹²⁸ pour Asdrubale Mattei au palais Mattei di Giove où il exécutait des festons de fleurs et de fruits et des bordures en grisailles. Il est vrai qu'il ne s'agit pas de natures mortes indépendantes exécutées à l'huile, mais le mécénat de cette famille reste important pour Gobbo. Asdrubale possédait d'ailleurs, en 1638, trois peintures d'oiseaux de Gobbo. Un tableau de fruits et de fleurs de Bonzi est enregistré dans un inventaire de Gênes de Giovanni Carlo Doria daté après 1625 et avant 1641¹²⁹. Agostino Verrocchi (vers 1586-1659)¹³⁰, l'un des précurseurs de ce genre à Rome, exécutait des natures mortes de fruits probablement déjà vers 1610, mais on ne peut pas indiquer la plus ancienne de ses œuvres, parce qu'elles ne sont malheureusement pas mentionnées dans les documents de l'époque¹³¹. *La Nature morte de fruits* (coll. part., auparavant galerie Romigioli, Legnano) [IL. 10] est datée par A. Cottino entre 1620 et 1630¹³², mais remarquons qu'il n'y a pas beaucoup de points d'accroche pour les comparaisons, car le peintre ne datait pas ses tableaux.

Nous observons que les premières natures mortes (anonymes ou pas) apparues entre 1603-1617 à Rome représentaient pour la plupart des fruits (corbeille, prunes, raisins, melons ; Caravage, Gherardo Fiammingo) et/ou des fleurs (dans une carafe ou dans un pot de majolique ; Caravage, Salini, Maître de Hartford), des légumes et des plantes (*diverse herbaglie*), et ensuite des oiseaux morts (Maître de Hartford, Gherardo Fiammingo), des animaux vivants (coq, chien) ou morts (*Macelleria* de Passerotti), des poissons morts (*Pescheria* de Passerotti, Tanari), ainsi que, plus rarement, des objets en majolique (cuvette,

¹²⁷ [Inventaire Altemps, manuscrit, Newberry Library, Chicago, Z 491. A468] - « No 77 un quadro con diversi frutti del medesimo [Caravage] sc. 15 » ; « no 113 Un quadro con frutti e fiori dipinti del Caravaggio sc. 20 » ; « no 125 un quadro de frutti del Caravaggio dove è la carafa sc. 50 » ; « no 112 Un quadro con diversi fiori del Passarotto sc. 50 » - publié par F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 174-176, 230-231.

¹²⁸ Rappelons que le nom de Gobbo apparaît dans les registres de l'*Accademia di San Luca* dès 1601 - S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, v. 'Inventari I', Milan, 2003, p. 461.

¹²⁹ [Archivio di Stato, Napoli, Archivio Doria d'Angri, parte I, 52, busta 7, ff.32-59] - « f.42 un quadro grande di frutti, e fiori del Gobbo » (La GPID, en ligne, consulté le 17 février 2014). Cfr. V. Farina, *Giovan Carlo Doria Promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Florence, 2002, p. 205-219.

¹³⁰ G. et U. Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana, 2005, p. 13. Le frère d'Agostino, Giovanni Battista Verrocchi (né en 1573) fut probablement lui-aussi peintre de natures mortes comme les Bocchi le supposent (ibid., p. 13).

¹³¹ Il travaillait uniquement pour le marché de l'art en pleine évolution. Verrocchi fut enregistré dans la paroisse de San Lorenzo in Lucina de 1619 à 1626 ; M. Gregori, "Notizie su Agostino Verrocchi e un'ipotesi per Giovan Battista Crescenzi", *Paragone*, XXIV, 275, p. 36-38. Agostino adhéra à l'*Accademia di San Luca* en 1618 comme "aggregato". Il devint l'académicien entre 1630-1637. Cfr. G. Pes, « Nuovi documenti su Agostino Verrocchi e la sua cerchia a Roma », dans *Luce e ombra...*, sous la dir. de P. Carofano, cat. expo., Pise, 2005, CCLII-CCLVI et G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 22.

¹³² G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 30.

une cruche cassée, Salini), des objets en cuivre (Gherardo Fiammingo). La plupart de ces tableaux restaient anonymes. Certains étaient des vanités (probablement nordiques)¹³³, ce qui démontre clairement un intérêt particulier de la part des collectionneurs romains pour le développement de la nature morte au Nord de l'Europe et pour les œuvres des maîtres flamands, hollandais et allemands actifs en Italie. Ces peintures servirent dans certains cas d'inspiration pour les artistes romains, sans cependant dominer leur style et leur choix de motifs.

Eléments de chronologie à Naples 1600-1630

Analysons maintenant la chronologie de l'apparition de la nature morte à Naples. Nous avons déjà signalé le manque de documents pour cette période. Tout est donc à reconstruire, par des bribes de témoignages. Les natures mortes sont extrêmement rares dans les collections napolitaines avant 1630. Les premières informations que nous possédons concernent le peintre Carlo Sellitto (1581-1614) : un document recensant son atelier à sa mort fait état de la présence de tableaux de fruits, de poissons et d'animaux, dont on peut supposer qu'il était l'auteur. Cette liste fut dressée en 1614-1615, donc sept/huit ans après la saisie à Rome des œuvres de Cavalier d'Arpin. Nous voyons ainsi un décalage chronologique entre les deux villes, mais aussi une disparité quantitative, car dans la Ville Eternelle les collections où apparurent les natures mortes furent plus nombreuses.

Si nous n'avons aucun témoignage qui pourrait confirmer l'exécution de natures mortes par le Caravage pendant ses deux séjours napolitains (1606, 1609-1610), il est certain qu'il inspira sûrement les générations suivantes. L'impulsion a pu être donnée par les

¹³³ Il s'agit de deux « *quadretti* » avec des vases de fleurs, un avec un crâne, un avec divers légumes (*herbaglie*) et un avec des fruits conservés en 1613 dans la collection d'Asdrubale Mattei. Les autres natures mortes de vanité anonymes apparurent plus tard dans l'inventaire de Benedetto Giustiani (« *con alcune teste di morto* » ; 2 exemplaires) et dans celui de 1640 de Camillo Massimo Giustiniani (aussi 2 exemplaires). Un « *quadretto in carta miniata di Memento mei [mori]* » se trouvait en 1613 dans la collection de Filippo I Colonna.

passages à Naples entre 1605-1612 du Flamand Louis Finson (1680-1617), qui représentait des larges amas de fruits et de légumes, mais encore avec des personnages (*Adam et Eve*, 1610, Marburg, Universitätsmuseum) [II. 11]. En revanche, c'est Giacomo Coppola, le peintre de batailles documenté dans le premier quart du XVIIe s., qui est le plus ancien peintre napolitain de natures mortes autonomes dont on connaisse un tableau. Il s'agit de la *Nature morte aux fruits, champignons, et vase de cristal avec des fleurs* (Gallipoli, Museo Civico)¹³⁴ [II. 12]. Monogrammée « G.C » et déjà naturaliste, elle est stylistiquement proche des œuvres de la première génération des peintres romains – le Maître de Hartford et le Maître Acquavella. C'est Pierluigi Leone de Castris qui a reconnu le monogramme et l'a associé avec cet artiste. On connaît un paiement daté du 22 octobre 1610 effectué par le commanditaire Gian Girolamo di Ghero à Giacomo Coppola pour « *otto quadri di verdure* »¹³⁵. Ainsi nous situons la naissance du genre à Naples entre 1610 et 1620, probablement sous une double impulsion, d'un côté provenant du Caravage et de l'autre des Flamands caravagesques, dont des œuvres circulaient dans la ville, et en particulier de Finson. Un peu plus tard, un reçu nous apprend qu'un artiste encore aujourd'hui inconnu, Carlo Turcopella (ou Angelo Turcofella) fut payé 80 ducats le 21 janvier 1620 « *in conto di certi quadri che fa di pittura ad oglio di certi fiori* »¹³⁶. Indiquons que cette source ne précise pas, comme d'ailleurs cela arrive souvent, s'il s'agit de peintures de natures mortes indépendantes ou plutôt insérées dans un contexte plus vaste, peut-être avec des figures. De toute façon les paiements à Coppola et à Turcopella nous indiquent les premières rares commandes de ces peintures. Quelques années plus tard, vers 1630, Giacomo Recco (1603 – avant 1653), le fondateur de la dynastie des peintres à Naples, était déjà actif, car il signa à cette date un contrat d'association avec l'obscur artiste napolitain Antonio Cimino¹³⁷. D'ailleurs, Recco peignit ses natures mortes de fleurs, de poissons et de fruits de mer, peut-être déjà dans les

¹³⁴ H.t., 0,90x1,10 m., Museo Civico Emanuele Barba, donné en 1982 à la Commune de Gallipoli par les héritiers de Niccolò Coppola ; P. Leone de Castris, 'Giacomo Coppola', dans *L'œil Gourmand...*, op. cit., 2007, p. 32-33. Coppola fut également payé le 3 juillet 1610 par le duc de Peñaranda pour un paysage.

¹³⁵ P. Leone de Castris, op. cit., 2007, p. 32.

¹³⁶ Le document a été publié dans *Rassegna Economica del Banco di Napoli*, 1939, p. 560 et cité par R. Causa, « La natura morta a Napoli nel Sei e Settecento », dans *La pittura del Seicento a Napoli*, Naples, 1972, p. 1036, note 21.

¹³⁷ On identifie Cimino avec Antonio Cemino documenté à Naples entre 1633 et 1640. Cfr. E. Nappi. « Pittori del '600 a Napoli, Notizie inedite dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli », *Ricerche sul '600 napoletano, Saggi vari*, 1983, ou E. Nappi, *Ricerche sul '600 napoletano Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite antichi banchi pubblici napoletani*, 1992.

années vingt du XVIIe s.¹³⁸ Il est évoqué par l'historiographe Camillo Tutini, qui le mentionne vers 1650, en tant que peintre de fleurs, fruits et poissons, à côté de Luca Forte et d'Ambrosiello¹³⁹.

La collection de Didaco Copani léguée en 1622 nous montre que des natures mortes circulaient à Naples au début de la troisième décennie du siècle. Il possédait une série de « *6 teste di fiori piccoli* »¹⁴⁰. Peut-être s'agit-il de têtes composées à la manière d'Arcimboldo ou de Zucchi, et provenant d'un atelier napolitain inconnu qui imitait ces modèles. A Naples d'autres peintres de natures mortes furent actifs dans les premières décennies du siècle, toutefois une chronologie précise ne peut pas être établie. Il s'agit d'Angelo Mariano (ou Antonio)¹⁴¹, mentionné par Tutini vers le milieu du XVIIe s. (ou vers 1667), de Vincenzo Venturino¹⁴² et de Maître de Palazzo de San Gervasio¹⁴³. Leurs œuvres ne sont pas mentionnées dans les inventaires napolitains.

Enfin, à cette époque, (comme le signale Elena Fumagalli ; comm. orale, novembre 2017) Filippo Napoletano eut une place importante dans les relations entre Naples et Rome, même si sa carrière fut relativement brève. Il naquit dans la ville parthénopéenne vers 1587, puis partit pour l'*Urbs*. Napoletano d'ailleurs voyageait entre les deux centres artistiques. Il arriva jusqu'à Florence où il fit un séjour (1617-1621). Il mourut dans la Ville Eternelle en 1629. Il exécuta très probablement dans les années 1620 la *Nature morte dans un récipient en verre* (Poggio a Caiano, Museo della Natura Morta¹⁴⁴) de petites dimensions, se caractérisant par une composition simple et une concentration compacte de fruits. Nous ignorons quand Filippo

¹³⁸ Notons néanmoins que tous les tableaux de Giacomo sont enregistrés dans les inventaires napolitains qu'après sa mort : de Francesco Cavallino (1677), de Giovanni Vandeneynen (1688), de Alessandro de Costanzo (1692), de Giovanni Montoya de Cardona (1718). Cfr. La GPID, en ligne, consultée le 18 février 2015.

¹³⁹ Le manuscrit a été publié par G. Ceci, « Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominicis », *Napoli Nobilissima*, VIII, 1899, p. 163-165.

¹⁴⁰ [ASN : Notai '600 Marzio de Grisi, scheda 46, protocollo 51, Inventario dei beni di Didaco Copani] ; Ces tableaux étaient donc de petites dimensions et ils étaient associés avec paysages, également petits, qui formaient deux séries de quatre et cinq œuvres. On ne connaît pas le métier de ce collectionneur. G. Labrot, *Peinture et société à Naples, XVIe-XVIIIe siècle : commandes, collections, marchés*, Seyssel, 2010, p. 299 ; id., « Un marché dynamique. La peinture de série à Naples. 1606-1775 », dans *Economia e Arte sec. XIII-XVIII, Atti della 33a settimana di studi, 30 aprile-4 maggio 2000*, sous la dir. de S. Cavaciocchi, Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini", Prato, Florence, 2002, p. 269.

¹⁴¹ On pourrait se demander s'il y ait un rapport avec Antonio Mariani (Antonio della Cornia) qui fut un expert en peinture - '*stimatore romano*' – actif aussi à Turin. Le 20 juillet 1635 Della Cornia fut payé 5 écus « *per un quadro di Ucelli, et frutti per Mons. Mazzarino e per mandarsi in Turin* » [Archivio Storico Capitolino, Archivio Maccarani, Rome, Reg. 3, C.6] ; M. di Macco, op. cit., 1994, p. 210 - le peintre à cette date confirme la réception du paiement sur une feuille sans numéro]. Ces natures mortes ne furent probablement pas de sa main, mais d'un autre spécialiste de son entourage, Cinatti ou Fea.

¹⁴² Dans un deuxième manuscrit, Tutini considère ces informations insuffisantes en ajoutant une apostille « *cito Angelo Mariano da Napoli celebre pittore* » Cfr. R. Causa, op. cit., 1972, p. 1002.

¹⁴³ Pour R. Causa (1972), le peintre fut actif entre les années vingt et trente du XVIIe s.

¹⁴⁴ H.t., 0,37x0,46, inv. 1890, n. 4804 ; E. Fumagalli dans S. Casciu (dir.), op. cit., 2009, p. 214, no 76.

peignit ce tableau, durant sa période napolitaine ou durant sa période romaine. Cette œuvre démontre la proximité du sujet avec la peinture murale antique romaine et préfigure déjà l'art de Luca Forte¹⁴⁵ qui reprit le motif de fruits dans un récipient transparent. Il se forma dans sa ville natale puis à Rome, sur le modèle de Caravage et des caravagesques, mais aussi d'art ancien subsistant. Il travailla vraisemblablement avec Carlo Sellitto, car à la mort de ce maître, dans son atelier, plusieurs peintures de Filippo étaient conservées¹⁴⁶. Néanmoins, nous ne savons pas avec certitude quelles natures mortes Napoletano exécuta à Naples, nous ne connaissons pas non plus leur chronologie.

Nous avons donc vu que les premières natures mortes dans cette ville représentaient des fruits¹⁴⁷, des fleurs et des légumes (*verdure*), des champignons, des poissons et d'animaux. Ce choix de motifs est comparable à Rome, mais un peu plus restreint (absence de majoliques, de cuivres, de carafes). Malheureusement notre connaissance des sources napolitaines est fort incomplète pour cette période, et c'est pourquoi on peut supposer que d'autres types de peintures circulaient dans des collections.

Les motivations du goût pour la nature morte

Dans les trois premières décennies du XVIIIe s. les amateurs et les marchands avaient de multiples motivations pour l'acquisition de la nature morte naissante¹⁴⁸. Nous les analyserons pour démontrer l'impact de ces peintures sur les attitudes des collectionneurs et leurs préférences.

<http://www.canesso.art/Filippo-Angeli-called-Filippo-Napoletano-Naples-1590-Rome-1629-Adoration-the-Magi>

the-Magi

¹⁴⁵ Ibid., p. 214. Cfr aussi G. De Vito, op. cit., 1990, p. 121. Mancini observe que Filippo naquit « *de père espagnol et de mère romaine* » (G. Mancini, op. cit., v.2, p. 156).

¹⁴⁶ Cfr.

(la notice de V. Damian).

¹⁴⁷ Ce type de natures mortes continua d'être pratiqué à Naples dans les années trente, comme on peut déduire de la présence des « *quattro quadretti di frutta* » anonymes enregistrés dans l'inventaire de 1634 de l'importante collection de Marcantonio Filomarino, richissime Principe della Rocca [Archivio di Stato, Napoli, scheda 912, protocollo 38, fascicolo 19, ff.1-4v]. Cfr. G. Labrot, *Collections of Paintings...*, op. cit., 1992, p. 62-64.

¹⁴⁸ Patrizia Cavazzini observe que les motivations d'acquisitions de natures mortes pouvaient être des besoins personnels : dévotionnels, esthétiques ou économiques (op. cit., 2008, p. 155). Les peintures de ce genre n'étaient donc uniquement destinées à une élite, mais à de différentes couches sociales.

Tout d'abord la nature morte, surtout celle de fleurs, de fruits et de légumes, avait une fonction décorative et se liait étroitement avec les grandes décorations post-tridentines souvent à fresque, dans des palais, des villas ou des églises. Les premières natures mortes indépendantes pouvaient être peintes pour servir de modèles pour ce genre de cycles picturaux. La tâche de Caravage dans l'atelier du Cavalier d'Arpin était d'exécuter des fruits et des légumes pour ses peintures. Comme nous le savons il y avait d'autres artistes qui avaient des activités similaires, comme le Maître de Hartford, Zucchi ou Van Dijck. Les motifs de fruits, de légumes ou de fleurs étaient déjà très exploités au XVIe s. : on connaît évidemment l'exemple de Giovanni da Udine, qui avait une mission proche dans l'atelier de Raphael et exécuta des peintures dans la *Loggia di Psiche* dans la *Villa Farnesina* et les fresques du Vatican (*Logge, Stufetta* du cardinal Bibbiena). Les premiers commanditaires au *Seicento* furent séduits par les valeurs picturales et esthétiques des natures mortes. Ils avaient besoin de nombreux tableaux pour remplir les murs de leurs *quadriere* en plein développement¹⁴⁹. Ce n'est pas par hasard que Scipione Borghese saisit des natures mortes présentes (les tableaux de Caravage avec des personnages inclus) dans la collection du cavalier d'Arpin. Elles correspondaient parfaitement à son goût dès les premières années du XVIIe s. Le collectionneur, même si souvent son goût était éclectique, souhaitait impressionner le visiteur par la décoration spectaculaire de sa demeure et la quantité des œuvres accumulées avec divers genres comme des natures mortes, des paysages, des batailles, des portraits, des *storie* etc.. Les tableaux de fleurs, de fruits et de légumes devaient s'insérer dans ce contexte.

Entre 1600-1630, les natures mortes romaines, étaient décoratives, avec souvent une palette riche avec un clair-obscur caravagesque. Or, à peu près dans les mêmes années en Hollande, ce genre était dominé par le type dit de « déjeuner monochrome » (Claesz, Heda). Les collectionneurs demandaient surtout aux artistes une imitation fidèle de la nature. On redécouvre les sources antiques comme Pline le Vieux qui cite le peintre antique grec Piraïkos qui peignait des boutiques des barbiers et des cordonniers et des victuailles¹⁵⁰. Baglione dans la vie de Salini évoque clairement cette inspiration antique en parlant des peintres d'autrefois

¹⁴⁹ Cfr.S. Danesi Squarzina, « Natura morta e collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento », dans *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, [Rome], 1996, p. 9-10.

¹⁵⁰ Ch. Sterling parle de « la renaissance des traditions de la peinture antique » (*La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1959 (2^e éd.), p. 9.

comme Kalatès, Aristodème, Piraïkos¹⁵¹, Ludius. La nature morte servait donc à reconstruire la peinture antique perdue (précisément rhoporgraphie¹⁵² et rhyparographie¹⁵³) et à rivaliser avec elle en créant de nouveaux *xenia*¹⁵⁴. Dans l'Antiquité un *xenion* représentait des vivres (nourriture ; fruits, légumes, pain, pâtes, œufs, viandes, animaux, poissons, crustacés, récipients) qu'un hôte offrait chaque jour dans sa maison à ses invités (présent d'hospitalité). Il pouvait être soit un garde-manger (niche divisée en deux) soit un étalage d'objets¹⁵⁵. Cette image était exécutée en trompe-l'œil à fresque ou en mosaïque. Citons comme exemple la fresque de Pompéi avec des asperges, des galettes et un panier de poissons (Museo Archeologico Nazionale, Naples) [IL. 13] datée avant 79 de notre ère. Charles Sterling observe que déjà au début du XVIe siècle « *l'immense prestige des Grecs et des Romains semble justifier l'intérêt en peinture pour tout ce qui n'est pas l'homme. De leur pensée on déduit une hiérarchie des sujets selon laquelle tout ce qui concerne l'homme directement – l'Histoire Sainte et Profane, la Fable – a la préséance de la noblesse. Mais on en déduit également un intérêt sérieux que l'art peut désormais porter à la représentation des paysages, des animaux, des plantes, des objets.* »¹⁵⁶.

Silvia Danesi Squarzina parle de la redécouverte de la littérature alexandrine (*ekphrasis*, anecdotes)¹⁵⁷. C'était l'une des motivations importantes des mécènes cultivés. L'imitation fidèle de la nature était l'un des leitmotifs de cette littérature. Citons par exemple l'histoire de Zeuxis qui peignit des raisins d'une manière si convaincante que même les oiseaux se trompaient et voulaient les picorer. Il imita aussi si bien un rideau que son rival peintre en fut dupé. On trouve aussi des parallèles entre les descriptions anciennes des œuvres de Piraïkos et des peintures d'Aertsen ou entre les évocations par Pline de créatures caricaturales d'Antiphilos (vers 310-280 avant notre ère) et des personnages imaginaires

¹⁵¹ Au XVIe siècle, on trouve une évidente inspiration de l'art de ce peintre dans l'œuvre de Pieter Aertsen (Ch. Sterling, op. cit., p. 11).

¹⁵² Dans l'Antiquité, on appelait ainsi les natures mortes représentant de divers objets, de la marchandise, des étalages, des victuailles à bas prix.

¹⁵³ Il s'agit d'une appellation péjorative d'images d'objets vils et dégoûtants.

¹⁵⁴ Ch. Sterling parle de « *la renaissance des traditions de la peinture antique* » (op. cit., 1959, p. 7). Cfr aussi J. T. Spike, « Caravaggio e i mottetti del frutto di Antonio Gardano, 1538 », dans *Natura morta, rappresentazione dell'oggetto, oggetto come rappresentazione*, actes du colloque, sous la dir. de C. Barbieri et D. Frascarelli, Naples, 2010, p. 58-59. Le problème de *xenia* a été aussi discuté parmi d'autres sujets dans la vaste monographie d'Étienne Jollet sur l'histoire de la nature morte en Europe (id., *La nature morte ou la place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, 2007). Je remercie Philippe Sénéchal pour m'avoir signalé cet ouvrage.

¹⁵⁵ Ch. Sterling, op. cit., 1959, p. 11-12.

¹⁵⁶ Ibid., p. 38. Au XVIIe siècle, en France aussi des peintres de natures mortes traitaient leurs sujets à l'antique comme Pierre Dupuis (1610-1682) qui s'en inspira dans la *Corbeille de fruits posée sur un socle antiquisant* (coll. Landry à Paris en 1959). Cette influence greco-romaine que l'on retrouve également dans des natures mortes de l'Espagnol Juan Van der Hamen.

¹⁵⁷ S. Danesi Squarzina, op. cit., 1996, p. 10.

composés par Arcimboldo¹⁵⁸. Les commanditaires et les peintres modernes s'inspiraient de ces descriptions afin de retrouver la gloire de la peinture antique perdue et d'une époque révolue.

Le besoin de documentation de la part des amateurs intéressés dans les sciences naturelles était une autre motivation importante. La découverte du Nouveau Monde et de nombreuses espèces de plantes ou d'animaux jusque là inconnues attirèrent la curiosité des botanistes et des artistes. Le lien entre les sciences, la peinture et le dessin était déjà très fort au *Cinquecento* à Bologne ou à Venise. Les peintres exécutaient des dessins, des gravures, des planches et des tableaux pour illustrer telle ou telle espèce de plantes ou d'animaux. Cela concernait aussi les minéraux ou les coquillages. Dans ce but, Filippo Napoletano¹⁵⁹ (1589-1629) peignit ses deux coquillages¹⁶⁰ pour les Médicis (Poggio a Caiano, Museo della Natura Morta) [ILL. 14]. Cette toile entra dans les collections médicéennes le 16 juillet 1618¹⁶¹ et elle représente deux gastéropodes (mollusques) provenant des mers de l'Orient. Ces coquillages appartenaient très probablement aux collections des grands-ducs et furent peints par Napoletano dans le but de documenter leur présence chez les Médicis. En outre, Filippo noua à Rome des liens avec des scientifiques et il créa même sa propre collection de *naturalia*¹⁶².

À Rome, les recherches de l'Accademia dei Lincei fondée en 1603 et des scientifiques associés, avec Federico Cesi à sa tête, favorisèrent ce genre de travail. L'humaniste et le secrétaire du cardinal Francesco Barberini, Cassiano dal Pozzo (1588-1657) avait besoin de gravures pour publier des livres¹⁶³, ou pour le projet de son *Museo Cartaceo*. Plusieurs peintres spécialisés dans la nature morte travaillèrent pour lui : Mario Nuzzi, Antonio Cinatti, Vincenzo Leonardi, Filippo Napoletano, Giovanna Garzoni¹⁶⁴, Anna Maria Vaiani, Giovanni

¹⁵⁸ Ch. Sterling, op. cit., 1959, p. 11.

¹⁵⁹ L'artiste peignait des natures mortes, mais il est davantage connu en tant que paysagiste et spécialiste de batailles.

¹⁶⁰ H. t., 0,39x0,56 m., inv. 1890, n. 6580. L'exécution de ces coquillages est très haptique. Ils sont représentés sur un fond complètement sombre.

¹⁶¹ [ASFi, Guardaroba Medicea 373, c. 29] – « *Un quadretto in tela dipintovi certe chioccioline al naturale dal detto [Filippo Napoletano]* ». cfr. E. Fumagalli, dans S. Casciu (dir.), *Museo della Natura Morta, Catalogo dei dipinti, Villa Medicea di Poggio a Caiano*, 2009, p. 212, no 75.

¹⁶² E. Fumagalli, dans S. Casciu (dir.), op. cit., p. 212.

¹⁶³ Cassiano pendant toute sa vie s'intéressait aux estampes et collaborait à l'édition des livres illustrés (F. Solinas et A. Crescimbeni, « Il Museo Cartaceo : le stampe » dans *I segreti di un Collezionista...*, op. cit., 2000, p. 170).

¹⁶⁴ Signalons que Garzoni, avant d'arriver à Rome, séjournait à Naples où elle fut reçue par le vice-roi. Son renom était donc déjà à l'époque bien établi. Entre 1630-1631, lors de son séjour dans la ville parthénopéenne, elle correspondait avec dal Pozzo, dans lesquelles elle écrivait que son « *desiderio è di vivere e morire a Roma* ». Ces lettres sont publiées par G. G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, vol.1, 1822, no CXXXIII- CXXXVI.

Pietro Olina ou Nicolas de la Fleur. Dal Pozzo recherchait des objets bizarres et curieux qui servaient de modèles pour les tableaux de natures mortes. Il entreprit des éditions de traités naturalistes richement illustrés : « *De Florum Cultura et Usu* » (1633, 1638¹⁶⁵) et les « *Hesperides* » (1646) de son ami père Giovan Battista Ferrari (1584-1655). Ce premier livre était un traité botanique (avec des métaphores florales) expliquant comment cultiver les fleurs et organiser des jardins, agrémenté de toute une série de mythes inspirés des Métamorphoses d'Ovide¹⁶⁶. Ainsi il unit l'art du dessin, de la gravure et de la science¹⁶⁷. Nous reproduisons les deux illustrations publiées dans ce livre de Ferrari [IL. 15a et 15b]. Le jeune Mario dei Fiori¹⁶⁸ et Vincenzo Leonardi donnèrent des modèles pour cet ouvrage. [IL. 16a, 16b, 16c, 16d]. Des peintres illustres comme Pietro da Cortona, Reni, Sacchi, Lanfranco et Claude Mellan y participèrent [IL. 17]. Les eaux-fortes furent réalisées par Friederich Greuter, Mellan et Camillo Cungi. En 1626 Cassiano commanda à Van der Hamen lors de son séjour en Espagne une peinture avec divers perroquets pour les mêmes raisons¹⁶⁹.

Dans cette démarche de documentation fut probablement peinte *la Nature morte de poissons* du Museo della Natura Morta à Poggio a Caiano d'Antonio Tanari [IL. 18]. Ce peintre devait connaître des traités d'ichtyologie de Paolo Giovio, le « *De Romanis piscibus libellus* » publié en 1524 ou celui de Pierre Belon intitulé « *Histoire naturelle des étranges*

¹⁶⁵ Nous avons consulté directement à la Biblioteca Apostolica Vaticana un exemplaire de « *Flora overo Cultura di Fiori* » de G. B. Ferrari (1638) [Cicognara IV. 2030 ; R.G. Lett. It. IV.317]. La traduction du latin vers l'italien est de L. A. Perugino. Les paiements aux artistes et aux graveurs pour cet ouvrage se trouvent dans la même bibliothèque. Juste une seule image technique est signée par Anna Maria Vaiana, qui fut recommandée à Cassiano dal Pozzo par Galileo Galilei (cfr. F. Solinas, (dir.), *Flora Romana, Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673)*, cat. expo. (Tivoli), Rome, 2010, p. 149). Mario Nuzzi collabora aussi dans ce projet en réalisant au moins sept dessins, car Bruno Contardi a retrouvé un paiement de dal Pozzo à ce peintre. Ces dessins furent ensuite gravés par Friederich Greuter. Vincenzo Leonardi participa lui-aussi à ce projet. Les gravures sont très raffinées, précises et contrastées.

¹⁶⁶ F. Solinas, op. cit., 2010, p. 26. La traduction italienne du traité fut éditée en 1638 et dédiée à la princesse Anna Colonna Barberini (presque les mêmes illustrations furent utilisées). Ferrari était professeur à l'université de La Sapienza. Il affirme que c'est Cassiano qui l'a introduit dans les « *bellissimi segreti in materia di fiori* ». D'autres ouvrages botaniques de ce type appurent déjà auparavant au Nord de l'Europe comme le « *Hortus Eistettensis* (Nuremberg 1613) de Basil Besler (1561-1629). (F. Solinas, op. cit., 2010, p. 22). Cfr. aussi la notice d'Alessandra Anselmi, dans « I segreti di un collezionista... », op. cit., 2000, p. 102-103.

¹⁶⁷ F. Solinas appelle cette publication « *miroir des goûts artistiques et culturels de la cour des Barberini* » (F. Solinas, « *Flora romana...* », op. cit., 2010, p. 26) – « *Specchio dei gusti artistici e culturali della corte barberiniana il libro presenta un ricco apparato iconografico di acqueforti appartenenti a tre diversi registri iconografici : mitologico, botanico e tecnico.* ». On apprend du livre de Ferrari que c'est Cassiano qui intervenait dans les jardins des Barberini, où il introduisit par exemple certaines espèces de fleurs et des plantes.

¹⁶⁸ C'est Bruno Contardi qui reconstruit la participation de Nuzzi dans ce projet sur la base d'une lettre de Ferrari à Cassiano datée du 20 septembre 1631 (B. Contardi, *Carteggio Puteano, Lettere di vari letterati al Cav. Dal Pozzo, VI (4)*). L'information est citée par A. Anselmi, dans la notice publiée dans F. Solinas, « I segreti di un collezionista »..., op. cit., 2000, p. 103.

¹⁶⁹ F. Solinas, dans « I segreti di un collezionista... », op. cit., 2000, p. 116-117.

poissons marins »¹⁷⁰. En fait, l'ichtyologie était déjà en développement au *Cinquecento*. Bien sûr l'*Histoire naturelle* de Pline le Vieux servit de point de départ aux études modernes sur les poissons et sur les animaux marins étudié dans le livre IX. La peinture de Tanari représente diverses espèces de poissons, de fruits de mer et de crustacés (calmars, huitres, langouste), de coquillages, posés au bord de la mer. Chaque poisson ou groupe de poissons est peint séparément comme s'ils venaient directement d'un livre d'illustrations scientifique, d'exemples, d'un « *campionario* » (une collection d'échantillons). Le but du peintre était sûrement d'illustrer la richesse de la mer et la variété des espèces. La nature morte faisait partie d'une série de six œuvres envoyées par l'ambassadeur florentin Piero Guicciardini de Rome à Florence pour la collection du Grand-duc Cosimo II. Ces peintures furent livrées le 18 septembre 1620 au *guardaroba* de Palazzo Pitti. Dans la série se trouvaient deux tableaux de serpents et coquillages d'Agostino Tassi et trois d'animaux de « *Gherardo di Bosco fiammingo* »¹⁷¹. Cette commande nous renseigne sur les intérêts naturalistes du grand-duc dans les années 1620 et révèle aussi comment un agent agissant pour un collectionneur averti au goût précis pouvait envoyer des natures mortes à son correspondant d'une autre ville¹⁷². Les Médicis et leurs collaborateurs étaient parfaitement renseignés sur la spécialité du peintre qui les intéressait. Quand Niccolò Giugni, le *guardaroba ducale*, envoie en 1623 une lettre au cardinal Carlo de' Medici à Rome en demandant un tableau de fruits à faire commander pour lui-même « *a quel pittore che lavora di frutta* »¹⁷³, il pensait très probablement à Tanari qui est ainsi mentionné dans la documentation de *l'Accademia di San Luca*.

Déjà au XVIIe s., l'œuvre de Jacopo Ligozzi¹⁷⁴ ou l'activité du bolonais Ulisse Aldrovandi furent les exemples illustres de ce genre de représentations scientifiques.

¹⁷⁰ M. Hochmann, « Plinio Scarpelli, pittore di Daniele Barbaro e dei Grimani di Santa Maria Formosa », *Arte Veneta*, 2010 (2011), 67, p. 43. Pierre Belon mentionne le peintre Plinio qui peignait des poissons et était maintenu pendant huit ans par Daniele Barbaro, patriarche d'Aquileia, passionné par les sciences naturelles. Plinio représentait les espèces de la Mer Méditerranée, de l'Adriatique, et des fleuves et des lacs en Italie. Plinio Scarpelli né à Tolentino (Marches) était actif à Venise au moins entre environ 1540 et 1566. Il fit un séjour avec D. Barbaro en Angleterre entre 1549 et 1551. Belon fit copier les peintures de Plinio (en gravure) pour ses livres comme « *De aquatilibus libri duo* », Paris, 1553. Ippolito Salviani écrivit un autre traité du XVIIe s. « *Aquatilium animalium historiae liber primus* » (1554), et Conrad Gessner publia son « *Historia animalium* » (1558).

¹⁷¹ E. Fumagalli, "Dipinti di natura morta tra Firenze e Roma", dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, 1995, p. 70-71 ; Id., 'Antonio Tanari', dans S. Casciu (dir.), *Museo della Natura Morta, Villa Medicea di Poggio a Caiano, Catalogo dei dipinti*, 2009, p. 386-387 ; G. Corti, op. cit., 1989, p. 143, doc. 46-47. Ces six tableaux sont mentionnés dans l'inventaire des biens de Cosimo II (ASFi, Guardaroba Medicea 373, c. 377s). Puis, en 1625 ils étaient conservés dans la villa médicéenne de Poggio Imperiale (ASFi, Guardaroba Medicea 479, c. 1s).

¹⁷² Des natures mortes étaient envoyées dans d'autres villes en Italie, comme Naples, Turin, Milan, Gênes ou à l'étranger : en Espagne ou aux Pays Bas per exemple.

¹⁷³ M. Gregori, op. cit., 2006, p. 5.

¹⁷⁴ Ligozzi s'inspirait probablement de dessins du vénitien Plinio Scarpelli. Cfr. M. Hochmann, op. cit., 2010 (2011), p. 47. Scarpelli, l'expert en peinture de poissons et d'oiseaux, pratiquait à la fois la peinture décorative

Aldrovandi publia à Bologne son « *De Piscibus, libri V* » (1613), ensuite réédité plusieurs fois (1616, 1623, 1638). Les trois tableaux « *campionari* »¹⁷⁵ datés de 1614-1615 du Musée des Arts Décoratifs de Paris de Girolamo Pini, un artiste peu connu actif à Florence vers ces dates, illustrent efficacement une multitude d'espèces de fleurs et l'approche scientifique de ces artistes et de leurs commanditaires¹⁷⁶ [IL. 19]. En ce qui concerne le marquis Crescenzi, il appréciait aussi des fruits ou des légumes bizarres qu'il donnait à peindre et à dessiner aux artistes réunis dans son académie privée comme Bonzi ou Cavarozzi. Il souhaitait donc un effet d'originalité et de rareté. C'était le but aussi de Bartolomeo Passerotti dans ses tableaux avec des animaux insolites et de Francesco Zucchi quand il composait ses têtes formées des fleurs, des fruits, des légumes et d'autres plantes comme *La tête de fruits* (Naples, Capodimonte).¹⁷⁷ [IL. 20]. Il s'inspira des modèles provenant des peintures du fameux Arcimboldo. Salini et Nuzzi choisirent pour leurs tableaux les fleurs parmi les plus rares et les plus précieuses¹⁷⁸. Mao, selon Baglione, « *fu il primo, che pingesse & accomodasse i fiori con le foglie ne' vasi, con diverse inventioni molto capricciose e bizzarre, li quali a tutti recavano gusto* »¹⁷⁹. Le cardinal Federico Borromée (1564-1631)¹⁸⁰, appréciait justement la rareté de fleurs dans les tableaux de Jan Brueghel de Velours ou d'oiseaux de Giuseppe Franco delle Allodole, et en particulier l'habileté d'exécution, le naturel avec lequel ils étaient peints. Il

(décors du Palais Grimani) et l'illustration scientifique. Ses œuvres circulaient entre Venise et Bologne. Aldrovandi utilisait les dessins de Scarpelli.

¹⁷⁵ Il s'agit d'une représentation d'échantillons de diverses espèces botaniques (plantes, animaux) réunis en un seul tableau (ou dans une série de tableaux). Elle pouvait servir comme modèle pour d'autres compositions ou bien utiliser par des curieux dans un but d'étude scientifique.

¹⁷⁶ H.t., 0,92x1,20 m. chacun, signé et daté le premier « *Hieronymū Pini inven. Fecit. / 1615* », le deuxième « *Hieronymi Pini de Pis.ro / Inventor fecit. 1614* » et le troisième « *Girolamo Pini inven* » (1614). La notice est de Giulia Palloni dans *Fiori, Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh*, sous la dir. de A. Benati, F. Mazzocca, A. Morandotti, cat. expo., Milan, 2010, p. 324-327. Cfr. aussi E. Fumagalli, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v. 2, p. 528. Z. Ważbiński avance une hypothèse selon laquelle Pini peignit ces œuvres pour « *studiolo* » ou « *boutique* » du marchand et botaniste Matteo Caccini (Z. Ważbiński, *Ut Ars Natura, Ut Natura Ars, Studium z problematyki medycejskiego kolekcjonerstwa drugiej połowy XVI wieku*, Toruń, 2000, p. 155-158). Plus tard cela sera la tâche de Bartolomeo Bimbi (1648-1729) d'illustrer pour le grand-duc Cosimo III des Médicis des fruits, des légumes et de différentes plantes avec une préoccupation scientifique bien précise, afin de satisfaire les commandes de son mécène.

¹⁷⁷ H.t., 0,65x0,48 cm, le tableau porte monogramme « *F.^OZ.^IF.^T* » dont la lecture pourrait être suivante : « *Francesco Zucci fece ou fiorentino* » ; Cfr. A. Cottino, op. cit., 1995, p. 123, no 21. Pour le spécialiste cette toile semble être déjà du 17^e s., dont dans la période tardive de Zucchi. Cette peinture était auparavant attribuée génériquement « *école de Arcimboldo* ».

¹⁷⁸ Le père de Mario, cultivait des espèces rares de fleurs qui servaient des modèles pour son fils. Cfr. L. Pascoli, op. cit., 1736, p. 59 et A. Petraccia, notice 'Mario Nuzzi', dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 79, (2013), et en ligne (consulté le 13 mars 2015) sur http://www.treccani.it/enciclopedia/mario-nuzzi_%28Dizionario-Biografico%29/

¹⁷⁹ G. Baglione. *Le vite de' pittori, scvltori et architetti...*, 1642, p. 287.

¹⁸⁰ Le cardinal Borromée (1564-1631) était hébergé un certain temps par les Giustiniani dans leur palais près de S. Salvatore alle Coppelle. Il est important de noter que Borromée était le protecteur de l'Accademia di San Luca pendant sa période romain. Jan Breughel, après son séjour à Naples, arriva à Rome en 1591 et la quitta à la suite de Borromée quatre ans plus tard. En 1595, Brueghel travaillait à Milan pour ce mécène.

aimait également la beauté et la rareté des espèces végétales représentées¹⁸¹. Brueghel explique dans ses lettres au cardinal (avril-mai 1606) qu'il cherchait des fleurs précieuses, qui ne se trouvaient pas en Lombardie, à Anvers ou à Bruxelles pour satisfaire les attentes de son mécène. Pour Borromée, comptait aussi l'aspect religieux, car dans la nature (jardins, plantes, animaux) et dans les représentations de la nature (natures mortes, paysages), il voyait d'un côté le reflet de la bonté de Dieu et de l'autre la joie chrétienne inspirée des enseignements d'Agostino Valier et de saint Filippo Neri¹⁸². En d'autres mots, Borromée croyait que l'abondance et la variété d'espèces dans la Nature était une œuvre divine¹⁸³ et qu'il fallait représenter cet aspect de la création dans l'art. Regardons le rapport particulier du cardinal avec les fleurs et les fruits et leurs images transposées dans des natures mortes. Il écrit clairement:

« [Quand je suis dans mon cabinet et] *il fait chaud, j'apprécie qu'il y ait des fleurs, et quelques fruits sur les tables. Surtout, j'apprécie les fruits et les fleurs de printemps, et aussi d'été – en prenant en compte la diversité du climat – [il m'a toujours plu] d'avoir dans ma pièce divers vases [de fleurs], les changeant selon la convenance, et selon mes préférences. Après, quand l'hiver menace et emprisonne tout dans le gel, ma vue se réjouit – et même le parfum imaginé, si non réel – des fleurs artificielles... représentées dans les tableaux... et j'ai voulu voir dans ces fleurs la variété des couleurs, non éphémères, comme elles sont dans les fleurs qu'on trouve [dans la nature], mais stables et durables* »¹⁸⁴.

¹⁸¹ M. Gregori, « Riflessioni sulle origini della natura morta », op. cit., 1995, p. 24. Pamela M. Jones a écrit des études importantes sur le goût du cardinal. Cfr. P. M. Jones, « Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes : Christian Optimism in Italy ca. 1600 », *The Art Bulletin*, juin 1988, no 2, vol. LXX, p. 261-272 ; id., « Reflections on collecting in Roma and Milan in the early Seicento. The "Quadrerie" of cardinals Giustiniani, Del Monte, and Borromeo », *Studia borromaica*, 2004, 18, p. 223-239 ; id., « Italian devotional paintings and Flemish landscapes in the "Quadrerie" of cardinals Giustiniani, Borromeo and Del Monte », *Storia dell'arte*, 2004, 107, p. 81-104 ; id., « Landscapes and still lifes », dans *Sixteenth-century Italian art*, Oxford, 2006, p. 153-165.

¹⁸² M. Gregori, « Riflessioni sulle origini della natura morta, da Leonardo al Caravaggio », dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. expo., Naples, 1995, p. 24. La spécialiste indique d'ailleurs, à une autre occasion, que les peintures produites dans l'académie de Crescenzi reflètent les idées de l'Ordre des Oratoriens fondé précisément par Filippo Neri. Selon ce concept, le Dieu est présent dans la Nature. Les peintres de natures mortes, comme Salini, choisissaient exprès des motifs de pauperisme (*pauperistiche*), de fruits et de légumes, étant la nourriture des pauvres (cfr. M. Gregori, « La natura morta italiana e l'Europa », dans M. Gregori (dir.), op. cit., 2003, p. 13.

¹⁸³ P. M. Jones, op. cit., 1988, p. 269.

¹⁸⁴ Ch. Borromée, *Pro suis studiis*, fols. 254v-255r ; cité par P. M. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana, Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Cambridge, 1993, p. 68 – « « [Quando sono nel mio studio e] *fa gran caldo, gradisco che ci siano fiori, e qualche frutto sui tavoli. Soprattutto, gradisco i frutti e i fiori della primavera, e pure d'estate – tenendo conto della diversità del clima – [mi è sempre piaciuto] tenere nella stanza diversi vasi [di fiori], cambiandoli a seconda della convenienza, e delle mie preferenze. Poi, quando l'inverno*

Ainsi, le cardinal, cherchait-il une durabilité d'images de fleurs et de fruits, les tableaux offraient aux fleurs et aux fruits un caractère durable. Ces peintures de natures mortes, qui gardaient leur beauté, étaient donc pour lui comme un substitut quand les espèces réelles n'étaient pas accessibles (selon le changement de saison). Toutefois, Borromée appréciait davantage les *storie*. Dans sa hiérarchie, les genres comme la nature morte et le paysage étaient relégués à la troisième place¹⁸⁵. Ces derniers avaient pour lui une valeur religieuse. Il les contemplait pour permettre à son âme d'atteindre un niveau supérieur d'exaltation de la création divine. En janvier 1606, Jan Brueghel écrivait, dans une lettre au cardinal à propos d'un tableau représentant un bouquet, qu'il avait choisi les fleurs pour leur beauté et leur rareté. Il s'agit de la peinture aujourd'hui conservée à la Pinacoteca Ambrosiana¹⁸⁶ [II. 21] et mentionnée dans le testament du commanditaire daté de 1607¹⁸⁷. Nous en déduisons que Borromée attendait des natures mortes de son protégé précisément ce genre de qualités.

Les natures mortes pouvaient parfois contenir des sens allégoriques. Nous pensons aux tableaux anonymes de vanité avec des motifs comme des crânes, des bougies éteintes ou encore fumantes, des sabliers, des livres usés, d'origine nordique ou précisément de la main d'artistes flamands, hollandais ou français. Plusieurs exemples de ce type se trouvent dans les inventaires entre 1600-1630. Le peintre français Lubin Baugin fit probablement un séjour romain pendant lequel il peignit *la Nature morte aux livres avec une bougie* de la Galleria Spada, datée 1630 [II. 22]. Ces œuvres rappelaient à leurs propriétaires la caducité de la beauté, de la jeunesse et enfin du savoir même. Elles pouvaient porter parfois un message moralisant sous la forme d'un cartel avec une inscription évocatrice comme dans la nature morte napolitaine anonyme avec des fleurs, des livres et des instruments d'écriture¹⁸⁸, (Burghley House, Stamford (Lincolnshire)) où, sur un cartel usé et froissé, on découvre le texte vanitatif «*SIC TRANSIT GLORIA MUNDI*» («*Ainsi passe la gloire du monde*»¹⁸⁹). D'autres exemples sont connus à Naples, mais ils sont légèrement postérieurs,

incombe e imprigiona ogni cosa nel gelo, mi rallegra la vista – e perfino il profumo immaginato, se non reale – dei fiori artificiali...raffigurati nei dipinti... e in quei fiori ho voluto vedere la varietà dei colori, non effimeri, come sono a volte nei fiori che si trovano [in natura], ma stabili e molto durevoli ».

¹⁸⁵ P. M. Jones, op. cit., 1988, p. 269.

¹⁸⁶ Cuivre, huile, 0,65x0,45 m., inv. 66 1971 001971 ; cfr. <http://www.ambrosiana.eu/cms/content/1712-vaso-di-fiori.html>

¹⁸⁷ S. Danesi Squarzina, op. cit., 1998, p. 283.

¹⁸⁸ 0,480x0,685 m.

¹⁸⁹ Consultée le 9 novembre 2016.

vers 1640-1650¹⁹⁰. On peut évoquer dans ce contexte le célèbre tableau représentant *l'Allégorie des Arts* exécuté vers 1630 par le Maître de l'Annonce aux bergers (collection Masaveu) [IL. 23]. Dans cette peinture complexe, différents problèmes s'entrecroisent (le métier du peintre, le rapport entre la vieillesse et la jeunesse, l'apprentissage etc.). Dans l'angle gauche supérieur, on trouve une vanité avec des instruments de musique, un crâne, une bougie presque entièrement consommée, des livrés usés, une tête de putto sculptée. Le peintre âgé à droite est en train de les peindre.

La passion des certains amateurs pour la musique et pour la littérature était aussi sans doute une motivation importante. Nous savons aussi qu'entre 1594 et 1602, Merisi peignit une série de « tableaux de musique », représentant des concerts. Il exécuta cinq d'entre eux pour Vincenzo Giustiniani et un pour le cardinal Del Monte¹⁹¹, tous les deux passionnés de musique¹⁹². Dans ces peintures le rôle de la nature morte (divers instruments de musique, partitions) est très important, mais il ne s'agit pas de natures mortes indépendantes. Del Monte commandait pour cette raison les tableaux de demi-figures avec des morceaux extraordinaires de natures mortes d'instruments de musique (violons, luth etc.) et de partitions, accompagnés de fleurs et de fruits. Citons le *Joueur de luth* (St. Pétersbourg, Ermitage) et *l'Amour vainqueur* de 1601/1602 (Berlin, Gemäldegalerie) [IL. 24]. Un mécène passionné de musique souhaitait ainsi voir des instruments de musique dans un tableau qu'il commandait. Un commanditaire pouvait suggérer au peintre une partition particulière à représenter. Dans certaines œuvres, ces morceaux de musique (pe. madrigale) ont été identifiés, notamment dans le *Lamento di Aminta* (deux versions connues ; Paris, le Louvre et collection particulière) [IL. 25] ou dans *la Nature morte avec un joueur de violon* (auparavant à Lecce, coll. part.)¹⁹³ [IL. 26] datée vers 1620 ou peu après, toutes les deux probablement de la main de Cavarozzi. Ces mécènes, affectionnant plus particulièrement une œuvre musicale, recherchaient par l'insertion de sa version imprimée un reflet de leurs propres intérêts. C'était comme une glorification de la musique dans la peinture. Les différents arts s'entrecroisaient

¹⁹⁰ On peut mentionner *La nature morte de fruits avec une inscription « VENGA/ IL FINE DE / TEMPI »* sur un socle de pierre (Musée Fesch, Ajaccio ; 0,61x1,28 m.). Elle est attribuée par N. Spinosa (comm. écrit à RETIF) à Giovanni Quinsa, peintre actif à Naples vers 1640.

¹⁹¹ Z. Waźbiński insiste sur le fait que la musique était « *uno degli interessi maggiori di Del Monte* » (id., *Il Cardinale Francesco Maria del Monte*, 1994, v.1, p. 9).

¹⁹² A. Cottino « 'Dipinger fiori e frutti si vene contrafatti [...]' », *La natura morta caravaggesca a Roma* », dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. expo., 1995, p. 75. Un tableau de ce type on appelait « *un quadro buono di musica* » et il deviendra le modèle pour de nombreux imitateurs de Caravage et aura dans les années successives un grand succès dans le commerce de peintures.

¹⁹³ H.t., 0,83x1,18 m.; le tableau a été beaucoup exposé : à Londres en 2001, à Rome en 2001-2002, puis en 2002 et en 2003 à Florence et à Munich. Dans cette dernière, L. Laureati accepte pleinement les propositions attributives d'A. Cottino de 1989 et de 1995. Par contre, on ne connaît pas la provenance antérieure de l'œuvre.

ainsi. A la même époque, les représentations de musiciens avec d'importants morceaux de natures mortes (violons et archets, tambourins, flutes) de Cecco del Caravaggio attirèrent, elles aussi, l'attention de collectionneurs romains. On retrouve également des représentations des instruments de musique (et des partitions) à Naples. Elles sont marquées par une connotation vanitative et religieuse. Le Maître de l'Annonce aux bergers a inséré dans son *Allégorie des Arts* (coll. Masaveu) certaines strophes musicales en louange à l'Immaculée Conception de Marie¹⁹⁴. De cette manière la musique se lie avec la dévotion et avec la nature morte.

Les natures mortes entre 1600-1630 pouvaient représenter de manière allégorique les saisons et les cinq sens, en formant des séries, comme chez Arcimboldo. Les représentations des cinq sens, par exemple, s'associaient au genre de la nature morte. Ces tableaux contenaient des images d'objets simples évocant la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat, le goût. Dans ces compositions, il y avait souvent des personnages dans des attitudes rappelant le sens correspondant¹⁹⁵.

Les prix bas ou très bas jouaient en faveur de l'acquisition des natures mortes. Cet aspect économique devait sans doute aider ce genre d'œuvre à trouver leur place sur le marché de l'art. Le cardinal Borghèse paya moins de quatre écus pour chacune de ses douze natures mortes. N'oublions pas que ce genre de peintures pouvait même s'acquérir pour moins d'un 1 écu. Donc il était possible d'acheter une agréable décoration pour sa propre villa ou pour le palais pour très peu cher. Les marchands, comme nous l'avons démontré, comprirent vite la demande. En revanche, la vente en 1609 de la part de Tanari au cardinal Alessandro Montalto de deux tableaux de fruits 102,5 écus chacun devait être un prix exceptionnel et élevé¹⁹⁶. Malheureusement, leurs dimensions ne sont pas indiquées dans la

¹⁹⁴ En fait, il s'agit de pages 4 et 5 du volume second des motets dédiés à Marie destinés à l'orgue et à deux voix. Ces motets, intitulés *Selva Armoniosa*, ont été écrits par Giovan Vittorio Majella, le « *Maestro di Cappella della Regal Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli* » à Naples. L'œuvre a été publiée en 1632 par le Napolitain Ottavio Beltrano. Majella était protégé par Bernardin de Montalvo, « *luogotenente della Regia Camera della Sommara* » et c'est précisément à lui que Majella a dédié le volume des motets en question (N. Spinosa, dans *Ritorno al barocco...*, op. cit., 2010, p. 104).

¹⁹⁵ S. Danesi Squarzina, op. cit., 1998, p. 289.

¹⁹⁶ « *Signori Herrera pagherete ad Antonio Tanari pittore s. 180 di moneta quali sono per resto et a compimento di s. 205 che sono per prezzo di due quadri di frutti fatti per servizio del nostro Giardino a Santa maria Maggiore che s. 25 l'hà havuti a bon conto et datecene debito; dalla Cancellaria il di 4 di Marzo 1609* » [Roma, Archivio Storico Capitolino, Archivio Cardelli, Appendice Savelli, vol. 35, *Registro di mandati del cardinal Montalto*, 1607-1611]. B. Granata, « *Appunti e ricerche d'archivio per il Cardinal Alessandro Montalto* », dans *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento, Vicende di artisti, committenti, mercanti*, sous la dir. de F. Cappelletti, Rome, 2003, p. 50. Ces peintures étaient destinées au "jardin" à Santa Maria Maggiore (villa Montalto di Termini). Mina Gregori signale que c'était une somme considérable pour l'époque, d'habitude réservée aux peintres de figures.

documentation. Nous pouvons seulement supposer que ce coût important était dû à la grande taille des œuvres, ainsi qu'à la générosité du mécène. N'oublions pas que dans cette première décennie du Seicento, la production de natures mortes était encore très limitée et s'adressait plutôt à des collectionneurs raffinés. Nous aurions du mal à trouver, à ce moment, un autre cas comparable à cette vente réussie de Tanari.

Les natures mortes pouvaient servir comme un excellent cadeau, parfois même dans un but diplomatique. Le marquis Giovanni Battista Crescenzi offrit en 1626, *la Nature morte aux raisins et aux deux coings* (coll. part.¹⁹⁷) [IL. 27] à Cassiano dal Pozzo. Cet acte de donation est évoqué dans l'inscription sur le tableau : « *MARCHIO.CRESCENTIUS.PINX.M.ADRITI.ET.DONO.DEDIT.AN.MDCXXVI* » [IL. 28]. Précisément en 1626, dal Pozzo fit un séjour à la cour d'Espagne à la suite du cardinal Francesco Barberini où il rencontra Crescenzi et Juan Van der Hamen (1594-1631), le célèbre peintre espagnol spécialiste de natures mortes, l'auteur de cette peinture¹⁹⁸. Elle fut donc peinte à Madrid et offerte là-bas à Cassiano. La célèbre corbeille de fruits du Caravage de la Bibliothèque de l'Ambrosienne [IL. 29], fut offerte en 1618 par le cardinal Borromée, qui la reçut probablement comme cadeau de la part du cardinal Del Monte, peut-être encore pendant son séjour romain. Il est également possible que Del Monte l'envoya ensuite à son ami¹⁹⁹. Nous connaissons aussi une histoire intéressante d'un autre cadeau entre amis passionnés. En 1625, à Paris, Nicolas de Peiresc donna à Dal Pozzo deux parchemins peints par le peintre Dupont avec deux phénicoptères (flamants roses) capturés en Provence. Puis, ils furent redessinés par Vincenzo Leonardi pour le Museo Cartaceo, en respectant la taille naturelle exacte de chaque oiseau. Ensuite, Cassiano décida de les transmettre à Antonio Cinatti pour les représenter sur la toile qu'on a mentionnée plus haut²⁰⁰. Ces toiles sont enregistrées dans

¹⁹⁷ H.t., 0,340x0,485 m. ; selon S. Guarino ce tableau est mentionné aussi dans l'inventaire de Gabriele dal Pozzo de 1695 (no 156) : « *un quadrettuccio di mezza testa di frutti* », mais après la vérification nous n'avons pu le retrouver - cfr. S. Guarino, la notice dans *I Segreti di un collezionista : le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Rome, 2000, p. 101-102 ; F. Solinas et T. Standing proposent d'identifier cette œuvre avec « *un quadro in tela da mezza testa per traverso rappresentante un Rampazzo di Pergolese sopra d'un piatto con due cotogni [...] originale del Crescenzi* ». On ne sait pas si l'exécution de l'œuvre et la transmission à Rome en 1626 coïncident. C'est en fait van der Hamen l'auteur de l'œuvre, parce qu'on connaît deux autres peintures signées avec les mêmes objets employés. Comme le suppose Jordan, Crescenzi peut-être retoucha un peu ce petit tableau.

¹⁹⁸ F. Haskell, *Mécènes et peintres, l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, 1991, p. 194. Dal Pozzo rencontra aussi le jeune Diego Velázquez.

¹⁹⁹ On ne peut pas exclure non plus la possibilité d'une commande directe à Merisi ou d'un achat auprès de Del Monte. Le premier document où le tableau est évoqué est l'inventaire de sa collection de 1607.

²⁰⁰ F. Solinas, dans « *I segreti di un Collezionista...* », op. cit., 2000, p. 105.

les inventaires postérieurs de 1689 et de 1695. Cette suite d'événements nous démontre en détail le procédé employé par Dal Pozzo et l'enchaînement d'idées entre les artistes²⁰¹.

Giulio Rospigliosi, dans les années 1640 et 1650, offrait des peintures, dont des natures mortes, à de hautes personnalités. En juillet 1644, il fit un riche don de peintures au roi d'Espagne Philippe IV, dont plusieurs fleurs sur miroir de Giovanni Stanchi et des œuvres d'artistes comme Veronese, Poussin, P. Da Cortona²⁰². Plus tard, Giovanna Garzoni, avant sa mort en 1670, légua à l'*Accademia di San Luca* ses dessins et des estampes, dont plusieurs de fleurs²⁰³. Enfin, en 1634, les natures mortes pouvaient faire partie d'une dot, comme c'est le cas d'une certaine Anna Ferretta, qui obtint seulement trois tableaux de fleurs et de fruits. Leur prix était très peu élevé, car ils coutaient 3 écus en tout (1 écu l'unité)²⁰⁴.

Des natures mortes parfois devenaient l'objet d'un « *paragone* », d'une comparaison entre les peintres spécialisés dans ce genre ou parfois dans un autre. Le cardinal Borromée voulait un pendant à la *Canestra* de Caravage, mais il ne trouva aucun tableau comparable. Il évoque cela dans son ouvrage intitulé « *Musaeum* », publié à Milan en 1625, où il parle de sa collection et explique son accrochage²⁰⁵.

²⁰¹ Ajoutons qu'en hiver 1634, le même de Peiresc envoya à lui (d'Aix ?) un exemplaire de phénicoptère empaillé.

²⁰² A. Negro, *La collezione Rospigliosi, la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Rome, 1999, p. 37. L'information vient d'une lettre du 26 novembre 1644 de Giacomo Rospigliosi au père Camillo (ibid., p. 71, note 87). En 1650 Giulio décrit à son frère un nouveau don à la reine d'Espagne : « *sei specchi grandi con diverse pitture fatti da i meglio pittori che siano in Roma...uno di fiori, uno di frutti, uno di prospettive, uno di uccelli, uno di ornamenti di Donne, uno di diverse armature ...* » (Ibid., p. 37-38). Aussi les belles peintures de fleurs de Nuzzi servaient comme cadeaux diplomatiques. En 1646, Don Mario Theodoli et son frère le marquis Alfonso offrirent des impressionnants bouquets de Mario à la reine de France Anne d'Autriche. Cfr. A. Petraccia, notice 'Mario Nuzzi', dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 79, (2013) et F. Solinas, « *Politica familiare e storia artistica nella Roma di primo Seicento: il caso dei marchesi Theodoli* », *Storia dell'Arte*, n.s., 2007, 16-17, p. 147 et s.

²⁰³ En 1687, Pisacane (son prénom n'est pas mentionné), un peintre méconnu de natures mortes, donna à la Congrégation des St. Anne et St. Luc à Naples, un tableau avec une jarre de fleurs (3x2.5 palmes) pour le fond destiné à assurer les mariages des filles des peintres inscrits à la congrégation. L'artiste plus connu spécialisé dans ce genre, Nicola Casissa, lui-aussi donna un tableau de fleurs des mêmes dimensions (F. Strazzullo, *La corporazione dei pittori napoletani*, Naples, 1962, p. 7). Evoquons encore qu'à Rome, en 1699, le marchand P. Peri laissa à un légataire une nature morte d'A. Bonanni.

²⁰⁴ [ASR, TNC, uff. 19, 11 mai 1631, c. 339]; P. Cavazzini, « *La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento, collezionisti ordinari e mercanti* », *Quaderni Storici*, 2004, 39, p. 360. En 1631 dans la collection d'Anna Painsi, un « *vaso di fiori con gigli bianchi* » était conservé et coutait 1 écu (ibid.) - ASC, AU, sez. 20, vol. 3, 16 juillet 1631.

²⁰⁵ Nous savons que les deux tableaux en pendant avec des fruits et des animaux l'un de David de Coninck et l'autre de Francesco Albani étaient accrochés dans la collection de Lorenzo Onofrio Colonna dans les années 1670. Le but du collectionneur était probablement d'en faire une sorte de « *paragone* » - de comparaison entre l'art d'un italien et celui d'un flamand. Un autre exemple similaire, se trouvait dans la collection du cardinal Camillo Massimi (1620-1677), qui souhaitait mettre en rapport un peintre contemporain de fleurs avec une mosaïque antique. C'est pourquoi la nature morte de Mario dei Fiori était exposée juste à côté d'une mosaïque antique romaine représentant des fleurs et des fruits dans la pièce appelée précisément la « *stanza ultima dei mosaici* ». L'amateur voulait donc comparer les acquis de l'époque moderne et l'antique, ou plutôt en faire « *una*

Enfin un artiste pouvait insérer une nature morte dans une scène plus vaste, souvent avec des personnages dans le but d'amuser le spectateur et le collectionneur. Le sens de l'humour des acheteurs ou des commanditaires devaient jouer un rôle dans leurs achats. De cette manière les objets représentés participent à la narration, qui peut être grotesque ou même obscène, par les actions des protagonistes, avec leurs grimaces ou leurs gestes évocateurs. Bartolomeo Passerotti pratiqua cette manière dans ses compositions *Les Poissonniers* (Rome, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini) [IL. 9a], ou *Les Poissonniers* (New York, collection particulière) [IL. 30], *La Compagnie allègre* (Paris, collection particulière) tous peints encore vers 1580²⁰⁶. Cette approche n'est pas étrangère à Vincenzo Campi. Il suffit d'évoquer les attitudes des personnages dans *les Volailleurs* (Milan, Brera ; Kirchheim, Collection Fugger) [IL. 31], le ridicule des efforts d'un petit garçon à étouffer une oie, visible surtout sur l'expression de son visage, et le pastiche d'une représentation de piété facilement repérable dans l'image de la femme assise tenant un oiseau mort (dindon ?) sur ces genoux. Les commanditaires de l'époque recherchaient donc ce genre de « *scherzi* », des sous-entendus, des allusions, venues directement du peuple²⁰⁷. De cette manière, Francesco Zucchi en composant ses têtes bizarres souhaitait parfois faire rire les spectateurs.

L'attachement à la pratique et à l'idéal de la chasse et de la pêche par l'aristocratie fut une autre motivation pour l'acquisition de natures mortes de la part des collectionneurs et des marchands. Les natures mortes au gibier, souvent avec des oiseaux morts étaient moins répandues à Rome dans les trois premières décennies du *Seicento* par rapport aux peintures de fleurs et de fruits et de légumes²⁰⁸. En revanche, encore au XVIe siècle, certains auteurs nordiques comme Joachim Beuckelaer d'Anvers (vers 1533-1574) ou Pieter Aertsen (1507/1508-1575) étaient spécialisés dans ce type de peintures. Ce dernier introduisit des sujets religieux à l'arrière-plan de ses scènes de cuisines. Des œuvres d'autres artistes nordiques circulaient dans la ville papale au début du XVIIe siècle, mais elles étaient souvent

sorta di ideale confronto » comme l'a noté Mauro Natale. L'inventaire se trouve à Rome, Biblioteca Vaticana, ms Capponiano latino 260, f. 46 ; l'exemple est évoqué dans le débat final du colloque publié dans : *Geografia del collezionismo. Italia e Francia fra il XVI e il XVIII secolo. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21, settembre 1996)*, sous la dir. de O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Rome, 1996, p. 359-360).

²⁰⁶ Cfr. V. Boudier, *La cuisine du peintre, scène de genre et nourriture au Cinquecento*, Rennes, 2010, p. 253 et PL. X-XI.

²⁰⁷ S. Danesi Squarzina, op. cit., 1996, p. 12.

²⁰⁸ Elles obtiendront un grand succès dans les décennies après 1630, et non seulement par les peintres flamands comme Frans Snyders, Jan Fyt ou David de Coninck.

anonymes²⁰⁹. Nous pouvons nous demander si on trouvait à Rome des natures mortes de chasse à Rome de Frans Snyders (1579-1657), Rubens (1577-1640), Clara Peeters (1580/90-vers 1621), Cornelis Jacobsz Delff (1571-1643) dans les trois premières décennies du siècle²¹⁰.

Le rôle des marchands et le marché de l'art

Avant d'évoquer les analyses successives, il nous faut réfléchir sur les débuts du collectionnisme des peintures à Rome. En fait, on situe ce phénomène vers 1570 dans les milieux ecclésiastiques, qui commencèrent à acquérir des peintures religieuses, des portraits et encore en nombre restreint, des paysages²¹¹. Les collections de peinture restèrent encore sporadiques dans les premières années du XVIIe s., pour ensuite se développer considérablement dans les décennies qui suivirent. Vincenzo Giustiniani, nous informe vers 1616, de la mode de décorer les murs avec les tableaux²¹². C'est là que la nature morte trouva d'abord sa place. La classe moyenne, les bourgeois et les artisans collectionnèrent aussi de plus en plus des peintures, en s'intéressant aux nouveaux genres picturaux comme la nature morte, le paysage ou la bataille.

Francis Haskell a affirmé que le marché de l'art assumait une importance à Rome seulement après la mort d'Urbain VIII en 1644. Toutefois, après les recherches sur le sujet de Luigi Spezzaferro, Patrizia Cavazzini et Loredana Loriggio, nous devons anticiper ce rôle d'au moins trente ans²¹³. On possède des informations sur les marchands de tableaux et sur le

²⁰⁹ Quelques noms apparaissent néanmoins dans les documents, comme de Gherardo Fiammingo (Monsù Gherardo qui était l'auteur du tableau représentant « *Varij uccellami vivi è morti, con una ramina et una canestrella con dentro Uva è frutti* » conservé de la collection Aldobrandini (1606 ?)).

²¹⁰ Les natures mortes de gibier étaient peintes également par les artistes espagnols comme Juan Sánchez Cotán.

²¹¹ M. Hochmann, « A propos de quelques collections de prélats, le goût pour les peintres vénitiens et Corrège à Rome à la fin du XVIe siècle », dans *Curiosité*, [Paris], 1998, p. 277-284 ; P. Cavazzini, op. cit., 2004, 39, p. 355-356.

²¹² V. Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, sous la dir. d'A. Banti, Florence, 1981, p. 45. La lettre [ASR, TNC, uff. 10, 29 août, 1627, c. 804.] Giustiniani parle de « *parare [...] le pareti con quadri* ». Cfr. aussi P. Cavazzini, op. cit., 2004, p. 356.

²¹³ C'est un constat de P. Cavazzini (« Merchants », dans *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, University Park (Pennsylvania), 2008, p. 134-135).

marché de l'art grâce aux différentes sources : inventaires des biens des marchands, des testaments, des paiements et d'opérations bancaires, des documents judiciaires²¹⁴, des récits des historiographes.

Les natures mortes, les paysages ou les portraits, produits en séries (pe. ceux de Salini²¹⁵ ou de Giuseppe Franco delle Allodole), attirèrent l'attention des grands collectionneurs et de ceux qui étaient moins aisés à cause de leurs prix bon marché. Fausto Nicolai²¹⁶ affirme que la qualité de ces natures mortes était toujours médiocre. Nous ne sommes pas convaincus par ce constat. A notre avis, les artistes peu connus, travaillant dans l'ombre des célébrités, ne devaient pas nécessairement produire de mauvaises peintures. Le nombre de natures mortes de qualité qu'on découvre aujourd'hui nous le démontre clairement. Elles pouvaient être anonymes et peu considérées à l'époque. Mais, de nos jours, prenons les exemples des œuvres d'Agostino Verrocchi et de son atelier, du Maître Acquavella ou du Maître S. B. : ils se distinguent souvent par leur qualité artistique élevée et nous avons un autre regard sur leurs créations. En tous cas, dans les premières décennies du Seicento, ces collectionneurs, après avoir acheté, souvent chez les marchands, les peintures de ces genres considérés à l'époque comme mineurs, préféraient les accrocher dans les villas suburbaines, et moins dans les palais situés en ville. Les exemples de la villa della Navicella de Ciriaco Mattei ou celle de Mondragone de Borghese nous renseignent sur ces habitudes²¹⁷.

L'un des problèmes essentiels pour le début du XVIIe siècle est de déterminer si les natures mortes conservées dans l'atelier du Cavalier d'Arpin furent exécutées pour le marché de l'art. Les opinions des spécialistes divergent à ce propos. Luigi Spezzaferro avance cette hypothèse. Par contre, Patrizia Cavazzini n'en est pas certaine²¹⁸. La chercheuse argumente

²¹⁴ Nos informations sur les artisans traitant le commerce de tableaux viennent des documents notariaux et processuels de l'Archivio di Stato di Roma.

²¹⁵ Salini exécutait ses natures mortes de fleurs en séries. A un moment donné, il pouvait ajouter des armes d'une famille sur commande. Il n'avait pas une boutique. Il vendait dans sa maison. Il est possible que Salini vendait par l'intermédiaire du doreur Silvio Capiro, qui était présent à la rédaction de son inventaire (P. Cavazzini, op. cit., 2011, p. 440 ; F. Nicolai, *Mecenati a confronto : committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento : le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Rome, 2009, p. 223-225.). Signalons encore que le marchand Gaspare Vivarino (mort en 1616) vendait tôt des paysages et des séries des Sens, des Eléments et des Quatre Saisons.

²¹⁶ F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 191 : « *La pittura di genere, paesaggi, nature morte, ritratti di personaggi illustri, attira l'interesse dei grandi collezionisti come degli acquirenti meno abbienti, proprio per il basso costo e, di conseguenza, il basso profilo artistico, un tipo di prodotto alla portata di molti e che in termini odierni si direbbe di massa.* ».

²¹⁷ Cfr. P. Cavazzini, op. cit., 2004, p. 355 ; F. Cappelletti et L. Testa, *Il trattenimento di virtuosi, le collezioni seicentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rome, 1994, p. 37, 42, 171 ; T.E. Ehrlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome. Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge-NY, 2002, p. 185-186.

²¹⁸ L. Spezzaferro, op. cit., 1995, p. 58 ; P. Cavazzini, op. cit., 2011, p. 436.

que les natures mortes du Maître du Hartford de la Galleria Borghese, datées des années 1590, sont restées chez Cesari dix ou quinze ans, car elles ne furent pas vendues. Ces peintures pouvaient être utilisées comme modèles à copier²¹⁹. Remarquons néanmoins qu'on ne connaît pas la quantité de tableaux de ce genre exécutés sous la direction de Cesari. Il n'est pas à exclure que certains furent vendus sur le marché et d'autres restèrent dans l'atelier. Nous n'avons pas suffisamment de documents pour trancher sur cette question.

Comment fonctionnait les boutiques des marchands dans les trois premières décennies du *Seicento* ? Dès la deuxième décennie elles jouèrent un rôle fondamental ; deux genres étaient dorénavant en pleine expansion : la nature morte et le paysage²²⁰. En même temps, de nombreux peintres devenaient marchands. Nous savons que des collectionneurs mineurs pouvaient commander des peintures directement aux peintres, mais il est plus probable qu'ils les achetaient chez les marchands, qui à leur tour pouvaient acheter des tableaux auprès des peintres et aussi auprès des collectionneurs. Au cours de *Seicento*, certains artistes et marchands concluaient des contrats de travail, dans lesquels ils établissaient les conditions de collaboration. Un contrat de l'époque pouvait indiquer la quantité de toiles exécutées dans un mois ou dans une année, le sujet des représentations (*storie*, portraits, paysages, natures mortes, batailles etc.), le format, la technique²²¹. Ainsi un marchand (appelé aussi à Rome à l'époque « *rivendugliolo* ») pouvait obtenir une exclusivité pour la création d'un peintre et même le loger s'il fallait. Au début du siècle, ces mécanismes n'étaient pas encore en place, et il nous faudrait déterminer la date où cela devint courant. Les artistes voulaient se libérer de la tutelle des marchands pour travailler indépendamment, pour leur propre compte²²². Malheureusement, cela n'était toujours pas possible. Ainsi, les peintres dépendaient financièrement des marchands, qui de plus, en cas de nécessité, leur prêtaient de l'argent²²³. Nous savons qu'en 1613 et en 1614 le marchand et le peintre Prospero Orsi prêta de l'argent à usure (taux de 12,5 %) et, en cas de décès, les profits du capital devaient être payés à l'artiste

²¹⁹ P. Cavazzini, op. cit., 2011, p. 436-437.

²²⁰ id., op. cit., 2004, p. 363. L'historienne souligne que « *I commercianti contribuirono a diffondere il gusto presso professionisti e artigiani, e il loro ruolo divenne sempre più ampio con il trascorrere del tempo, come è stato ben posto in evidenza dalle ricerche di L. Lorizzo et F. Nicolai* » (P. Cavazzini, op. cit., 2011, p. 441). Cfr. L. Lorizzo, *Pellegrino Peri : il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Rome, 2010 ; F. Nicolai, *Mecenati a confronto...*, 2009, p. 292 -306. Déjà Passeri parle d'un marché d'art ouvert.

²²¹ L. Lorizzo, « Il mercante e gli artisti », dans *Pellegrino Peri, il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Rome, 2010, p. 45.

²²² Les difficultés financières de nombreux artistes ont été discutées dans le volume R. E. Spear, Ph. Sohm, *Painting as Profit, the economic lives of seventeenth-century Italian painters*, New Haven, 2010. Cfr. aussi L. Lorizzo, op. cit., 2010, p. 53-54.

²²³ Donnons un exemple un peu plus tardif : dans les années 1660, le peintre Giovan Battista Gavarotti, emprunta 20 écus au marchand P. Peri. Il le remboursa totalement. Cfr. L. Lorizzo, op. cit., 2010, p. 57.

Bartolomeo Cavarozzi²²⁴. Dans les années 1620 et 1630, les affaires du peintre de natures mortes Benedetto Fioravanti étaient étroitement liées à celles du marchand romain Bartolomeo Barzi²²⁵.

Un marchand pouvait livrer aux artistes du matériel (toiles, couleurs, cadres) pour la réalisation de l'œuvre. Les opérations d'acquisitions étaient souvent incertaines. Le client après avoir fait son achat pouvait restituer la peinture, en affirmant qu'elle ne lui plaisait plus. Et s'il s'agissait, ajoutons-le, d'un client précieux, un noble, un conte, un marquis, un duc ou un cardinal, le marchand était face à une négociation difficile. Il devait faire attention aux revenus de sa boutique, sans vexer son acheteur. L'incertitude du marché devait préoccuper presque constamment les marchands (et les peintres). Chaque *bottega* avait sa propre dynamique commerciale, dépendant des capacités de négociation de son propriétaire.

En ce qui concerne les ateliers romains de natures mortes, les artistes comme Salini ou Verrocchi, travaillaient en séries et avaient une production quasi industrielle²²⁶. Tommaso mourut en 1625 et son inventaire des biens indique une production importante, car 115 natures mortes y étaient conservées²²⁷. Cette production sérielle de l'artiste est confirmée aussi par 48 peintures de ce genre²²⁸ dans la collection Ludovisi (inventaire de 1633). Quant à Verrocchi, nous connaissons aujourd'hui de nombreux tableaux, dont beaucoup sont passés sur le marché de l'art. Agostino en peignit certains probablement vers 1610-1620. Toutefois, aucun n'est daté. Les marchands gardaient dans leurs boutiques des modèles originaux qui pouvaient être copiés dans le cas d'une demande spécifique. Les peintres de natures mortes, comme ceux de paysages, de batailles ou de portraits travaillaient non seulement pour les collectionneurs aisés et cultivés, mais également pour des couches sociales variées²²⁹. Les

²²⁴ [ASR, notai AC, vol. 4938, 12 déc. 1613, f. 896, e vol. 797, 10 juin 1614, f. 61] – P. Cavazzini, op. cit., 2011, p. 438.

²²⁵ Sur Barzi et Fioravanti cfr. : P. Cavazzini, « Lesser Nobility and other people of means », dans *Display of art in the Roman palace, 1550-1750*, sous la dir. de G. Feigenbaum et F. Freddolini, Los Angeles, 2014, p. 98, 100-101 ; E. A. Safarik, « Invention and reality in Roman still-life painting of the seventeenth century, Fioravanti and the others », dans *Life and the arts in the baroque palaces of Rome, Ambiente Barocco*, New York-New Haven-Londres, 1999, p. 70-81.

²²⁶ Nous notons un phénomène comparable, plus tard, pour les peintres associés à la *bottega* de Pellegrino Peri dans la piazza Pasquino.

²²⁷ D. Pegazzano, « Documenti per Tommaso Salini », *Paragone*, no 15-16, 1997, p.131-146 ; l'inventaire est daté du 14 septembre 1625 – au 16 septembre 1625 [Archivio di Stato, Roma, 30 Notai Capitolini, uff. 13, 1625, ff.572-590v]. Le testament est conservé aussi à l'ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 13, notaio Giovanni Battista Octavianus, 1625, *Testamenti*, cc. 134r.-135v. – une autre copie se trouve à l'Archivio di Stato di Firenze, Notarile Moderno, *Testamenti foresteri* 7, n. 204).

²²⁸ Elles y sont réunies en quatre groupes (séries par 15, 15, 4, 8).

²²⁹ P. Cavazzini affirme « *Si ha infatti l'impressione che molti pittori di questi generi minori [paesaggi, battaglie, ritratti, nature morte] lavorassero per ampie fasce della popolazione, non soltanto per una clientela colta e facoltosa* » (id., op. cit., 2004, p. 354).

natures mortes (festons de fruits, animaux) pouvaient être peintes par des peintres spécialisés dans l'exécution de grotesques, mais aussi de petits paysages²³⁰.

A Rome existaient de nombreuses boutiques où on vendait des tableaux (souvent paysages et natures mortes), au moins à partir du milieu des années 1610. Il y avait plusieurs façons de les acquérir. Les propriétaires des boutiques se fournissaient directement auprès les artistes, mais d'habitude ils ne les payaient qu'au moment où ils revendaient leurs œuvres à un client. Les mêmes marchands pouvaient s'assurer des services de peintres à la journée, ou même pour une durée de plusieurs mois afin d'exécuter des tableaux sur place²³¹. Il y avait fréquemment des conflits entre les marchands et les artistes. D'ailleurs, dans les biographies des peintres, nous trouvons souvent des récits où des marchands d'art profitaient impitoyablement des difficultés financières du peintre, voire de leur misère. Pascoli raconte précisément, par exemple, que dans la jeunesse de Nuzzi (donc probablement entre 1620-1630) un marchand sous-payait l'artiste et voulait même garder son anonymat²³². Les litiges connus par des documents, comme les registres de procès de 1642 entre le peintre Costanzo de Petris et le marchand Salvatore Cacace²³³ ou celui de 1633 entre l'artiste Antonio di Ventura Zalli et le marchand Giovanni Anselmo²³⁴ (Nosotti) confirment aussi la fréquence de ces comportements. L'activité de ce dernier est particulièrement intéressante dans le contexte de nos recherches. Anselmo possédait une boutique au Campo Marzio avant 1630. Il achetait des natures mortes à Ventura Zalli, qui était détenteur d'environ cent dessins de fruits et de fleurs sur toile et papier. Il était peut-être un élève de Bonzi, car ils habitaient ensemble en 1621 dans les environs de la paroisse de San Lorenzo in Lucina²³⁵. Anselmo vendait des peintures de fruits et de fleurs ainsi que des paysages pour 1 écu (ou un peu plus) à

²³⁰ Id., op. cit., 2004, p. 363.

²³¹ Id., op. cit., 2011, p. 437.

²³² L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni...*, v. 2, p. 58-60. Il écrit que Mario « *volle la sua libertà per potere a chi ne lo ricercava con maggior premura, e vantaggio soddisfare* ».

²³³ [ASR, TCG, *Atti di Cancelleria*, b. 55, fasc. 6, luglio 1642].

²³⁴ [ASR, TCG, *Processi*, b. 289, fol. 22, 16 Nov 1633]. P. Cavazzini, op. cit., 2008, p. 19, 48, 198, note 127. Le nom Nosotti est ajouté par F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 190.

²³⁵ P. Cavazzini, op. cit., 2008, p. 135, 159 (doc. 6), 198, note 114. Le litige entre Zalli et Anselmo se déroula de cette façon. D'abord le marchand commanda des peintures à l'artiste en donnant les toiles vides, et ensuite il trouva des excuses pour retarder le paiement. Zalli était frustré et demanda de l'argent ou le retour des peintures. Anselmo refusa en considérant les toiles comme sa propriété (« *Non te li voglio dare li quadri perché sono li miei... e le tele te l'ho dati io* »). Le peintre donc le menaça violemment (« *Vituperoso, infame, voglio li denari o li quadri o ne voglio tanto sangue* »).

Zalli collaborait aussi avec Pietro da Cortona.

Bernardino Naro et aux autres membres de cette famille²³⁶? Il est cité dans la liste des « *rivenditori di quadri* » payant la taxe à l'Accademia en 1635²³⁷.

Dans certaines boutiques on ne vendait pas des originaux, mais des prototypes destinés à être copiés, parfois avec des variantes. De nombreuses échoppes appartenaient à des peintres marchands (*pittori mercanti*) appelés aussi « *pittori bottegari* »²³⁸. Le plus souvent ils étaient peintres (et appartenaient parfois à l'Académie de Saint-Luc), mais aussi vendeurs de matériaux artistiques (cadres, toiles, couleurs²³⁹) ou des doreurs²⁴⁰ qui s'occupaient de la vente des peintures. D'autres corps de métiers s'adonnaient également au commerce de tableaux : les tailleurs, les coiffeurs²⁴¹ ou les apothicaires²⁴². Nous savons qu'Antonio Tanari était aussi actif comme doreur et décorateur²⁴³. Citons le riche apothicaire (*aromatarium*) et marchand d'art Giovanni Francesco Urbinelli (mort en 1630) qui avait dans sa maison un « centre de production de tableaux ». Dans sa boutique à la Piazza del Popolo, il n'y avait pas de tableaux. En revanche, dans sa maison située à la Piazza della Scrofa, des tableaux de fleurs (de nombreux en format ovale) et de fruits étaient stockés surtout sous le toit, et des peintures de figures et des batailles étaient conservées²⁴⁴. Il était donc spécialisé dans la vente des natures mortes, qui constituaient la moitié de ses tableaux. Ces peintures sont anonymes, plusieurs d'entre elles étaient juste ébauchées. Une nature morte de fruits avec une carafe de fleurs était enregistrée comme « *ordinaire* ». Ainsi, il faisait produire ces peintures chez lui et il les vendait aussi dans sa maison. Urbinelli vendait des fruits en sucre et divers produits de

²³⁶ Il s'agit d'une importante famille de collectionneurs romains – cfr. F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 190, 243.

²³⁷ [ASASL., vol. 69, f.173v., App. 5, doc 7.]

²³⁸ P. Cavazzini, op. cit., 2011, p. 437. En 1593 certains peintres « *bottegari* » étaient encore admis à l'académie. Ils en ont été exclus plus tard (cfr. P. Cavazzini, op. cit., 2011, p. 86).

²³⁹ En italien *venditori di colori*. Antonio Maria Bertucci avait sa boutique dans avant 1611 à la via del Corso (reprise par son cousin Antinoro) puis à la Piazza Nicosia (P. Cavazzini, op. cit., 2004, p. 364).

²⁴⁰ P. Cavazzini, 2004, p. 363. Le doreur Antoni Ursino vendait des tableaux dans sa boutique à la via del Corso au moins dès 1610. Il fut l'un des plus anciens doreurs qui pratiquaient ce genre de commerce.

²⁴¹ Déjà en 1611 le coiffeur Bernardino Recanati exposait dans sa boutique, près de l'église Santa Lucia in Selci, treize peintures de Christ et d'Apôtres [ASR, TCG, AC, *Inventari*, vol. 231, fasc. 3, 11 juillet 1611, c. 26]. On connaît d'autres coiffeurs qui vendait des tableaux dans ces années comme le Français Stefano Micot ou Pietro Antonio Dotti travaillant dans la via dei Condotti et intéressé par des tableaux de T. Bigot et A. Gramatica (P. Cavazzini, op. cit., 2004, p. 365-366). Plus tard, en 1642, Gaspere Lucattello, un autre coiffeur, possédait dans sa maison et dans sa boutique 108 peintures, surtout des paysages, natures mortes et batailles, sans oublier des sujets sacrés, profanes et des copies. Il est enregistré dans la « *Nota delli rivenditori de' quadri che devono pagare alla chiesa di San Luca* » datée de 1634-1636 (Cfr. F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 20, 200). Il payait donc la taxe d'activité à l'Accademia.

²⁴² A Rome, comme aux Pays Bas, même les propriétaires des tavernes et des auberges étaient actif dans le commerce de l'art (P. Cavazzini, op. cit., 2008, p. 138-139).

²⁴³ Nous avons trouvé cité le nom du doreur Vincenzo Tanaro. C'était le fils d'Antonio ? Il est mentionné par L. Lorizzo, « il mercato... », dans *The Art Market*, 2003, p. 334.

²⁴⁴ [ASC, Archivio Urbano, sez. 20, notaio F. della Alexandris, vol. 3. 3 septembre 1630 ; ASR, uff. 8, 3 septembre 1630, fol. 285] ; P. Cavazzini, op. cit., 2008, p. 93, 167-168. Urbinelli possédait environ 50 tableaux en tout. P. Cavazzini, doute qu'il puisse être peintre à temps partiel.

soins, des remèdes de beauté à base de plantes (fleurs etc.). Cela nous explique en partie son goût pour la peinture des fleurs et de fruits²⁴⁵. Ces commerçants partageaient souvent la marchandise entre leurs boutiques et leurs maisons, probablement à cause du manque de place dans leur lieu de travail. A notre avis, la rencontre entre des peintres, souvent peu connus ou récemment arrivés à Rome, et ces artisans déjà implantés et en plein travail, pouvait être dans l'intérêt de tous. Ainsi, les artistes pouvaient gagner leur pain, avant d'avoir réussi à nouer des liens avec de riches clients de l'aristocratie. Ils rencontraient leurs marchands directement dans leurs *botteghe*. Dans celles-ci, les tableaux étaient d'habitude accrochés sur le mur, mais d'autres pouvaient être stockés ailleurs, souvent dans l'habitation du vendeur. Les marchands se déplaçaient avec leurs tableaux pour les montrer dans les maisons de leurs clients. Les propriétaires de certaines boutiques visaient le plus souvent des clients qui étaient prêts à acheter des peintures pour 1 écu ou moins, tandis que les autres imposaient des prix plus élevés et diversifiés. En cas d'opportunité particulière, ils étaient prêts à envoyer ces peintures dans d'autres régions en Italie comme la Toscane ou la Lombardie, ou, moins souvent, même à l'étranger²⁴⁶.

Dans ces boutiques, on ne vendait pas uniquement des œuvres de série et de basse qualité esthétique, car des collectionneurs importants venaient dans certaines d'entre elles pour acheter des tableaux jugés intéressants²⁴⁷. En 1613 le cardinal Scipione Borghese, le neveu du pape Paul V, acheta pour 46 écus une douzaine de petites natures mortes de fruits et de fleurs (moins de 4 écus par unité donc) auprès du marchand et peintre Giacomo Costa²⁴⁸ (« *pictore ad Imaginem Pontis* » ; « *rivenditores picturarum* »). Un an avant, Costa vendit des

²⁴⁵ P. Cavazzini, op. cit., 2004, p. 362.

²⁴⁶ id., op. cit., 2008, p. 136

²⁴⁷ Cfr. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, éd. d'A. Marucchi et L. Salerno, Rome, 2 voll., 1956-57, v.1, p. 139-140 – « *Come ancor per la qualità e grado di chi la desidera e vuol comprar, perchè ad un prezzo la comprerà un principe e personaggio di rispetto e comodo, et ad un altro quel di mediocre stato e fortuna, in un modo quando la compra a prezzo convenuto, et in altro a prezzo di regalo e di contracambio di cortesia ricevuta, perchè ben spesso è avvenuto di pitture di grandissimo prezzo e singolari essere state vendute da un rigattiere a vilissimo prezzo, come fu la S. Catherina di Michelangelo et il quadro di Raffaello che furono compri a vilissimo prezzo* ». Et plus loin Mancini observe « *Ci s'aggiunge il compratore, perchè vediamo che principi de diletto, che la medesima pittura, compra da questi che ne fanno mercantia a decine di scudi, li precipi le pagano a centenara, come continuamente si sa et si vede.* ».

²⁴⁸ [TCG, processi, b. 211, septembre 1626, fols. 722, 734] ; R. Spear, « Rome, Setting the stage », dans *Painting for Profit, The Economic Lives of Seventeenth Century Italian Painters*, sous la dir. de R. Spear et Ph. Sohm, New Haven-London, 2010, p. 42 ; P. Cavazzini, op. cit., 2008, p. 90, 152 ; id., op. cit., 2004, p. 363. P. Cavazzini remarque sur la fluidité de marché que « *chiaramente a Roma a quest'epoca i vari livelli di collezionismo, produzione e smercio dei dipinti erano spesso permeabili, non a compartimenti stagni.* » (ibid.).

toiles au cardinal Montalto²⁴⁹. Le cardinal del Monte pouvait également acheter chez des marchands comme nous le dit Baglione²⁵⁰. On sait par exemple que le doreur Nicola Ventura possédait une boutique très prisée à partir des années 1610²⁵¹, située sur la place *San Lorenzo in Lucina*. Sa clientèle pouvait être très raffinée, car même le puissant ambassadeur du roi d'Espagne (ensuite vice-roi à Naples) Francesco di Castro achetait des œuvres chez lui²⁵². À la mort de Ventura en 1642, dans son stock, se trouvaient huit toiles d'*imperatore* représentant des fruits, des animaux et des personnages²⁵³. Nous pouvons supposer qu'il vendait des natures mortes déjà dans les premières années de son activité. Le marchand (*rivenditore*) et *coloraro*²⁵⁴ Leonardo Santi vendait peut-être lui-aussi des natures mortes dans sa boutique dans les années 1620-1660. Il fut l'un des plus importants marchands romains, et selon F. Nicolai, il avait un rôle central dans la formation des grandes collections de l'époque²⁵⁵. Les membres des familles Colonna, Naro, Pamphilj et Lante achetaient des œuvres chez Santi. Leonardo avec son frère Romualdo louaient une boutique adjacente au palais Lante à Sant'Eustachio.

Nous analyserons maintenant le rapport entre l'Accademia di San Luca et le marché de l'art. En fait, l'Accademia di San Luca²⁵⁶ interdit à ses membres (*pittori eletti*²⁵⁷) déjà en 1593 de tenir une boutique de vente de tableaux ou même de les montrer aux fenêtres ou

²⁴⁹ Cfr. B. Granata, « Appunti e ricerche d'archivio per il Cardinal Alessandro Montalto », dans *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, sous la dir. de F. Cappelletti, op. cit., Rome, 2003, p. 51. Costa paya l'aumône pour la fête de Saint Luc en 1607, avec vingt-six autres « *pittori bottegari* » (P. Cavazzini, op. cit., 2011, p. 90 ; I. Salvagni, « Appendice documntaria », dans *Intorno a Caravaggio dalla formazione alla fortuna*, sous la dir. de M. Fratarcangeli, Rome, 2008, p. 98-100).

²⁵⁰ cfr. P. Cavazzini, op. cit., 2004, p. 367.

²⁵¹ Déjà en 1616 Ventura possédait des centaines des peintures, avec surtout des portraits de personnages illustres, et des copies de saints et de Vierges dont les originaux avaient été peints par des maîtres comme Muziano, F. Zuccari, Titien ou Raphael (mais pas de natures mortes) (P. Cavazzini, op. cit., 2004, p. 364). On connaît son testament de 1629 [ASC, AU, sez. 20, vol. 4, 26 septembre 1629, cc. 208-211v.]. Ventura est mentionné lors des premières réunions de l'*Accademia di S. Luca* en octobre 1593 (cfr. P. Cavazzini, « Pittori eletti... », op. cit. 2011, p. 82).

²⁵² [ASR, 30 notai, uff. 19, 14 juin 1616, f. 469] ; P. Cavazzini, op. cit., 2011, p. 437.

²⁵³ P. Cavazzini, op. cit., 2008, p. 150 ; id., op. cit., 2011, p. 437 ; A. Bertolotti, *Artisti Urbinati in Roma prima del secolo XVIII : notizie e documenti raccolti negli archivi Romani, Righi*, Urbino, 1881, p. 30-31.

²⁵⁴ *Coloraro* signifie un vendeur des matériaux pour les peintres (couleurs, toiles, cadres, vernis etc.). C'était le métier de Domenico Sartorio, qui était également *rigattiere*. À part cela, il vendait des peintures très peu chères, dont deux natures mortes de fleurs pour 0,8 écus – 8 giulii (P. Cavazzini, op. cit., 2008, p. 96, 138, 161-162). En 1646, il s'associa avec le peintre Lorenzo Donato (P. Cavazzini, op. cit., 2004, p. 367).

²⁵⁵ F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 12, 157, 190. Santi travailla aussi pour Lorenzo Onofrio Colonna en 1662.

²⁵⁶ Les premiers statuts de cette institution remontent à la date 1607, mais ils ne furent imprimés qu'en 1609.

²⁵⁷ Un académicien devait avoir exécuté des œuvres publiques et être capable d'exécuter ses œuvres tout seul, sans dessins ou modèles des autres artistes Cfr. P. Cavazzini, « Pittori eletti e 'bottegari' nei primi anni dell'Accademia e Compagnia di San Luca », *Rivista d'arte*, 2011, 1, p. 85.

d'exposer dans la rue et de se dédier au commerce²⁵⁸. L'institution voulait créer ainsi une séparation et une hiérarchie entre les peintres. Ceux qui restaient hors de l'institution étaient considérés comme « *pittori ordinari* »²⁵⁹ et pouvaient appartenir à la *Compagnia di San Luca* (subordonnée à l'académie)²⁶⁰. Les académiciens prônaient un idéal du peintre pratiquant la peinture comme un art libéral, pendant que le commerce était considéré comme une attitude opposée liée aux préoccupations financières comme pour les marchandises ordinaires²⁶¹. Donc, dès les premiers documents, les fondateurs de l'académie insistaient sur la noblesse de la peinture²⁶². De nombreux peintres, même ceux d'une certaine renommée (par exemple A. Gramatica, Ribera, Honthorst), parfois même les membres de l'*Accademia di San Luca*, étaient contraints de s'adresser aux marchands, même si les prix proposés par ces commerçants pour leurs œuvres étaient relativement peu avantageux²⁶³. La liste des vingt-sept *peintres bottegari* de 1607 est un document important pour nos recherches. La réglementation mise en place par l'*Accademia*, autorisait au début du siècle, en théorie, seulement quatre ou six boutiques de vente de tableaux. Toutefois, la réalité était complètement différente, car divers commerçants exposaient des œuvres et pratiquaient la vente en marge d'autres activités. Simplement ils ne déclaraient pas leurs activités auprès de cette institution qui cherchait à établir un monopole²⁶⁴. Ainsi éclata un conflit entre ces commerçants et l'*Accademia*, surtout en 1633 quand le pape Urbain VIII imposa une taxe de 10 écus à tous les artistes non académiciens et aux marchands d'œuvres d'art, pour le maintien de l'académie²⁶⁵.

²⁵⁸ P. Cavazzini, « Pittori eletti... », op. cit., 2011, p. 81.

²⁵⁹ En 1607 les académiciens voulaient se détacher des peintres ordinaires et souhaitaient clairement limiter leurs activités et baisser leur statut. Ainsi, seulement un académicien pouvait peindre des œuvres publiques ou privées de la valeur de plus de 3 écus. Tous les autres avaient besoin d'abord d'un permis (*patente*) spéciale pour divers genres (scènes avec personnages, paysages etc. – [AASL, *Statuti*, 1607, ff. 30, 35v-36v]. P. Cavazzini, « Pittori eletti e 'bottegari' nei primi anni dell'Accademia e Compagnia di San Luca », *Rivista d'arte*, 2011, 1, p. 87.

²⁶⁰ En 1609 après la rédaction des Statuts de l'académie de 1607, Agapito Visconi se plaignait auprès du pape, au nom des artistes réunis dans la *Compagnia*, contre la contrainte de soumission à l'*Accademia*.

²⁶¹ Ch. R. Marshall, « 'Senza il minimo scrupolo', Artists as dealers in seventeenth-century Naples », *Journal of the History of Collections*, 12, no 1, 2000, p. 15.

²⁶² P. Cavazzini, « Pittori eletti... », op. cit., 2011, 1, p. 80. Toutefois pour beaucoup de peintres ce concept était purement théorique, car dans la vie quotidienne ils étaient prêts à s'adresser à des différents marchands ou des intermédiaires utiles pour augmenter leurs revenus (cfr., *ibid.*, p. 93).

²⁶³ P. Cavazzini, op. cit., 2004, p. 367. La chercheuse mentionne d'autres peintres qui travaillaient pour les marchands : Spierinck, Bigot, Jean du Champ, Gramatica, Caroselli, Orazio Gentileschi, Baglione, Mola. (P. Cavazzini, op. cit., 2008, p. 150).

²⁶⁴ P. Cavazzini, op. cit., 2004, p. 363. L'historienne observe que « *In pratica, in un mondo come quello della Roma a cavallo tra Cinque e Seicento dove non esisteva nessuna restrizione al praticare l'attività di pittore, l'offerta sembra avere ecceduto la domanda. Infatti, nonostante l'Accademia desiderasse limitare la produzione di dipinti da poco prezzo, nella città lavorava un numero enorme di pittori, che vi si poteva stabilire e intraprendere la professione senza incontrare nessun ostacolo* » (P. Cavazzini, « Pittori eletti... », op. cit., 2011, p. 92).

²⁶⁵ En 1669 cette taxe devint minime – 4,5 giulli (cfr. M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Rome, 1823, p. 129 ; L. Lorizzo, op. cit., 2003, p. 328 ; P. Cavazzini, « Pittori eletti... », op. cit., 2011, p. 91).

C'est à partir de cette date que l'*Accademia* rédigeait des listes des « *pittori bottegari* » et des « *rivenditori di quadri* », « *rigattieri* »²⁶⁶, « *coronari* » ou « *indoratori* »²⁶⁷ qui la payaient. Ainsi, leur activité était validée par les autorités. Signalons encore qu'en 1655, Nuzzi demanda la *patente* (le permis) de *Pittore Bottegario* à l'académie. Il ne fut donc pas un académicien²⁶⁸.

Regardons de plus près les premiers marchands de natures mortes. Costantino Spada²⁶⁹ « *rigattiere di quadri vecchi* », ami de Caravage et de Prospero Orsi, est le plus ancien commerçant de tableaux au XVIIe qu'on connaisse. Il vendait probablement aussi des peintures de fruits et de fleurs. A cette époque-là, c'est Orsi qui nous intéresse plus particulièrement, car selon les documents, il vendait tôt des natures mortes, des originaux et des copies d'après Caravage et des peintures des caravagesques. Il était académicien, mais s'occupait du commerce de tableaux²⁷⁰. En 1611, il vendit à la famille Altemps « *una tavola di frutti* » et en mars 1613 « *due quadri di frutti, uno del Caravaggio, l'altro di Bartolomeo* » pour 40 écus. Prospero prêta de l'argent à Bartolomeo Cavarozzi, et il est probable que c'est ce dernier qui peignit le tableau de fruits vendu aux Altemps, comme l'avait supposé L. Spezzaferro appuyé par P. Cavazzini²⁷¹. Le cas de l'évêque Enrico Ferleo montre l'ampleur de la circulation des natures mortes : celui-ci, en 1619, envoya en Pologne « *27 pitture di vasi e fiori in tela di lino* » avec douze images des saints achetées peut-être sur le marché de l'art²⁷². A peu près dans les mêmes années, Bartolomeo Barzi (mort en 1644) était un important marchand de natures mortes, installé dans la via Ripetta. Il était actif probablement déjà vers 1610, car Baldinucci raconte qu'à ce moment-là, il partit avec Angelo Caroselli (1585-1652) pour un voyage à Florence²⁷³. On sait que Barzi collaborait avec le peintre de

²⁶⁶ On connaît aussi le *rigattiere* Giovanni Battista Poli qui travaillait à la *Piazza Navona*.

²⁶⁷ P. Cavazzini remarque que les doreurs ne furent jamais exclus de l'*Accademia*, malgré le fait de pratiquer le commerce d'œuvres d'art, parce que dans leurs travaux ils utilisaient de l'or. Donc leur exécution devenait plus chère que celle des fresques. Les doreurs étaient payés à travers des évaluations (1 expert pour peintre et 1 expert pour commanditaire) et ils payaient la taxe de 2% à l'*Accademia* (« *Pittori eletti...* », op. cit., 2011, p. 85).

²⁶⁸ Cfr. P. Cavazzini, « *Pittori eletti...* », op. cit., 2011, p. 91 et L. Lorizzo, « Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo : « *pittori bottegari* » e « *rivenditori di quadri* » nei documenti dell'Archivio Storico dell'*Accademia di San Luca* », dans *The Art Market in Italy, 15th-17th Centuries*, Modène, 2003, p. 326.

²⁶⁹ Son activité a été analysée par P. Allerston, « *The Second-Hand Trade in the Arts in Early Modern Italy* », dans *The Art Market ...*, op. cit., p. 301-311 ; P. Cavazzini, op. cit., 2011, p. 440.

²⁷⁰ F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 194.

²⁷¹ P. Cavazzini, op. cit., 2011, p. 438. Comme Orsi, Karel Oldrago, un autre peintre commercialisait des peintures. Quand il mourut en 1619, à part une nature morte de poissons, il proposait donc à ses clients des images des saints, des vierges, des tableaux d'Adam Elsheimer (1578-1610), des sibylles, des images miraculeuses etc. (P. Cavazzini, op. cit., 2004, p. 365).

²⁷² [ASR, 30 notai, uff. 9, 16 novembre 1619, f. 227]. P. Cavazzini, op. cit., 2011, p. 435.

²⁷³ F. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII – XVIII*, [première éd. intégrale], Rome, 1974-1975, p. 742 – le biographe, dans la vie de Caroselli, loue ses capacités de copiste - « [...] *quando un tale Banzi [Barzi], che trafficava in compere di quadri d'eccellenti maestri il qual ben conosceva la virtù sua, non solamente*

natures mortes Benedetto Fioravanti, dont il possédait trente et une natures mortes (!) en 1644. En revanche, nous ignorons à quelle date précisément ils travaillèrent ensemble, peut-être à partir des années 1630. Signalons que Barzi avait cinquante-six natures mortes en total, dont beaucoup étaient anonymes.

Dans les trois premières décennies du XVII^e s. des artisans flamands vendaient eux aussi des natures mortes à Rome. Le tailleur et marchand de tableaux Cristiano (ou Cristoforo ?) Stringherlandt, mort en 1634, est l'un des plus importants d'entre eux. Sa boutique était bien située sur la Piazza Pasquino. Il préférait les peintures de paysages, avait beaucoup de tableaux de batailles terrestres et marines et plusieurs natures mortes (dont deux grandes), de fruits, d'animaux, de légumes et même une de vanité avec divers cranes²⁷⁴. Les grandes étaient estimées 18 écus et les autres entre 4 et 8 écus. Par comparaison, on peut citer les tableaux les plus chers possédés par Stringherlandt : *le Couronnement d'épines* (120 écus), *le Christ dans le jardin* (70 écus) et *la Découverte de Moïse* (50 écus). Parmi ses clients, on compte des membres de la puissante famille Barberini²⁷⁵. On note, que d'autres marchands flamands ou français actifs à Rome, avaient dans leur stock des natures mortes et des paysages à bas prix²⁷⁶. En 1624, Giacomo Vandenspul avait dans sa boutique « *un quadro di fiori piccolo* » et trois tableaux de fruits. Il vendait des cadres et des toiles avec ou sans préparation²⁷⁷.

Au début du XVII^e s. des tableaux, et probablement des natures mortes également, pouvaient être vendus par des vendeurs ambulants. Un extraordinaire témoignage nous le montre. Il s'agit de l'estampe du maître flamand actif en Italie Nicolaus van Aelst (vers 1527-1613)²⁷⁸ qui illustre 240 vendeurs itinérants travaillant à Rome qu'il intitule « *Ritratto di tutti quelli che vanno vendendo per Roma* ». Parmi eux, on repère un vendeur de tableaux sur

nell'operar di sua mano, ma nel consocere altresì le manière de' valent'uomini antichi e moderni per la gran pratica, che fatta aveva, come diremo appresso, nell'imitarle tutte a maraviglia, lo condusse alla nostra città di Firenze [...] ». Cfr. aussi G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 155.

²⁷⁴ Stringherlandt avait 48 tableaux (certaines scènes religieuses incluses) en tout estimés 818 écus. Il possédait les natures mortes : « *un quadro di animali e frutti sc. 5* » ; « *un quadro grande con frutti sc. 18* » ; « *un quadro di diverse teste di morti sc.4* » ; « *un quadro con frutti e insalata sc.8* » ; « *un quadro grande con herbaggi sc. 18* ». Cfr. P. Cavazzini, op. cit., 2008, p. 139, 160-161 ; id, op. cit., 2004, p. 366 ; id., op. cit., 2011, p. 440-441. On connaît trois versions de son inventaire.

²⁷⁵ P. Cavazzini, op. cit., 2008, p. 141.

²⁷⁶ Ibid., p. 152. Vers le milieu du Seicento, les frères marchands Giacomo et Stefano Petit, fils du père originaire de Paris, étaient actifs. L'inventaire de leurs biens est daté 1660. Ils privilégiaient les œuvres des grands noms (Reni, Guercino, Domenichino), mais aussi de Codazzi et Cerquozzi (F. Nicolai, op. cit., p. 198-199).

²⁷⁷ [ASR, 30 notai, uff. 19, b. 33, f. 296, 8 août 1624]. Cfr. P. Cavazzini, op. cit., 2011, p. 440.

²⁷⁸ Pour cet artiste cfr. M. Bury, "Infringing privileges and copying in Rome, c. 1600", *Print Quarterly*, 22, 2005, p. 133-138 et L. Lorizzo, "Nicolas van Aelst's Will and a List of his Plates", *Print Quarterly*, 31, 2014, p. 3-20.

toiles et un autre spécialisé dans la vente des peintures sur bois [IL. 32a et 32b]. On suppose que le dessin du hollandais Leonard Bramer (1596-1674) représentant une femme vendant une nature morte et un paysage sur une place devant un palais (romain?) et un client (Université de Leyde, cabinet des arts graphiques [IL. 33]²⁷⁹, pourrait illustrer la pratique de ventes dans les rues. Cependant, il a été exécuté probablement en Hollande et il pourrait juste évoquer une scène imaginaire se déroulant à Rome²⁸⁰. On sait que dans le commerce d'art durant les premières décennies du XVIIe s. pouvaient circuler des tableaux volés. Le cas des paysages de Pieter van Laer, dérobés dans la maison du peintre Herman van Swanevelt l'illustre bien²⁸¹. Nous ne connaissons pas un exemple similaire concernant des natures mortes.

En ce qui concerne les échanges dans les premières trois décennies du XVIIe s. entre les marchands romains et napolitains dans le domaine de la nature morte, nous ne disposons d'aucune source²⁸². Nous pouvons seulement supposer que les deux séjours du Cavalier d'Arpin à Naples (1588-1591 et 1595-1597)²⁸³, puis l'arrivée du Caravage (1606-1607), de Domenichino, de Lanfranco, et de Reni, devaient rapidement informer le milieu local des nouveautés romaines. On pourrait également se demander, si les natures mortes trouvées dans la liste de Cesari étaient exécutées avant, pendant ou après son séjour napolitain et si les artistes spécialisés dans ce genre voyageaient avec son atelier. Y avait-il aussi des peintres recrutés provenant de la ville parthénopéenne ? N'oublions pas néanmoins que les échanges artistiques entre les deux villes étaient intenses, d'une manière générale²⁸⁴. Durant la deuxième et troisième décennie du *Seicento*, Caracciolo et Stanzione voyageaient à Rome²⁸⁵ et Ribera s'installa à Naples après un séjour romain. La ville parthénopéenne avait dès les premières décennies du XVIIe siècle un marché dynamique et varié, et aucune académie

²⁷⁹ Dimensions non parvenues, plume et encre gris et sanguine.

²⁸⁰ P. Cavazzini, op. cit., 2008, p. 134.

²⁸¹ Cfr. P. Cavazzini, op. cit., 2004, p. 366.

²⁸² En revanche, nous disposons de certaines informations concernant le commerce de la peinture de paysage à Naples. Luis Cruis, un peintre nordique résidant dans la ville, vendait entre 1594-1612 ses paysages pour 8 ou 7 ducats et il gagna 60 ducats pour douze peintures « d'*Eremitaggi* ». En 1610 Jacopo Coppola vendit un *paese* pour 8 ducats. Six ans plus tard, Lanfranco Massa, l'agent napolitain du collectionneur génois Marcantonio Doria, paya le même prix à Ferrante Maccario pour un paysage (Ch. R. Marshall, « Naples », dans *Painting for Profit*, 2010, p. 130). Doria était le mécène de Ribera, Giovanni Bernardino Azzolino et Caracciolo.

²⁸³ Pendant le premier séjour de Cavalier d'Arpin il exécutait des fresques pour les cartusiens de San Martino (Ch. R. Marshall, « Naples », dans *Painting for Profit...*, op. cit., 2010, p. 117).

²⁸⁴ Nous devons tenir compte du fait qu'au début du *Seicento*, la population de Naples (environ 267.973 habitants) était deux fois et demi plus importante que celle de Rome (environ 102.760) - R. Ago, « Five Industrious Cities », dans *Painting for Profit...*, op. cit., 2010, p. 260.

²⁸⁵ Ch. R. Marshall, « Naples », dans *Painting for Profit...*, op. cit., 2010, p. 119.

officielle n'y existait pendant cette période²⁸⁶. En 1608, par exemple, le peintre flamand Jacob van Swanenburgh vendait dans sa boutique non seulement ses tableaux, mais aussi ceux d'autres artistes²⁸⁷. On connaît mieux le marché de l'art napolitain et les noms de plusieurs marchands après 1630 (Roomer²⁸⁸, Vandeneynnden, Carlo della Torre, Domenico Oliva, Cosimo del Sera). Pour la période 1600-1630 à Naples, nous avons la trace de paiements effectués dans la ville, mais ils ne concernent pas les natures mortes exceptées celles concernant Giacomo Coppola et Turcopella que nous allons analyser plus bas²⁸⁹. Le peintre Carlo Sellitto assumait le rôle de revendeur de tableaux ; il céda en 1603 à l'amateur Gian Battista Rota une peinture de Bassano²⁹⁰. Les natures mortes se trouvant dans son atelier en 1614 étaient peut-être destinées à la vente, et n'étaient nécessairement de sa main. Selon la liste de tableaux rédigée après sa mort, elles représentaient des fruits, des poissons et des animaux. Aujourd'hui on ne connaît pas des exemples de ce genre de Sellitto.

²⁸⁶ Or, certains peintres napolitains, comme Carracciolo ou Stanzione, devinèrent académiciens à Rome. Les autres artistes napolitains étaient inscrits dans la guilde appelée *Corporazione dei pittori* comme décorateurs de cartes, miniaturistes ou peintres de roues (*rottellari*) Ainsi aucune institution officielle ne cherchait pas à Naples de monopole pour le commerce de peintures, ce qui put attirer un nombre considérable de marchands (Ch. R. Marshall, « 'Senza il minimo scrupolo', Artists as dealers in seventeenth-century Naples », *Journal of the History of Collections*, 12, no 1, 2000, p. 15-16). Même plus tard, à partir des années soixante, la Congrégation de St. Anne et St. Luc ne cherchait pas à poser des obstacles aux marchands.

²⁸⁷ Ch R. Marshall, op. cit., 2000, p. 23.

²⁸⁸ Gaspare Roomer en 1674 possédait au moins 120 natures mortes à côté de 459 paysages et 38 portraits entre autres genres (Cfr. R. Ruotolo, « Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e i Vandeneynnden », *Ricerche sul '600 napoletano*, 1982, p. 7). Il était marchand et armateur originaire d'Anvers installé à Naples et actif au moins à partir de 1630, quand il acheta un tableau avec de figures d'Antonio Campi et d'autres peintures (Tassi, F. Napoletano, S. Vouet). Le paiement est cité par R. Ruotolo (ibid, p. 6, 19, note 7). La collection de Roomer est décrite dans le livre de G. C. Capaccio « *Il Forastiero* » publié en 1634 à Naples. Cependant, on ne sait pas à partir de quelle date il commencera à collectionner et vendre des natures mortes, et des quels artistes.

²⁸⁹ Citons par exemple des peintres presque inconnus comme Cesare Calise qui peignit en 1620 un Saint Charles Borromée en prière pour 21 ducats ou Giulio Bevilacqua qui exécuta en 1631 un tableau représentant La Circoncision et une Vierge du Rosaire pour le prince de Roccella (G. Labrot, op. cit., 2010, p. 445). G. Labrot remarque que « *L'achat de paysages, de natures mortes et d'éventuelles batailles concourt donc à dynamiser le marché du neuf sur le long terme, mais un examen plus systématique des paiements, qui consacrent la permanence de la commande et du crédit, permet de dégager une représentation plus complète et plus fidèle des besoins, de vérifier en particulier que l'achat de tous les genres picturaux confirme le rôle important joué par les peintres mineurs.* » (ibid, p. 447). G. Labrot évoque d'autres paiements avant 1630 (ibid., p. 447-448).

²⁹⁰ G. Labrot, op. cit., 2010, p. 447-448. Cfr. E. Nappi, dans *Ricerche sul '600 napoletano*, p. 100. Cfr. aussi Ch. R. Marshall, op. cit., 2000, p. 15.

Les prix des natures mortes à Rome

On ne s'est pas encore suffisamment penché sur les prix que pouvaient atteindre les natures mortes. A Rome, (mais il en allait de même pour tous les genres pratiqués dans la Ville Eternelle), elles étaient plus chères que partout ailleurs en Italie. Les moins chères coûtaient en moyenne entre 6 et 8 écus et les plus chères pouvaient atteindre exceptionnellement les sommes entre 50 à 100 écus²⁹¹. Elles étaient aussi plutôt moins chères que les paysages. On connaît même des exemples de natures mortes à 1 ou 2 écus. Plusieurs décennies plus tard, elles conservaient des prix modestes comme Angelo Doni en témoigne. Il écrivit de Rome à Francesco Maria de' Medici et remarqua que les artistes spécialisés dans la peinture des fleurs comme Nuzzi, Stanchi ou Brueghel ne demandaient que 3 ou 4 écus pour un tableau « *da testa* » ou quatre palmes [90 cm]²⁹². La date de cette lettre est discutable, car Nuzzi et Porpora étaient tous les deux déjà morts en 1684.

Nous disposons de paiements romains publiés sur le site de la *Getty Payments to Artists Database 17th-Century Rome*²⁹³. Cette base de données nous est d'une grande utilité. En ce qui concerne les paiements à Naples entre 1600-1630 en raison de la rareté des documents, nous avons décidé d'en parler à la fin de ce paragraphe.

Comment se déroulait la commande d'un tableau de nature morte ? Souvent les artistes recevaient d'abord un acompte (*una caparra*), puis le reste du solde était versé une fois l'œuvre exécutée, si le client l'acceptait. Pour certaines commandes c'est le

²⁹¹ R. E. Spear, « Rome, Setting the Stage », dans *Painting as Profit...*, op. cit., p. 24. A Rome, 1 écu (scudo) = 10 giuli/paoli = 20 grossi = 100 baiocchi de cuivre = 500 quattrini. L'écu le plus répandu était en argent et celui moins en or.

²⁹² R. E. Spear, op. cit., 2010, p. 107. Cfr. M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV a XIX*, Bologne, 1844-1856, III, p. 225, no 420 – La lettre est datée selon Gualandi 8 juillet 1684 - «*Fra molti pittori che qui lavorano in fiori, ce ne sono sei almeno che si portano completamente bene, ed allievi per lo più di valentuomini come Mario, Stanchi, Brugolo; e in quanto ai prezzi sono discreti potendosi avere per tre o quattro scudi un quadro di testa, o di quattro palmi. Io però loderei V. A. [se] con qualche spesa di più applicasse più tosto a prenderne qualche pezzo di Mario, Botteson, Paolaccio, o simili [...]*».

²⁹³ http://www.getty.edu/research/tools/provenance/payments_to_artists/index.html

commanditaire ou le marchand qui payait à l'artiste les toiles et les châssis²⁹⁴. Parfois on payait en biens ou en nourriture, ou de manière mixte en argent et en biens. Nous allons l'observer sur certains exemples concrets. Une autre méthode pour gagner de l'argent pour les peintres, c'était de se faire recruter par un autre peintre, un marchand ou un mécène avec contrat journalier, voire hebdomadaire ou mensuel. Ils pouvaient ainsi obtenir un salaire de 5 à 6 giuli comme celui qu'Andrea Camassei²⁹⁵ recevait des Barberini en 1635, ou même moins, autour de 3 giuli par jour²⁹⁶. En 1613, L'artiste Baldassare Croce payait Aloisio Zanzani entre 3 et 5 écus par jour quand tous les deux travaillaient au service du cardinal Montalto²⁹⁷. N'oublions que certains artistes à Rome pouvaient être spécialisés dans la peinture de natures mortes, mais la plupart pratiquaient plusieurs genres comme Bonzi, Tanari, Nuzzi, Cerquozzi. De cette façon leurs possibilités de ventes étaient plus larges.

L'un des premiers paiements qu'on connaisse, se réfère aux quatre natures mortes avec des personnages de Bartolomeo Passerotti (*Macelleria, Pescheria, Venditrici di pollame et Venditrici di verdura*) achetées en 1603 par la Ciriaco Mattei à Marc'Antonio Pietra. Il ne s'agit donc pas d'un achat auprès du peintre bolognaise qui était mort plus de dix ans auparavant. Toutes ces œuvres coûtèrent 100 écus, donc 25 écus par tableau, un prix intéressant pour ce genre de peintures au début du *Seicento*. Il est néanmoins vrai que ces œuvres contenaient des personnages en demi-figure, donc il ne s'agit pas encore de natures mortes autonomes²⁹⁸. Nous voyons que des natures mortes circulaient déjà parmi les collectionneurs et les achats et les ventes se faisaient parfois entre eux, sans s'adresser aux peintres.

En ce qui concerne Caravage, nous connaissons vingt-sept paiements, mais aucun ne correspond à une nature morte. Nous avons juste une information de Mancini, sur le *Garçon mordu par un lézard*, où il y a un important morceau de nature morte, qui fut vendu pour 1,5

²⁹⁴ Cela pouvait être une source de conflit comme nous le démontre le cas du peintre Antonio di Ventura Zalli et le marchand Giovanni Anselmo.

²⁹⁵ Nous donnons l'exemple de Camassei volontairement. Même s'il ne peignait pas de natures mortes, il travaillait néanmoins en collaboration avec le peintre de ce genre Benedetto Fioravanti. Ce dernier exécutait dans les œuvres de Camassei des détails de vêtements et des objets divers (coussins etc.).

²⁹⁶ R. E. Spear, op. cit., 2010, p. 44-45.

²⁹⁷ Cfr. A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantoue, 1885, p. 154 ; R. E. Spear, « Rome, Setting the Stage », dans *Painting as Profit...*, op. cit., p. 308, note 149. Antiveduto Gramatica payait le peintre méconnu Cristoforo Orlandi 2,5 écus par jour (Ibid, p. 44).

²⁹⁸ Les dimensions de ces peintures étaient suivantes: 12 x 152 cm (2); 114 x 152 cm; 113 x 95 cm ; *Getty Payments to Artists Database* (fiche, P-140) ; Cfr. F. Cappelletti, F. Testa, *Il trattenimento di Virtuosi...*, op. cit., 1994, p. 114-117, nos 15-18.

écus ou 2,5 écus (respectivement 15 ou 25 *giulii*)²⁹⁹. De l'autre côté, nous possédons quelques informations intéressantes concernant Prospero Orsi, l'ami de Caravage, qui vendait probablement des copies de Merisi comme celle vendue le 2 mars 1613 représentant des fruits pour laquelle, avec l'autre tableau d'un certain Bartolomeo, il fut payé 40 écus³⁰⁰. Un an avant, Orsi peignit en vert la librairie des Altemps pour 13 écus, où il imita au pied des étagères des livres en rompe l'œil³⁰¹. En 1614 Orsi demanda à Ciriaco Mattei un bon prix de 30 écus pour un tableau d'oiseau destiné à la villa della Navicella³⁰². En revanche, le cardinal Borromée achetait des peintures de Giuseppe Franco delle Allodole (mort en 1627), probablement aussi avec des oiseaux, seulement pour 3 écus, mais nous ne connaissons pas de dates précises³⁰³. On sait seulement, grâce à la correspondance du cardinal et des paiements effectués, que le peintre travaillait pour Borromée entre 1602 et 1621³⁰⁴. Le cardinal Borghese paya un peu plus par unité (environ 3,8 écus) pour une douzaine de petites natures mortes de fruits et de fleurs achetées en 1613 auprès du marchand (*rivenditore di quadri*) et peintre Giacomo Costa³⁰⁵.

Baglione observe que Salini arriva à obtenir des paiements considérables : « *Tommaso iniziò a ritrarre fiori al naturale con gran genio e si bravamente, e presto riuscì a ricavarne anche dei cospicui guadagni* »³⁰⁶. Cependant, nous ne connaissons pas les paiements qui pourraient confirmer cette affirmation. Il est possible qu'en peignant en séries, il se permettait de vendre peu cher, mais en grosses quantités. En revanche, on connaît plusieurs documents concernant

²⁹⁹ Prospero Orsi vendit à Giovanni Angelo Altemps, entre 1611 et 1613, une copie d'après Caravage : « *retrato di Caravaggio dove gli morsica una lucerta di p. 3 ½ con corn^{ce} nero rabescato d'oro* » estimée à 18 écus. Cfr. Ch. Whitfield, « Prospero Orsi, interprète du Caravage », *Revue de l'art*, 2007, no 155, p. 12 et L. Spezzaferro, « Caravaggio accettato. Dal rifiuto al mercato », dans *Caravaggio nel IV centenario della cappella Contarelli*, actes du colloques de 2001, sous la dir. de C. Volpi, Rome, 2002, p. 23-50.

³⁰⁰ Le paiement est enregistré dans AA, *Libro Mastro 1611-1613* – « 2 marzo 1613 a Prospero Orsi pittore sc.40 e per doi quadri de frutti, uno del Caravaggio e l'altro di Bartolomeo ». Cfr. F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 220 (Appendice II), doc 5.

³⁰¹ Ibid., « 13 sett. 1612, f.97v., a Prospero Orzi pittore sc. 13 moneta per avere dato il verde alla libreria e per aver dipinto ai piedi delle scantie una finta di libri ».

³⁰² *Getty Payments to Artists Database* (fiche P-871). Cfr. F. Cappelletti, L. Testa, *Il trattenimento di virtuosi...*, op. cit., 1994, p. 42, 144, no. 22. D'autres paiements pour des tableaux d'Orsi remontent à 1604 et 1607 (Ibid., p. 140). Il n'est pas spécifié s'il s'agit des peintures de natures mortes.

³⁰³ P. Cavazzini, op. cit., 2008, p. 34. Pour comparaison : le marchand Anselmo vendait dans les années 1630 des peintures de fruits et de fleurs et de paysages de petite valeur d'environ 1 écus (ou un peu plus). Cfr. F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 190, 243.

³⁰⁴ Certaines lettres ont été écrites par Giuseppe Franco delle Allodole à Borromée. Elles ont été publiées par P. Jones et sont conservées à la Biblioteca Ambrosiana à Milan (cfr. L. Caramel et S. Coppa (dir.), *Pinacoteca Ambrosiana, Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento, ritratti*, Milan, 2007, t. 3, p. 283-337).

³⁰⁵ R. Spear, « Rome, Setting the stage », dans *Painting for Profit...*, op. cit., 2010, p. 42 ; P. Cavazzini, « La diffusione ... », *Quaderni storici*, 2004, p. 363. Cavazzini remarque sur la fluidité de marché que « *chiaramente a Roma a quest'epoca i vari livelli di collezionismo, produzione e smercio dei dipinti erano spesso permeabili, non a compartimenti stagni.* » (ibid.).

³⁰⁶ G. Baglione, op. cit, 1642, p. 287-288.

les natures mortes de Tanari³⁰⁷ datés entre 1609 et 1619. Les deux natures mortes de fruits pour la villa Montalto (1609) atteignirent la somme de 205 écus³⁰⁸ et 30 écus pour deux autres tableaux du même sujet achetés par le cardinal Carlo de' Medici et destinés à sa villa de Careggi (1617)³⁰⁹. Ensuite, Tanari obtint 45 écus pour une grande *Nature morte de poissons* (environ 1,94x1,36 / *lungo braccia 3.1/3 et alti braccia 2.1/3*) acquise par le grand-duc Cosimo II de' Medici (1619) [cfr. **IL. 18**]. Nous observons donc que seulement dans un cas les tableaux de Tanari de ce genre coûtèrent comparativement chers, chacun 102,5 écus par rapport aux prix habituels de ce genre³¹⁰. En tous les cas, Giulio Mancini, médecin et collectionneur, observe déjà vers 1620 que beaucoup dépendait du goût et de la personnalité de l'acheteur, car, pour une peinture qu'on vend habituellement à des dizaines d'écus, « *li prencipi* » (les princes) payent des centaines d'écus³¹¹. Il ne parle pas spécifiquement de la nature morte, mais cela montre qu'un mécanisme commercial pouvait s'appliquer également à ce genre, à une échelle plus restreinte. A propos de Tanari nous avons une possibilité de comparaison très instructive, car en 1607 il peignit un grand tableau d'autel (2,64x 1,78 m.)

³⁰⁷ Les documents concernant la vie de Tanari (un contrat, extrait de mariages, enregistrements dans *Stati d'anime*) ont été publiés par Lisa della Volpe. Grâce à ces documents, nous savons que l'artiste fut romain, fils de Ferdinando, se maria le 25 février 1607 dans l'église S. Lorenzo in Lucina avec Portia Bresciani romaine, fille de Thoma Bresciani. Les deux époux habitaient dans la paroisse de via Ripetta ('prope S. Jacobum'), *ibid.*, p. 144 [ASVR, S. Lorenzo in Lucina, *Matrimoni 1607-1641*, f. 2 v.]. L. Della Volpe publie les *Stati d'anime* où Tanari est noté en tant que peintre de 1609 à 1635. Après la mort de Portia (1620) l'artiste se remaria avec Catherina Cappelli le 23 décembre 1621 [ASVR, S. Lorenzo in Lucina, *Matrimoni 1607-1641*, f. 131 v.]. Tanari et sa famille habitaient via del Corso, Salita dell' Trinità, vicolo trasversale di via dei Begamaschi, vicolo trasversale di via dei Condotti et Vicolo dell'Orto di Napoli. Comme Della Volpe souligne, en 1609 Tanari habitait aussi avec Marta Del Bufalo, une parente du cardinal Innocenzo.

³⁰⁸ « *Signori Herrera pagherete ad Antonio Tanari pittore s. 180 di moneta quali sono per resto et a compimento di s. 205 che sono per prezzo di due quadri di frutti fatti per servitio del nostro Giardino a Santa maria Maggiore che s. 25 l'hà havuti a bon conto et datecene debito; dalla Cancellaria il di 4 di Marzo 1609* » [Roma, Archivio Storico Capitolino, Archivio Cardelli, *Appendice Savelli*, vol. 35, *Registro di mandati del cardinal Montalto, 1607-161*]. Cfr. B. Granata, *op. cit.*, 2003, p. 50.

³⁰⁹ Entre juin et octobre 1617 avec les peintures de Tanari arrivèrent à Florence de Rome deux de fruits, fleurs, poissons et d'oiseaux de Baldassare Baderni ('*pittore all'Arco di Portogallo*'), payés 43 écus le 9 octobre 1617 (donc 21,5 écus l'unité). Ces peintures étaient destinées au cardinal Carlo de' Médicis et à sa villa de Careggi. E. Fumagalli, *op. cit.*, 1995, p. 71 ; et G. Corti, « Il 'Registro de' Mandati' dell'ambasciatore granducale Piero Guicciardini e la committenza artistica fiorentina a Roma nel secondo decennio del Seicento », *Paragone*, 1989, 473, p. 134, no 12. Ces natures mortes de Baderni n'ont pas été identifiées. Toutefois, E. Fumagalli note que dans les documents de l'administration de Carlo, « *quattro quadri di fiori e frutti* » anonymes [Archivio Storico di Firenze, *Possessioni 4167*, cc. XXXXV, 46 ; *Possessioni 4305*, c.10v] sont mentionnés (à côté de deux « *ritratti di frutti* » de Tanari) dont le paiement correspond à deux peintures de Baderni citées dans la liste de Guicciardini. Remarquons, de l'autre côté, que le nom de Baderni est absent de la base Getty en ligne ULAN (Union List of Artist Names ; pour la date 10 décembre 2013).

³¹⁰ Ces œuvres sont mentionnées dans le document (cfr. B. Granata dans F. Cappelletti, *op. cit.*, 2003, p. 50) comme « *quadri* » donc il s'agit plutôt des peintures de chevalet. Néanmoins, dans la base de paiements Getty en ligne (consultée le 8 nov. 2016) leur technique est mise en doute - « Oil (?), Easel (?) ».

³¹¹ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, éd. d'A. Marucchi et L. Salerno, Rome, 2 voll., 1956-57, v.1, p. 140 – « *Ci s'aggiunge il compratore, perchè vediamo che prencipi de diletto, che la medesima pittura, compra da questi che ne fanno mercantia a decine di scudi, li prencipi le pagano a centenara, come continuamente si sa et si vede.* ».

représentant *les Saintes Pudentielle et Praxède ramassant le sang des martyres*³¹² commandé probablement par le cardinal Innocenzo Del Bufalo pour la chapelle dans l'église St. Pudenziana à Rome³¹³. Tanari fut payé pour cette œuvre seulement 50 écus³¹⁴. Ainsi, dès les premières décennies du Seicento, les natures mortes pouvaient parfois être plus chères qu'un tableau d'histoire. Néanmoins, c'était encore très rare, car ces peintres spécialistes n'avaient pas encore une grande renommée, à part le cas de Salini, Bonzi ou Nuzzi. Si nous comparons les gains de Salini à Tanari dans les mêmes années, nous nous rendons compte qu'à ce moment Mao gagnait peu pour ces peintures de fleurs, qui étaient peut-être de petit format. Scipione Borghese en 1619 paya 90 écus pour douze tableaux de fleurs (7,5 écus par unité) de sa main destinés à la ville Mondragone à Frascati³¹⁵. Néanmoins un an plus tard, soulignons-le, Tommaso arriva à améliorer considérablement son gain. Il reçut 97,5 écus en argent (env. 8,1 écus par unité) plus une chaîne d'or par Cosimo II de' Médici pour douze peintures de fleurs et de fruits³¹⁶. S'agit-il d'une vente occasionnelle à ce prix ?

Nous venons de voir que certains paiements pouvaient être mixtes, en argent, en biens ou même en services. Il faut encore mentionner qu'un artiste de natures mortes pouvait être payé aussi en nourriture, comme Nuzzi qui gagna pour ses peintures du blé et du vin³¹⁷. Le peintre et l'écrivain Baglione, en 1604, après son litige avec la famille Santacroce fut payé 20 écus au comptant, quatre sacs de blé d'une valeur de 10 écus et une chaîne d'or³¹⁸. Le

³¹² Les paiements concernant tous ces tableaux sont publiés sur le site : *The Getty Payments to Artists Database*, cit.

³¹³ Le tableau est évoqué dans un contrat du 11 juin 1607. Tanari reçut d'abord un acompte de 30 écus puis il fut payé encore 20 écus pour le total de 50 écus.

³¹⁴ L. Della Volpe, « Antonio Tanari e alcune vicende poco note sulla chiese di S. Pudenziana a Roma », *Storia dell'arte*, no 111 (nouvelle série no 11), 2005, p. 139 ; « *Adi 11 di Giugno 1607, Io Antonio Tanari Pittore Romano confesso p. la [...] et mi sobligo al sup.mo nel Monasto si S.ta Potinza fargli il quadro che va dietro la cornice di noce indorata di l'altario di Sta Potinza dove a dá essere dipinte due sante Potina et Prassede con altri corpi di morti et gloria et il pozzo et siamo stati d'accordo che lo fo' p. scudi cinq.ta di m.ta et in fede [...] io sottoscritto fa pitt.ra di mia propria mano et voglia che sia valdia quando fosse fatta in forma corretta.* » [ASR, Cistercensi di S. Pudenziana, b. 115, liasse de 1600 à 1619, feuilles non numérotées]. La peinture est reproduite dans l'article, p. 149, il. 1. Le cardinal Innocenzo Del Bufalo en fut probablement commanditaire.

³¹⁵ *The Getty Payments to Artists Database*, cit., (fiche P-852). L'information est fournie par Tracy Ehrlich. En 1619, Scipione paya aussi 60 écus pour « *diversi quadri* » représentant des animaux et des poissons de la main de Tommaso Campana. Ils étaient destinés à la Villa Mondragone à Frascati, mais on ne sait pas s'il s'agissait des natures mortes indépendantes et en quel nombre. Aussi la technique nous est inconnue. Cfr. *The Getty Payments to Artists Database*, cit. (fiche, P-851), et T. L. Ehrlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome*, Cambridge, 2002, p. 279-280, doc. 7.

³¹⁶ *The Getty Payments to Artists Database*, cit., (fiche P-853).

³¹⁷ F. Solinas, op. cit., 2010, p. 40. Le 7 octobre 1658 l'administrateur de Carlo Theodoli (1634-1697), le III^e marquis de San Vito et IVE conte à Cicigliano envoyait à Mario à Rome « *3 rubbie d'ottimo grano* ». Deux ans plus tard, (le 28 janvier 1660), l'administrateur des fiefs de don Carlo nota « *Adi 28 detto, mandati dieci barili de vino vecchio compro da Mastro Battista da Anagni, a giuli nove al barile, fu donato al Signor Mario de' Fiori* ». L'artiste continuait à peindre intensément pour la famille Theodoli. Toutefois, nous ne connaissons des paiements à Nuzzi qu'à partir des années 1640.

³¹⁸ R. E. Spear, op. cit., 2010, p. 34.

Cavalier d'Arpino en 1639 fut payé en fourchettes, couteaux et en nourriture, pâte d'amande et en *ciambelle* (savarins, gâteau en forme de couronne)³¹⁹. Ce genre de procédé pouvait s'appliquer également au commerce de natures mortes, c'est pourquoi nous l'évoquons ici.

Si on réfléchit sur les prix obtenus par les peintres de natures mortes dans les trois premières décennies, nous nous rendons compte qu'un peintre obscur comme Baldassare Baderni pouvait être payé 21,5 écus l'unité par le grand-duc de Toscane alors qu'une célébrité comme Salini (*cavaliere* à partir de 1623) fut payé par des hautes personnalités comme le cardinal neveu ou grand-duc de Toscane seulement 7,5 ou 8,1 écus (mais ce prix de 8,1 écus fut augmenté par l'obtention symbolique de la chaîne d'or). Il est vrai cependant que beaucoup dépendait du contexte, du format et de la quantité des peintures qui devaient être livrées.

Les paiements pour les natures mortes dans les années postérieures à 1630 concernent les peintres de la génération suivante comme Mario dei Fiori ou Giovanni Stanchi. Ce dernier, en 1638, peignit à l'huile pour le cardinal Francesco Barberini une *Guirlande de fleurs avec les armes des Barberini* pour un bon prix de 50 écus par rapport à ses collègues spécialistes de la génération précédente³²⁰. A regret, nous ignorons combien le cardinal Ludovico Ludovisi (inventaire de 1633) payait pour les dizaines de peintures de Salini, son peintre de natures mortes préféré.

En 1633, le pape Urbain VIII acheta pour sa collection six natures mortes composées de fruits et de fleurs de Bonzi pour 60 écus. Le prix était donc dans la moyenne payé pour ce genre : 10 écus par tableau³²¹. L'information est d'une grande importance, car il s'agirait de la première fois qu'un pape acheta une nature morte romaine. Trois ans plus tard Gian Maria Roscioli paya 30 écus pour cinq tableaux « *da testa* » (environ 0,65x0,50 m.) du même peintre : deux de fleurs, deux de fruits et un de paysans. Le prix fut donc sensiblement plus bas, car l'unité coûtait 6 écus³²².

³¹⁹ Ibid., p. 35.

³²⁰ *The Getty Payments to Artists Database*, cit., (fiche P-857). Cfr. M. Aronberg Lavin, op. cit., 1975, p. 41, doc. 326a.

³²¹ O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Vienne, 1928-31, I, p. 391-92, no. 1424 – l'auteur transcrit le nom de l'artiste en "Pietro Paolo Lonzi". cfr. aussi *The Getty Payments to Artists Database, 17th Century Rome* (no de la fiche P-854) : http://www.getty.edu/research/tools/provenance/payments_to_artists/index.html

³²² S. Corradini, « La quadreria di Giancarlo Roscioli », *Antologia di Belle Arti*, III, no. 9-12, 1979, p. 193, no. 33 et *The Getty Payments to Artists Database*, cit., (fiche P-855). A une autre occasion, Bonzi fut payé 30 écus par Asdrubale Mattei pour plusieurs tableaux, dont le nombre ni le sujet ne sont pas spécifiés. Cfr. F. Cappelletti, L. Testa, *Il trattenimento di Virtuosi...*, op. cit., 1994, p. 150, doc. 48 [AAM, *Entrata e uscita del Sig.r Marchese Sdrubale Mattei 1623-128*]. On connaît d'autres paiements concernant Bonzi et ses travaux en tant que peintre décorateur pour Mattei ou Michele Peretti (livre de comptes).

Nous pouvons tirer quelques informations concernant les prix des natures mortes des inventaires. Notons, néanmoins, qu'entre 1600 et 1630 à Rome, on enregistre encore rarement ce genre d'information dans les documents. Dans l'inventaire de la famille Altemps, daté entre 1618 et 1619³²³, un tableau de fruits et de fleurs de Caravage était estimé 60 écus, donc d'un prix élevé pour ce genre, surtout s'il s'agit d'une nature morte autonome. Il y avait aussi une peinture avec « *diversi frutti* » du même peintre estimée seulement 15 écus³²⁴. Les Altemps possédaient une œuvre de diverses fleurs de Passerotti avec une estimation assez haute de 50 écus. Notons à titre de comparaison les prix de quelques tableaux d'autres genres tirés du même document : ainsi, le *David avec la tête de Goliath* de Bartolomeo (Manfredi ?) coûtait 60 écus, *La tête d'un vieux* de Caravage 20 écus, *Le berger qui joue d'une flûte* de Caravage 40 écus, *Une Vierge à l'Enfant et les Saints* de Vasari 100 écus, et *Une Vierge à l'Enfant* de Raphael 500 écus³²⁵. Nous voyons donc que dans ce cas, une nature morte pouvait être estimée davantage ou autant qu'un tableau de figure. Toutefois, cela n'arrive pas souvent à cette époque, comme nous l'avons vu aussi avec le cas de Tanari. L'inventaire du duc de Bracciano, Virginio Orsini, mentionne un tableau de fruit divers (estimé 35 écus), une peinture avec un *Vase de fleurs* (40 écus) et « *Un quadretto dentro più sorte frutti* » estimé seulement 2 écus³²⁶. L'inventaire de 1630 de Giovanni Bona, qui travaillait probablement pour le cardinal Ascoli et était plutôt aisé, indique seulement un tableau de ce genre représentant un petit chien (0,75 écus)³²⁷. Il coûtait donc encore moins que dans la collection d'Orsini. Les natures mortes anonymes enregistrées dans l'inventaire légèrement postérieur du tailleur Christiano Stringherlandt (1634) étaient estimées entre 4 à 18 écus³²⁸. N'oublions pas

³²³ Il existe encore un inventaire Altemps de 1620. F. Nicolai observe que les estimations y sont plus élevées par rapports aux paiements à Orsi (1611) pour les mêmes œuvres de 20 écus en moyenne (tableaux des Caraches, Merisi, Bassano, nature morte de fruits). En revanche, les natures mortes étaient estimées moins, dans l'inventaire de 1620, car seulement 10 écus. (F. Nicolai, op. cit., 2009, p. 176).

³²⁴ Ch. Whitfield cite les natures mortes suivantes de Caravage appartenantes à Altemps : « *un quadro di frutti del Caravaggio dov'è la carafa con cornice rabescata d'oro* » estimé 10 écus et « *un quadro con fiori e frutti dipinti con sua cornice turchina profilata d'oro del Caravaggio* » estimé 30 écus (op. cit., 2007, p. 12).

³²⁵ Dans l'inventaire apparaît aussi « *un quadro del ritratto del Caravaggio che li morde una lucertola del Caravaggio sc. 60* ». Selon Mancini, Caravage vendit cette peinture 1 écu et demi (G. Mancini, op. cit., v.1, p. 140) – « *Nè il compratore che la conosce tenetur de dolo, ancorchè sappia e conosca essere di grande eccellenza, come ancor un povero huomo a tempo di suo bisogno vender una pittura a molto minor prezzo di quel che haveva trovato altre volte, lasciando la fama, come si vedde nel Caravaggio che vendè il Putto Morso dal Racano per quindici giulij, la Zingara per otto scudi.* ».

³²⁶ Encore moins étaient estimées les trois natures mortes de dot de Anna Ferretta (1634), parce qu'elles coûtaient 1 écu par pièce.

³²⁷ [ASC, sez. 44, notaio Cesare Colonna, vol. 5, 13 juillet 1630] ; [ASR, notai AC, b. 2030, 18 décembre 1630, fol. 504] ; P. Cavazzini, op. cit., 2008, p. 166-167. Il y avait aussi un paysage pour 2 écus et « *sei teste di diversi cardinali* » pour 1,80 écu.

³²⁸ « *Un quadro con animali e frutti cornice profilata sc. 5* » ; « *Un quadro grande con frutti cornice fiorata d'oro sc. 18* » ; « *Un quadro di diverse teste di morti cornice negra profilata sc. 4* » ; « *Un quadro con frutti e insalata cornice profilata sc. 8* » ; « *Un quadro grande con herbaggi cornice profilata sc. 18* ».

que même les artistes confirmés dans ce genre de peintures comme Salini ou Bonzi, pouvait à peine quelques années plutôt, obtenir un prix unitaire entre 7,5 et 10 écus. Et Tanari, un artiste presque complètement oublié jusqu'à une date récente, pouvait se vanter de ventes allant de 45 ou 102,5 écus par unité. Les écarts de prix de natures mortes pouvaient être importants à cette période.

Citons quelques exemples de prix de peintures de figures des artistes reconnus afin d'avoir une comparaison avec les natures mortes. Nous pouvons ainsi observer les prix plus élevés des *storie*. En 1616, Ludovico Carracci obtint le prix de 400 écus pour un grand tableau d'autel représentant une *Vierge du Rosaire*, soit le double qu'il demandait d'habitude³²⁹. Orazio Gentileschi gagna 303 écus pour son grand tableau d'autel avec de nombreuses figures représentant une *Circoncision* (30 écus par figure)³³⁰. Dans les années 1620, Pietro da Cortona peignit *l'Adoration des bergers* (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica) [IL. 34] et *Le Christ et la femme adultère* (collection particulière) pour Asdrubale Mattei pour 70 écus les deux³³¹. Evoquons le grand tableau (environ 3,40x1,80 m.) destiné au Panthéon, représentant *L'incrédulité de Saint Thomas* de la main de Bonzi pour lequel il obtint, en 1633, seulement 16 écus³³². Nous voyons la disparité de prix entre les différents artistes, en fonction de leur célébrité et de commandes particulières. Par contre, nous savons que Guido Reni établissait ses prix en fonction du nombre de figures : 100 écus pour une figure entière, 50 pour une demi-figure, 25 écus pour une tête³³³. Donc, si on compare différents genres, une nature morte pouvait coûter beaucoup moins qu'une tête de Guido Reni ! Quant aux peintres de natures mortes il n'existait pas de système comptable comparable, selon lequel un artiste demanderait un prix par rapport au nombre de fruits, de légumes, de fleurs ou de poissons. Du moins nous n'avons pas d'information à Rome de ce genre de pratiques. Nous pouvons nous demander comment on établissait le prix d'une nature morte à Rome au début du *Seicento*? Il semble que cela dépendait en premier lieu du format et de la célébrité du peintre, mais aussi cela pouvait dépendre de mécènes et de la somme qu'ils étaient prêts à payer.

³²⁹ O. Bonfait, « Le prix de la peinture à Bologne aux XVIIe et XVIIIe siècles », dans *Economia e arte secc. XIII – XVIII*, Florence, 2002, p. 840-841.

³³⁰ R. E. Spear, op. cit., 2010, p. 57.

³³¹ Ibid., p. 67. Les dimensions des tableaux sont respectivement suivantes : 1,46x2,27 et 1,32x2,26 m.

³³² R. E. Spear, op. cit., 2010, p. 86. Peut-être, pour Bonzi dans cette commande comptait plus le prestige d'être exposé dans un endroit symbolique de la culture antique.

³³³ O. Bonfait, op. cit., 2002, p. 841. Cette façon d'établir les prix existait déjà au XVIe s.

Citons encore quelques prix de paysages à cette époque. Des quelques paiements de Filippo Napoletano qu'on connaisse, il résulte que pour ses petits paysages et batailles, il gagnait respectivement entre 12 et 60 écus³³⁴. Ceux-ci furent commandés dans les années 1610 et 1620 par le cardinal Francesco Barberini et le grand-duc Cosimo II. En revanche nous ne connaissons pas ses revenus résultant de la vente de natures mortes. Entre 1607 et 1615, né à Bologne et actif dans la Ville Eternelle, Giovanni Battista Viola (1576-1622) obtenait entre 15 à 25 écus pour ses paysages³³⁵. Quant à Paul Bril (1554-1626), le Flamand originaire d'Anvers, vers 1620 ses œuvres coûtaient cher, environ 100 écus³³⁶. Par comparaison, mentionnons aussi que les Bamboccianti pouvaient demander entre 30 à 35 écus pour leurs œuvres³³⁷.

Nous avons parlé des prix des tableaux. Nous souhaitons évoquer encore le coût de la vie, les salaires et le coût des matériaux à Rome afin d'avoir une comparaison de la réalité de l'époque et du contexte. Quels étaient les montants des loyers romains ? En 1615 Adam Elsheimer payait 60 écus par an dans la zone de Campo Marzio. Pour les quartiers moins chers il fallait déboursier environ 12 écus par an. Dans les quartiers préférés des artistes comme ceux situés au centre, Trinità dei Monti, via Condotti, Frattina, Babuino ou Corso, les loyers s'élevaient entre environ 35 à 40 écus par an atteignant parfois même 100 écus, en fonction de la taille de l'appartement. En fait, louer un logement à Rome au *Seicento* était très cher par rapport aux autres villes comme Naples ou Florence³³⁸.

Il est aussi intéressant de savoir que les toiles préparées pouvaient coûter entre 8 et 10 écus par pièce, mais ces informations viennent des sources de la fin du XVIIe s. En tout cas, d'habitude les toiles n'étaient pas chères et souvent déjà enduites d'un apprêt³³⁹.

Afin de situer tous ces chiffres dans un contexte social, nous souhaitons brièvement rappeler quelques salaires de différents métiers à Rome. Ainsi, les travailleurs des champs gagnaient, entre 1605-1607, environ 50 écus annuels (15-22 baiocchi par jour). Quand Tanari vendit sa grande nature morte de poissons pour 45 écus, cela était équivalent d'un salaire obtenu pendant toute année par un travailleur de champs. Nous voyons ainsi mieux la valeur

³³⁴ Cfr. *The Getty Payments to Artists Database*, cit., (fiches P-560, P-559, P-556, P-548).

³³⁵ R. E. Spear, op. cit., 2010, p. 97. Dans les années 1650, les paysages de Claude Lorrain coûtaient entre 60 et 80 écus. Dans la décennie suivante, il arriva à augmenter ses prix pour atteindre 125-150 écus par tableau.

³³⁶ Ibid., p. 100.

³³⁷ Ibid., p. 24, 94. C'était aussi les prix demandés par Pieter Van Laer.

³³⁸ Ibid., p. 39. Également la nourriture était très chère à Rome par rapport aux autres villes en Europe. Vers 1600, le blé coûtait de 4 à 5 baiocchi par kilo, le double de prix à Naples (Ibid., p. 37).

³³⁹ Ibid., p. 67. Nous savons qu'en 1692 les trois "*tele d'imperatore*" destinées pour natures mortes aux oiseaux coûtaient seulement 2,1 écus (Ibid, p. 67).

d'un tableau de ce genre. Et pour continuer, remarquons qu'un médecin pouvait gagner 216 écus par an, un professeur environ 166 écus (vers 1658) et les avocats 650 écus³⁴⁰. Quant aux cardinaux, leurs revenus atteignaient en moyenne 20.000 écus, même si certains gagnaient « seulement » 5000 écus annuels.

Pour terminer évoquons encore les paiements napolitains pour les natures mortes, pour la période 1600-1630. Nous n'en connaissons que deux en tout. De plus, ils sont assez imprécis et sûrement insuffisants pour faire le point sur les prix de ce genre de peintures. En 1610, le peintre Giacomo Coppola fut payé par le commanditaire Gian Girolamo di Ghero pour « *otto quadri di verdure* »³⁴¹. Malheureusement P. Leone de Castris (2007) ne communique pas le montant. Dix ans plus tard, Carlo Turcopella (ou Turcofella) fut payé 80 ducats « *in conto di certi quadri che fa di pittura ad oglio di certi fiori* »³⁴². Nous ne sommes pas sûrs s'il s'agisse de natures mortes indépendantes. Notons que, pour un artiste peu connu comme Turcopella, gagner 80 ducats pouvait signifier de lui permettre de louer un logement pendant environ deux ans (voire plusieurs mois de plus), si on considère que les loyers dans le quartier stratégique pour les artistes de la Piazza della Carità (via Toledo) s'élevaient à environ 30-40 ducats par an³⁴³. En revanche, on connaît les prix de paysages des peintres nordiques actifs à Naples qui pouvaient gagner entre 5 à 8 ducats pour leurs œuvres³⁴⁴.

Malgré tout, nous voyons que pour ces années-là du *Seicento*, nous ne pouvons effectuer aucune comparaison fiable faute de documents napolitains. Nous pouvons juste remarquer qu'à Naples dès le XVIe s., on utilisait les ducats d'argent³⁴⁵ qui étaient échangeables contre 1 écu romain à taux 1:1. Toutefois, dans les années 1610, le ducat était progressivement dévalué. En 1620, la récession provoqua une dévaluation jusqu'à 0,6 par rapport à l'écu. Gian Donato Turbolo, le directeur de la *Zecca* napolitaine pendant ces années-là, observa que cette dévaluation avait un effet désastreux pour le commerce extérieur du vice-royaume. Il se plaignait que les biens produits à Naples ne se vendaient plus qu'à très bas

³⁴⁰ R. E. Spear, op. cit., 2010, p. 35-36.

³⁴¹ P. Leone de Castris, op. cit., 2007, p. 32. Le paiement est daté du 22 octobre 1610.

³⁴² Le document a été publié dans *Rassegna Economica del Banco di Napoli*, 1939, p. 560 et cité par R. Causa, op. cit., 1972, p. 1036, note 21.

³⁴³ Ch. R. Marshall, « Naples » dans *Painting for Profit*, 2010, p. 125.

³⁴⁴ Luis Cruis obtint 8 et 7 ducats pour deux tableaux commandés séparément en 1594 et 1595 et en 1612 il fut payé 60 ducats pour les peintures représentant des « *Eremitaggi* ». Quant aux artistes locaux comme Jacopo Coppola, il fut payé 8 ducats en 1610 pour un paysage ou Ferrante Maccario gagna également 8 écus pour une peinture similaire (commandée par l'agent Lanfranco Massa). Ch. R. Marshall, « Naples » dans *Painting for Profit...*, op. cit., 2010, p. 130.

³⁴⁵ Ch. R. Marshall, « Naples » dans *Painting for Profit...*, op. cit., 2010, p. 119. 1 ducat = 5 tari = 10 carlini = 100 grana.

prix (*prezzi vilissimi*)³⁴⁶. Cette crise compliqua la vente des peintures de l'école napolitaine hors de Naples et encourageait de nombreux peintres à quitter la ville et à chercher leur chance dans d'autres villes en Italie en à l'étranger.

³⁴⁶ Ibid., p. 119 ; G. D. Turbolo, *Discorso sopra le monete del regno di Napoli*, Naples, 1629, p. 28.

Chapitre 2 - Collections de natures mortes, marché de l'art, échanges 1630-1675/1680

Les échanges entre les deux écoles de nature morte dans les collections

L'étude des inventaires napolitains nous renseigne sur la présence des natures mortes romaines dans cette ville pendant la période entre 1630 et 1675/1680. Nous avons observé que pendant ces années, à Naples, les collectionneurs possédaient des exemplaires isolés des natures mortes venant de Rome. Bien évidemment la circulation des peintures de ce genre pictural en tant qu'anonymes complique l'analyse systématique. De nombreux tableaux d'auteurs inconnus représentant des fruits se trouvaient par exemple dans la collection de Giuseppe Carafa, des Ducs de Maddaloni (inventaire de 1649) ou des fleurs et des fruits dans celle de Partenio Petagna (1644) et Onofrio de Anfora (1644). Il est fort possible que les collectionneurs napolitains aient acheté des natures mortes romaines. Cela reste néanmoins juste une hypothèse basée sur la proximité stylistique entre les œuvres de ces écoles, évidente surtout dans ce type de peintures.

Nous constatons que pour cette période, des tableaux de fruits de Pietro Paolo Bonzi étaient présents à Naples en plus grand nombre que les œuvres d'aucun autre peintre romain spécialisé dans ce genre pictural depuis le début du XVIIe siècle. En 1648, Giovanni Francesco Salernitano le baron de Frosolone et parrain de Giuseppe Recco (!) possédait dans sa maison napolitaine deux « *quadri di frutti del Gobbo* »³⁴⁷. Le jeune Giuseppe pouvait

³⁴⁷ L'inventaire des biens : [Archivio di Stato, Naples, scheda 268, protocollo 7, ff.15-48v] – « *f.26v Dui quadri di frutti del Gobbo D. i2.0.0* » (s'agit-il d'une estimation de 20 ducats ou de 2 ducats?). Cfr. G. Labrot, *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 1, Collections of Paintings in Naples 1600-1780*,

probablement voir les exemples romains dans la maison de Salernitano. Huit ans plus tard, un personnage important Pietro Giacomo d'Amore, membre du *Sacro Regio Consiglio*³⁴⁸, était propriétaire d'une peinture de fruits de format de 4,5 et 2 palmes de la main de « *Gobbo di Roma* » estimé 30 ducats³⁴⁹. Notons que le rédacteur de l'inventaire, Giacomo di Castro, situait correctement la ville d'activité de ce peintre. D'Amore avait une préférence pour les tableaux de figures et un certain goût pour la peinture romaine (il possédait des tableaux du Cavalier d'Arpin, de Giovanni Francesco Romanelli) et bolonaise, même si sa collection était dominée par les maîtres napolitains (Stanzione, Falcone, Cavallino, Ribera), avec, aussi, des paysages de Salvatore Rosa et de Filippo Napoletano³⁵⁰. Nous ne trouverons pas, avant les années 1680 et 1690, d'autres natures mortes d'artistes romains comme Nuzzi, enregistrées à Naples, juste un petit tableau avec un « *mazzetto di fiori* » (1,5 et 1 palme environ) qui se trouvait dans l'inventaire de 1684 d'Ascanio Filomarino³⁵¹ duc de la Torre. On suppose que ce document recopie l'inventaire rédigé en 1666 à la mort de son oncle le cardinal Ascanio Filomarino, aujourd'hui perdu³⁵². Pour la période entre 1630-1675/1680 les noms d'artistes importants de Rome comme Tommaso Salini, Agostino Verrocchi ou Giovanni Stanchi sont absents des collections napolitaines. En revanche, nous avons noté un exemple isolé d'un tableau de fruits et de fleurs de Caravage, donc d'un Lombard actif à Rome, possédé en 1676 par le douanier royal (*Regio Doganiere della Real Dogana di Napoli*) Pompeo d'Anna dans la galerie de sa maison à Chiaia³⁵³. Ce collectionneur portait un intérêt particulier pour la nature

Munich, 1992 et la GPID, en ligne (consulté le 22 juillet 2015). Ces peintures étaient conservées dans la « *Casa sita all'imbrecciata di S. Severo* ». Sur Salernitano et les Recco cfr. Ch. R. Marshall, « 'Senza il minimo scrupolo', Artists as dealers in seventeenth-century Naples », *Journal of the History of Collections*, 12, no 1 (2000), p. 22 et L. Salazar, « Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del secolo XVII », *Napoli Nobilissima*, 1897, no 9, p. 131.

³⁴⁸ L'institution de *Sacro Regio Consiglio* était pendant la période de la domination espagnole la cour suprême de justice civile et pénal du vice-royaume. Elle s'occupait en première grade pour les causes concernant les patrimoines féodaux (cfr. http://www.nobili-napoletani.it/Sette_Uffici.htm et www.corteappello.napoli.it/).

³⁴⁹ L'inventaire des biens : [Archivio di Stato, Naples, scheda 1158, protocollo 3, ff.115-134v] - « [29] *Un quadro de frutti di palmi quattro, e mezzo, e due di mano del Gobbo di Roma D. 30* ». Cfr. G. Labrot, op. cit., 1992, p. 105-108 et La GPID, en ligne (consulté le 22 juillet 2015).

³⁵⁰ G. Labrot, op. cit., 1992, p. 105.

³⁵¹ « [27] *Un altro di palmi 1 1/2 et 1 incirca con mazzetto di fiori di Mario de' Fiori con cornice dorata intagliata* »

³⁵² Cfr. L. Lorizzo, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino, pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel seicento con una nota sulla vendita dei beni del cardinal del Monte*, Naples, 2006, p. 98-99. L. Lorizzo et R. Ruotolo (1977) pensent qu'il est probable que l'inventaire de 1685, où les descriptions des peintures sont très soignées et précises (connaissance approfondie des peintres), est une copie de celui de 1666 perdu. Dans celui de 1685, encore 3 peintures de fleurs de Brueghel sont mentionnées, mais nous ne savons s'il s'agit d'Abraham ou de Jan : « [34] *Due quadri di palmi 2 e 1 1/2 incirca di fiori con cornice dorata di Monsù Brucoli* », « [43] *Un altro di palmi 4 e 5 di fiori di Brucoli con cornice dorata intagliata* » (cfr. la GPID, en ligne).

³⁵³ L'inventaire des biens du 4 décembre 1676 : [Archivio di Stato, Naples, scheda 1214, protocollo 16, ff.778v-780] - « *f.3 Un quadro di frutti e fiori de Caravaggio con cornice jndorata* ». Cfr. G. Labrot, op. cit., 1992, p.

morte, car il en avait 19 exemplaires en tout, parmi lesquelles 7 natures mortes (de fleurs, de jarres de fleurs, de fruits, d'animaux) de Paoluccio³⁵⁴ c'est-à-dire de Paolo Porpora. Malheureusement nous ne savons pas si elles furent achetées avant le départ de l'artiste pour Rome (1648) ou pendant son séjour dans la Ville Eternelle. De même, nous ignorons si les deux peintures de fruits et de fleurs (4x3 palmes) d'Abraham Brueghel et les deux autres de « *frutti e fiori* », dont une petite, de Brucolo (ou Brucoli) qui pourraient être du même auteur³⁵⁵ furent acquises après l'installation de l'artiste à Naples en 1675 ou avant cette période. Comme sa correspondance nous l'apprend, Abraham était actif à Rome, entre 1664 et 1673, en qualité de marchand d'art et en tant qu'intermédiaire pour le prince Ruffo de Messine³⁵⁶. Il envoyait à ce collectionneur les œuvres des artistes du milieu de Nicolas Poussin et des Flamands³⁵⁷. Brueghel expédiait aussi ses natures mortes de Rome à Naples, il lui arrivait même de les vendre sur place, car y il fit aussi des séjours avant son déménagement. En revanche, elles furent ensuite enregistrées dans les inventaires napolitains en tant qu'anonymes, parce que son nom n'apparaît pas avant 1675. Brueghel se vantait, dans sa lettre du 3 avril 1665 écrite de Rome au collectionneur Antonio Ruffo à Messine, d'avoir peint de beaux tableaux de fleurs pour le vice-roi de Sicile né à Naples D. Francesco Caetani duc de Sermoneta (1594-1683)³⁵⁸ et il en avait d'autres similaires à envoyer pour lui en Sicile³⁵⁹. De plus, les marchands et collectionneurs Gaspare Roomer et Ferdinand Vanderneynden jouèrent à Naples un rôle important dans les échanges avec Rome et d'autres

129 et la GPID, en ligne (consulté le 22 juillet 2015). La maison de Pompeo se trouvait, selon l'indication de l'inventaire, dans la ruelle de S. Maria della Neve.

³⁵⁴ « [38] *Due quadri palmi sette e cinque uno di Paoluccio, et uno di Brucoli, ambi dui di frutti e fiori uno con cornice jndorata et l'altro senza oro* » ; « [45] *Due quadri larghetti con fiori et Animali di Paoluccio con cornici jndorate* » ; « [46] *Due giarre di fiori del medesimo Paoluccio con cornici jndorate* » ; « [49] *Due quadri con frutti è fiori et animali di Paoluccio con cornice jndorata* ». Il y avait aussi 2 natures mortes d'oiseaux (tondi) d'un certain Paolillo, 5 anonymes dont 2 flamandes. La collection était constituée de 109 tableaux de divers genres.

³⁵⁵ [38] *Due quadri palmi sette e cinque uno di Paoluccio, et uno di Brucoli, ambi dui di frutti e fiori uno con cornice jndorata et l'altro senza oro* ; « [39] *Due quadri di palmi quattro e tre di frutti e fiori di Abramo Brucoli con cornice jndorata* » ; « [51] *Un quadro piccolo con frutti e fiori di Brucolo* ».

³⁵⁶ V. Ruffo, « La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina con lettere di pittori ed altri documenti inediti », *Bollettino d'Arte*, 1916, X, p. 288.

³⁵⁷ L. Lorizzo, « Pittori di natura morta e mercato dell'arte nella Roma del Seicento: novità su Andrea Bonanni, Carlo Manieri, Antonio Tibaldi, Giovan Battista Gavarotti e Laura Bernasconi », dans *Natura morta, rappresentazione dell'oggetto, oggetto come rappresentazione*, actes du colloque, sous la dir. de C. Barbieri et D. Frascarelli, Naples, 2010, p. 91-92.

³⁵⁸ Au début de janvier de 1665 Caetani rentra à Palerme et après 3 ans de gouvernement, en avril 1666, il fut remplacé en charge de viceroi par le duc de Albuquerque (M. Raffaeli Cammarota et G. Scichilone, notice 'Francesco Caetani', dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1973, v. 16 et www.treccani.it , en ligne (consulté le 28 août 2015).

³⁵⁹ « *Io ho alcuni fiori qui in Roma che non saranno meno di gusto e di bellezza di quelli ch'il Sig.re Vice Re ha lasciato a V. S. Ill.^{ma} ne ho dipinti et adesso essendo la Stagione, ne dipingerò* » (V. Ruffo, « Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina, (con lettere di pittori ed altri documenti inediti, continuazione », *Bollettino d'Arte*, 1916, 5/6, p. 172-173).

villes d'Italie et d'Europe. Roomer, par exemple, était en contact avec Cornelis de Wael et Abraham Brueghel³⁶⁰, des peintres-marchands flamands installés à Rome. Nous allons en parler plus loin. En tous les cas nous ne disposons pas de plus des témoignages sur la présence des natures mortes romaines dans les inventaires de Naples entre 1630 et 1675-1680. Les échanges s'intensifieront, nous allons le voir, lors de la période suivante.

Analysons maintenant la présence des tableaux napolitains dans la Ville Eternelle, où, Pietro Paolo Avila, un important mécène et amateur d'art, était actif. Il possédait 2 petites natures mortes de fleurs de Porpora (peintes en collaboration Monsù Maurizio³⁶¹) et des poissons de Ribera (« *Spagnoletto* ») enregistrées dans son inventaire de 1657³⁶². Ce document décrit une excellente collection³⁶³ où des natures mortes étaient nombreuses (presque toutes avec les noms de leurs auteurs), en tout 29 exemplaires d'artistes des diverses écoles : romaine (Nuzzi, Maltese, Cerquozzi, Fioravanti, Stanchi, Caravage)³⁶⁴, gênoise (Castiglione, Roos), française (Baudesson, Nicolas de la Fleur), hollandaise (Schrieck) et allemande (Dürer). Avila protégeait de nombreux peintres italiens et étrangers séjournant à Rome et il fut inscrit à l'Accademia di San Luca en tant qu'amateur respecté. Il hébergeait dans son Palazzetto dans la via Montegiordano les napolitains Francesco di Maria³⁶⁵ (vers 1623-1690) et Domenico Giganti³⁶⁶ dont certains tableaux durent passer dans sa collection. Est-ce Avila qui aida le jeune Paoluccio à s'installer dans la Ville Eternelle vers la fin des années 1640 ? Il est certain qu'il avait une prédilection pour la peinture napolitaine et appréciait en particulier l'art de Salvatore Rosa dont il possédait 8 tableaux (paysages, scènes de genre). Il était propriétaire des tableaux d'autres artistes parthénopéens comme Ribera (*Nativité, tête de*

³⁶⁰ Brueghel écrit dans la lettre du 16 juin 1665 envoyée de Rome à Ruffo : « *Altrimenti il Sig.re Gasparo de Romar mi ha dato ordine ci cercare qualche cosa di quel Bibiano [Viviano Codazzi ?] per che sono cose bellissime et molto stimate* » (V. Ruffo, op. cit., 1916, p. 176). Le peintre non seulement cherchait pour Roomer des peintures supposées de Codazzi et d'autres artistes, mais aussi il lui envoyait sûrement ses natures mortes.

³⁶¹ Ce peintre n'a pas été identifié, mais visiblement il était un étranger actif à Rome vers le milieu du Seicento.

³⁶² [Archivio di Stato, Rome, vol. 3873, ff. 619-623, 644-648] et la GPID, en ligne – « [137a] *Dui quadretti simili con cornice bianche di fiori di Paoluccio, e Monsù Maurizio* ». Cfr. aussi L. Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, 1991, p. 580-583.

³⁶³ Il y avait des œuvres de célébrités du XVIe et XVIIe siècle : Buonarrotti, Titien, Veronese, Zuccari, Reni, Poussin, Claude Lorrain, Sacchi, Pietro da Cortona, Camassei, Mola, Guercino, Lanfranco. Avila aimait la peinture de paysage.

³⁶⁴ Il y avait aussi deux natures mortes de fleurs en miniature d'un certain Monsù Mofolar (non identifié).

³⁶⁵ Di Maria rencontra à Rome Andrea Sacchi et Nicolas Poussin et s'inspira de leurs conseils. Il devint aussi ami de Salvatore Rosa et Pietro Del Po (C. Fiorillo, notice 'Di Maria Francesco', dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 40, 1991 et www.treccani.it (en ligne, consulté le 24 juillet 2015).

³⁶⁶ I. Tozzi, « *Antonio Gherardi, artista reatino (1638-1702) e la committenza degli Avila a Roma* », www.auditorium.info.

vieillard), Viviano Codazzi (« *prospettiva* »), Scipione Compagno (*histoire de Rebecca*) et Filippo Napolitano (paysage)³⁶⁷.

Nous disposons d'informations plus nombreuses sur les natures mortes romaines à Naples pour la période 1680-1725. Nous allons les analyser dans le chapitre suivant. Analysons maintenant les échanges dans l'autre sens, c'est-à-dire la circulation des natures mortes napolitaines à Rome pendant la même période³⁶⁸. Tout d'abord, il faut évoquer la figure importante du Napolitain Paolo Porpora dit Paoluccio Napoletano ou Paoluccio dei Fiori. Ce peintre s'installa dans la ville papale dès 1648, il y est documenté jusqu'à son dernier jour, mais avec des lacunes dans les documents et à cause des absences de son nom certaines années³⁶⁹. Loredana Lorizzo avance l'hypothèse que Paoluccio et Viviano Codazzi arrivèrent ensemble de Naples suite à la situation sociale difficile après la révolte de Masaniello (1647)³⁷⁰. Porpora et Codazzi habitèrent côte à côte à Rome. Le peintre de natures mortes avait peut-être un lien trop proche avec Giuseppe Carafa qui, abhorré par le peuple, mourut lors du soulèvement?³⁷¹ C'est pourquoi il aurait quitté Naples. Quant on étudie les natures mortes de Porpora dans les collections romaines dans la Base de données de la Getty Provenance Index, on s'aperçoit qu'un certain Paoluccio Napoletano identifié avec un obscur Paolo Cattamara est l'auteur de toutes ces peintures. C'est une erreur qui déforme toute la recherche sur la figure de Porpora³⁷². En fait, il s'agit d'œuvres du « vrai » Paolo Porpora,

³⁶⁷ Dans la collection apparaît aussi le nom « Caraccioli » l'auteur d'un tableau représentant une « Cananea », une Vierge, un paysage et trois dessins. Il semble qu'il s'agit plutôt d'un des frères Carracci et ne pas du peintre napolitain Giovanni Battista Carracciolo dit il Battistello.

³⁶⁸ Les échanges artistiques entre ces villes sont confirmées aussi, à plusieurs reprises, par De Dominicis, qui raconte que son père, Raimondo, élève de Mattia Preti et Luca Giordano, vendait des œuvres (estampes, dessins) à Rome par l'intermédiaire de son agent, le peintre Giacinto Brandi (Ch. Marshall, op. cit., 2000, p. 28).

³⁶⁹ Cfr. L. Lorizzo, op. cit., 2007 (2008), p. 58-59 et F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 130-131 ; B. De Dominicis, op. cit., sous la dir. de F. Sricchia Santoro et A. Zezza, 2008, v.1, p. 543, note 3.

³⁷⁰ L. Lorizzo, op. cit., 2007 (2008), p. 59. La spécialiste suppose qu'ils arrivèrent peu avant le censément de Pâque. De plus, ces peintres avaient un lien de parenté, car Niccolò était marié avec Giovanna d'Amico, la sœur d'Anna d'Amico, la femme de Porpora. Codazzi le Jeune était donc le beau-frère de Paolo (cfr. F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 131).

³⁷¹ Dans l'inventaire napolitain Carafa du 23 juin 1648 se trouvait « *Uno quatro di otto, e nove di diversi frutti senza cornice di mano di Pauluccio* » (donc de Porpora) et dans l'inventaire du 1 octobre 1649 est mentionné « *Uno quadro di Frutti grande di Pauluccio senza cornice* ».

³⁷² Nous sommes entièrement d'accord avec l'affirmation de Federico Trastulli que la distinction faite par R. Causa (op. cit., 1972, p. 1040-1041, note 49) entre « *Paoluccio delli fiori* » à identifier avec Porpora et « *Paoluccio* (ou *Pavoluccio*) *napoletano* » à identifier avec Paolo Cattamara (qui, à notre avis, n'a peut-être jamais existé) ne tient pas l'épreuve des sources. Trastulli affirme que « *Tale netta separazione tra le due personalità, appare leggendo la documentazione, piuttosto arbitraria quando non fuorviante* » (F. Trastulli, « Paolo Porpora a Roma. Regesto dei documenti, novità e qualche considerazione », *Ricerche sul '600 napoletano*, *Saggi in memoria di Oreste Ferrari*, 2007 (2008), p. 132). L'auteur avance un exemple explicite des toiles mentionnées dans l'inventaire du palazzo Chigi ai SS. Apostoli du 1 mai 1692 sous le nom de « Pauluccio », qui sont bien de Porpora, car Golzio publie des versements à « *Pavolo Porpora* » et à « *Paoluccio Napoletano Pittore de Fiori, et animali* » (Ibid.). Aussi Giuseppe De Vito fait l'observation similaire (« Paolo Porpora e la nascita di un genere a Napoli », *Ricerche sul '600 napoletano*, 1999 (2000), p. 41, note 8). La

célèbre et reconnu dans le milieu romain, dont le tableau le plus ancien mentionné dans la Base Getty est la « *Ghirlanda di fiori in mezzo la quale vi è un Christarello in piedi* » de 4 palmes, exécutée ensemble avec Sassoferrato (1609-1685) et enregistrée en 1656 dans l'inventaire de Francesco Triti³⁷³. En dehors de Porpora, deux autres artistes napolitains de natures mortes étaient installés à Rome : Andrea Bonanni et Francesco Graziani dit Ciccio Napolitano. Ils travaillaient pour le revendeur de tableaux Pellegrino Peri (vers 1625-1699), un Génois actif dans la ville papale. Les documents liés à ce marchand livrent des preuves des liens entre le marché romain et napolitain. Nous allons les examiner plus bas.

Après l'analyse des inventaires romains, nous constatons que les tableaux des autres peintres napolitains de natures mortes connus comme Recco ou Ruoppolo sont très sporadiques et apparaissent tardivement dans le *Seicento*. En 1680, dans la collection du cardinal Mario Albrizi, la petite peinture représentant des raisins et des figes « *da mezza testa* » de Ruoppolo (« *Rottolo* » dans l'inventaire) était accrochée à côté d'une autre, de mêmes dimensions, avec une tasse remplie de prunes de Filippo Lauri³⁷⁴. Ces deux œuvres se trouvaient dans le palais à la Piazza Navona et il s'agit d'un rare « paragone » entre l'école romaine de natures mortes et l'école napolitaine. Ajoutons qu'Albrizi possédait aussi 5 cuisines d'Andrea Bonanni le napolitain installé à Rome. Il avait donc un certain intérêt pour l'école parthénopéenne. Quant à Giuseppe Recco, on trouve en 1682 (donc tardivement) uniquement deux tableaux en pendant (7 et 4 palmes) de sa main pour tout le XVII^e siècle dans le palais à la Piazza di Spagna du marquis Del Carpio l'ambassadeur espagnol à Rome. Ils représentaient des poissons divers et étaient estimés à 40 écus tous les deux. L'artiste était appelé le « *Pittore del Marchese de los Velez* »³⁷⁵. Ce dernier fut vice-roi à Naples. Signalons encore deux natures mortes de Ribera, une représentant un chien, une arquebuse et des oiseaux morts dans la collection de Francesco Triti (1656)³⁷⁶ et une représentant des poissons

confusion est augmentée par la GPID qui indique systématiquement toutes les œuvres de Paoluccio Napoletano comme étant celles de Cattamara.

³⁷³ [Archivio di Stato, Rome, ASR, 30 Not. Cap., Paradisi, Hilarius, uff. 7, vol. 164, ff. 431-439v & 462-464] et la GPID, en ligne (consulté le 22 juillet 2015). La demeure se trouvait dans la via Capo le Case. Cfr. aussi *Archivio del collezionismo romano, progetto diretto da L. Spezzaferro*, sous la dir. d'A. Giammaria, Pise, 2009, p. 517-522.

³⁷⁴ « f.240v *Dui quadretti in tela da mezza testa, in uno una tazza di Brugne di mano di Filippo Lauro, nell'altro uva, e fichi di mano del Rottolo con cornici dorate* ».

³⁷⁵ [Archivio Casa de Alba, Palacio de Liria, Madrid, Caja 302-4] et la GPID, en ligne (consulté le 23 juillet 2015) - « f.95 623 *Due quadri Compagni, che rappresentano variata sorte di pesce di mano di Giosepe Reco Pittore del Marchese de los Velez di palmi 7. e 4. in circa con suoi regoletti intorno stimati ambidue insieme in 40* ». Les deux œuvres étaient accrochées « *Nella Quarta Stanza chiamata La Secretaria del detto Appartamento di sopra di detto Palazzo Reale* ».

³⁷⁶ [Archivio di Stato, Rome, ASR, 30 Not. Cap., Paradisi, Hilarius, uff. 7, vol. 164, ff. 431-439v & 462-464] et la GPID, en ligne (consulté le 23 juillet 2015) - « f.439 134 *Quattro quadri in tela d'imperatore nel primo vi è*

toutes deux conservées dans le palazzetto di via Montegiordano de Pietro Paolo d'Avila (1657)³⁷⁷. Nous ne possédons pas d'informations sur les conditions de leur achat. Furent-elles commandées ou juste achetées à Naples directement auprès du Spagnoletto, ou au contraire par l'intermédiaire du marché de l'art ? Et puis, nous ne sommes pas entièrement sûrs de la justesse de cette attribution. Durant tout le *Seicento*, nous ne trouvons aucun tableau de Luca Forte, ni de Francesco della Questa, ni de Giovanni Quinsa, ni encore d'Andrea di Lione dans les collections romaines.

Après Porpora, Andrea Bonanni s'installa à Rome, mais nous ne savons pas à quelle date précisément. Il y fut présent au moins en décembre 1671 quand son nom est mentionné dans le livre de comptes de Pellegrino Peri qui acheta un tableau du napolitain pour 40 écus³⁷⁸. Il était peintre des natures mortes de cuisines et des fruits. Sa personnalité a été récemment identifiée et précisée grâce aux découvertes de L. Lorizzo (2003 ; 2010) et de G. et U. Bocchi (2005)³⁷⁹. Nous avons ainsi un nouveau témoignage précieux sur les échanges entre les deux écoles. En effet, selon De Dominici, Francesco di Maria le peintre napolitain, élève du Domenichino et ami de Salvatore Rosa, en 1676, acheta à Rome chez le même marchand Peri quatre petites natures mortes de cuisine du « *Cavalier Bonanni* » qui fut un peintre « *très estimé dans les représentations d'ameublement et des mobiliers de cuisine* ». Ensuite, à Naples, il proposa un achat de ces « *quadretti* » à l'humaniste parthénopéen et amateur d'art Giuseppe Valletta (1636-1714) qui les appréciait grandement mais hésitait à en choisir deux³⁸⁰ :

« *Francesco [di Maria] possédait d'autres tableaux de talentueux peintres, parmi lesquels se trouvaient quatre petits formats du Cavalier Buonanni, un peintre très prisé pour ses représentations de meubles et ustensiles de cuisine. Le grand amateur Giuseppe Valletta se*

dipinto S. Gio. Bapt.a di mano di Bartolomeo Manfredi, nel secondo vi è una S. Orsola con il stendardo in mano di mano di Pietro del Po nel 3.o un S. Sebastiano saettato di mano dell'istesso Manfredi, nel quarto un cane, con archibugio e uccellami morti di mani del Spagnolo ».

³⁷⁷ [Archivio di Stato, Rome, Notai Tribunale AC, Lollius Bernardus, vol. 3873, ff. 619-623, 644-648] - The Getty Provenance index databases, en ligne (consulté le 23 juillet 2015) - « *f.644v Un quadretto bislungo di pesci con cornice bianca dello Spagnoletto* »

³⁷⁸ L. Lorizzo, *Pellegrino Peri, il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Rome, 2010, p. 137.

³⁷⁹ Id., op. cit., 2003, p. 160, 162, 164 et ss. ; id., op. cit., Naples, 2010, p. 92-93 ; G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 447-452. Cfr. aussi *Villa Medicea di Poggio a Caiano, Museo della Natura Morta, Catalogo dei dipinti*, sous la dir. de S. Casciu, Livourne, 2009, p. 166, no 58.

³⁸⁰ B. De Dominici, op. cit., 1743, v. 3, p. 310-311 ; L. Lorizzo, op. cit. Rome, 2010, p. 53 ; id., op. cit., Naples, 2010, p. 93 ; id., « "Impossessarsi del nudo". Appunti per Francesco di Maria disegnatore », dans *Le dessin napolitain*, actes de colloque, sous la dir. de F. Solinas et S. Schütze, Paris, 2008, p. 147-152.

prit de passion pour tous les quatre et le serviable patron lui en fit une offre mais, dans sa volonté de n'en garder que deux, il les envoya chercher, et après quelques jours d'irrésolution, il écrivit de manière sentencieuse à [Francesco di] Maria : « Que Monseigneur ne s'étonne pas de la lenteur dont j'ai fait preuve pour remplir mes obligations en ce qui concerne les deux petits tableaux, parce que, leur sujet domestique, outre leur délicatesse, m'a donné tellement envie que, pendant tout ce temps, en débat avec moi même pour le choix de deux d'entre eux, je me suis toujours trouvé prêt à reprendre ceux que j'avais abandonnés alors que les deux que j'avais laissés restaient les mêmes, ceux que j'avais choisis. De sorte que, dans ma confusion, je n'ai su en choisir aucun pour n'avoir pas su en laisser un seul. Et je suis d'autant plus impuissant face à cette incertitude depuis que les lieux sur lesquels les tableaux devaient être placés ne plus sont capables de les supporter que s'ils sont présents tous les quatre ; c'est presque comme si le mur lui-même en était devenu glouton. A présent, votre courtoisie est d'autant plus grande que de vous-même vous vous êtes proposé la première fois de m'en accorder deux en fonction de mes préférences, et la deuxième fois, plus gentiment – en compatissant peut-être envers mon inconstance – de me les offrir tous les quatre. A mon tour, je vais preuve de courtoisie, je vous prie de me tirer de cet état d'incertitude et confusion. Vous pouvez en attendant considérer qu'ils sont tous à vous étant donné qu'à votre nom, à votre disposition je les garderai pour toujours. La cause de ce mal-être n'est autre que la qualité des tableaux eux-mêmes : étant unis entre eux, ils ne sauraient être divisés en morceaux. [...] Je vous envoie donc, Monseigneur, la facture³⁸¹, pour que vous me notifiez la quantité qu'il faudra pour la cédule, ou, pour être plus exact, je vous envoie la cédule, de sorte que vous apposiez vous-même dessus la quantité qu'il faudra noter dans cette facture [...]. »³⁸² (traduction de Constance Calderari)

³⁸¹ Il s'agit d'un effet de commerce (crédit ; lettre d'échange) d'origine ancienne, dont l'émission était réservée à la banque de Naples et à la banque de Sicile. On pouvait le payer dans n'importe quelle banque émettrice. Il était similaire au fonctionnement d'un chèque circulant (*assegno circolare*). Cfr. Le site (consultée le 16 mars 2017) : <http://www.bankpedia.org/index.php/it/101-italian/f/20096-fede-di-credito> . Je remercie Philippe Sénéchal pour cette traduction.

³⁸² Je remercie cordialement Constance Calderari pour cette traduction et pour les suivantes : « *Fra gli altri quadri, che possedeva Francesco [di Maria] di altri valenti pittori, quattro piccioletti ve n'erano del Cavalier Buonanni, pittore molto stimato nel rappresentare arredi, e masserizie di cucina : di tutti e quattro s'invaghì il gran dilettante Giuseppe Valletta, e gli ne fu fatta l'offerta dal cortese padrone, ma egli col pensiero di ritenerne due, li mandò a prendere, e dopo alcuni giorni d'irresoluzione, ne così concettosamente scrisse al Maria : " Non si maravigli V. S. se ho usato lentezza in adempire alle mie obbligazioni intorno a' quadretti, poichè per esser di cucina, oltre la loro squisitezza, mi han fatto tal gola, che io in tutto questo spazio di tempo contrastando con me stesso per la scelta di due di essi, sempre mi son trovato da capo a ripigliare quei che abbandonavo, e che i due lasciati erano gli stessi, che scelti aveva ; in modo che confondendomi non ho saputo sceglierne alcuno, per non averne saputo lasciar veruno : e questa dubbiezza tanto più mi si è resa invincibile, quanto che i luoghi dove avrebbero a riporsi non si fan capaci se non di tutti quattro ; quasi che il muro medesimo ne sia divenuto ghiottone. Ora già che la sua cortesia tanto più grande, quanto che da se stessa s'innoltrò la prima volta ad*

Cette situation est unique et particulière : Di Maria est un artiste napolitain séjournant à Rome et rentrant à Naples en possession d'œuvres napolitaines élaborées dans la Ville Eternelle et non pas un collectionneur romain, comme ceux que étudions dans ce chapitre. Bonanni était pendant de nombreuses années étroitement lié à Peri, nous analyserons cette collaboration plus loin dans le paragraphe consacré au marché de l'art.

Certains amateurs romains achetaient essentiellement les natures mortes des peintres napolitains installés à Rome comme Porpora, Bonanni, Graziani. En revanche, nous disposons de peu de témoignages sur les achats d'œuvres des maîtres spécialisés dans ce genre pictural qui travaillaient presque uniquement à Naples comme Forte, les Recco³⁸³ et Ruoppolo. Peut-être leurs tableaux se cachent-ils, en partie, sous certaines œuvres anonymes mentionnées dans les documents. Des natures mortes de poissons, et/ou de fruits de mer, ou de pastèques (motif préféré de Ruoppolo) pourraient être effectivement de la main de Napolitains. D'ailleurs, les motifs de poissons furent la grande spécialité des Napolitains durant le *Seicento*. On pourrait alors supposer que certaines peintures de « *pesci* » sans attribution de la collection de Giuseppe Pignatelli (1647), Federico Cornaro (1653), Anna Costaguti (1662), Carlo Patredio (1677), Lorenzo Onofrio Colonna (1679) et de Francesco Seniore Barberini (1679)³⁸⁴ auraient-pu appartenir à l'école napolitaine. Mais nous sommes dans le domaine de la pure hypothèse. Nous pouvons supposer que leurs peintures circulaient, mais nous ne pouvons pas établir dans quelle mesure et avec quelle intensité. C'est pourquoi il demeure un doute sur la présence de natures mortes napolitaines dans les collections romaines. En tous les cas, les rapports stylistiques entre l'école romaine et parthénopéenne sont évidents, et il faut leur trouver une explication. Les tableaux nombreux de Paolo Porpora sont une grande exception, sûrement parce que l'artiste habitait à Rome pendant au moins 25 ans et y fit une carrière importante. Comment alors expliquer le style proche des natures mortes entre les deux écoles, romaines d'une part, napolitaine d'autre part? Est-ce qu'il s'agit plutôt

offerirmene a mia elezione due, e la seconda con maggior gentilezza, compatendo forse la mia incostanza, tutti quattro, riconvendo io la medesima la priego a togliermi da questa dubbiezza, e confusione, potendo intanto ella stimarli tutti suoi, mentre a suo nome, e sua disposizione li terrò per sempre. La causa di questo male non devesi applicare, che alla bontà delli medesimi quadretti, mentrecchè avendo l'unione in se stessi, non san dividersi in parti. [...] Mando dunque a V. S. la fede di credito, acciò mi notificchi la quantità per la quale debbia far la polizza, o per dir meglio le mando la poliza, acciòchè ella medesima vi apponga in essa la quantità per notarsi in detta fede [...] » (B. De Dominici, op. cit., 1743, v. 3, p. 310-311).

³⁸³ Giuseppe Recco partit pour l'Espagne vers la fin de sa vie sans atteindre Madrid, le but de son voyage. Il mourut à Alicante.

³⁸⁴ Cfr. La GPID, en ligne (consultée le 23 juillet 2015).

d'échanges entre des ateliers des peintres ? On est sûr que Porpora envoyait ses œuvres dans la ville parthénopéenne. Brueghel s'installa à Naples en 1675, en apportant probablement un nouveau souffle dans le milieu napolitain. Mais les correspondances de style sont visibles au moins à partir des années 1640. Est-ce que la source commune pour les deux écoles, c'est-à-dire la nature morte de Caravage et de ses suiveurs pourrait être une explication convaincante ? Et le rôle du caravagesque Finson pourrait être à l'origine de cette diffusion, au moins en ce qui concerne l'école napolitaine.

Même si les échanges ne sont pas facilement traçables dans les collections, ils pouvaient se dérouler directement entre les peintres qui étaient liés d'amitié ou entre ceux qui habitaient dans un même lieu. Cela pourrait expliquer la proximité stylistique de certaines natures mortes romaines et napolitaines de fruits et de légumes (Bonzi – Forte ; Verrocchi – Quinsa ; Cerquozzi – Ruoppolo). Ainsi, le peintre napolitain peu connu Giuseppe Capuano³⁸⁵ (né à Naples en (?) - actif à Rome de 1665 à 1696) habitait entre 1669 et 1671 à Rome dans une pièce louée via Gregoriana (paroisse S. Andrea delle Fratte) avec un autre artiste parthénopéen Domenico Rocco et puis en 1672 avec Giovanni Stanchi³⁸⁶, le peintre romain de natures mortes, très âgé à l'époque. Même si nous n'avons pas d'information sur la pratique de la part de Capuano de ce genre pictural, nous voyons que les artistes avaient une opportunité d'échanges en partageant un logement.

En tous les cas on appréciait à Rome les œuvres des peintres de figures napolitains (Massimo Stanzione, Giuseppe Ribera, Luca Giordano) et les paysages, les vues de villes et ruines et les batailles de Salvatore Rosa, Niccolo Codazzi, Filippo Napoletano, ou Francesco Graziani.

Les échanges entre Rome et Naples étaient déjà encouragés par les marchands dans les années 1620 et 1630. Evoquons Tommaso della Vigna qui importait dans la ville parthénopéenne des paysages de Tassi, Jean du Champ, Filippo Napoletano et des œuvres de Vouet³⁸⁷.

³⁸⁵ Capuano fut, le 22 novembre 1675, l'un des témoins du testament de Caterina, la fille de Viviano Codazzi (né dans les environs de Bergame et actif à Rome et à Naples) et de son mari Giuseppe Miranda gravement malade (L. Bartoni, *Le vie degli artisti, residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650 - 1699)*, Rome, 2012, p. 68, 407 ; cfr. aussi R. Pantanella, « Intorno a Viviano Codazzi, pittore di Taleggio, le origini, la famiglia, il testamento », *Studi sul Barocco romano*, 2004, p. 144). Pour les informations sur Capuano cfr. M. Ielasi et E. Malagoli, *Artisti dell'Isola d'Ischia*, Naples, 1982, p. 54.

³⁸⁶ L. Bartoni, op. cit., 2012, p. 68.

³⁸⁷ Ch. Marshall, op. cit., 2000, p. 26.

Rome, un nouveau phénomène: la collection du cardinal Cornaro vers 1650

Nous allons maintenant étudier un cas particulier essentiel pour la compréhension de l'évolution du collectionnisme des natures mortes à Rome. Il s'agit de l'apparition de la première collection composée d'une centaine de natures mortes. Nous n'avons rien vu de comparable avant cette date dans la Ville Eternelle. C'était une vraie nouveauté vers 1650 et cette collection ouvrit la voie aux collectionneurs actifs durant la deuxième moitié du XVII^e s. Sa constitution provoqua probablement une sorte de rivalité de la part des autres collectionneurs dans leur envie de dépasser ce nombre. Les Chigi, les Colonna, les Rospigliosi ou les Pamphilj plus tard rivaliseraient avec la collection de Cornaro. Ajoutons, que dans ces années à Naples, on ne rencontrait aucune collection comparable. Les plus grandes et les plus importantes comme celle de Ferrante Spinelli (1655) et celle de Giuseppe Carafa (1648) contenaient respectivement 42 et 30 peintures de ce genre pictural.

Le cardinal Federico Cornaro (1579-1653) [IL. 35] était le fils du doge Giovanni I Cornaro (1625-1629) et le descendant d'une des familles les plus puissantes et les plus riches de Venise³⁸⁸. Formé en droit à Padoue³⁸⁹, il était un collectionneur passionné, surtout dans les dernières années de sa vie (peintures, sculptures antiques, meubles et arts décoratifs). Il est célèbre principalement à cause de la spectaculaire commande à Bernin de sa chapelle funéraire à Santa Maria della Vittoria à Rome. Cette commande s'inscrivait dans sa politique culturelle, qui devait soutenir son plan ambitieux pour devenir pape, et qui ne se réalisa

³⁸⁸ William Barcham a dédié une monographie minutieuse à ce collectionneur : *Grand in design, The life and career of Federico Cornaro, prince of the church, patriarch of Venice and patron of the arts*, Venise, 2001, p. 13. Sur la collection cfr. aussi M. Hochmann, « Tra Venezia e Roma, il cardinale Francesco Corner », dans *Saggi e memorie di storia dell'arte, Fondazione Giorgio Cini, Centro di Cultura e Civiltà, Istituto di Storia dell'Arte*, Florence, 1992, no 18, p. 97-110 et 203-206 ; id., « Les collections des familles "papalistes" à Venise et à Rome du XVI^e au XVIII^e siècle », dans *Geografia del collezionismo...*, op. cit., Rome, 2001, p. 215-218 ; id., « Venetians in Rome », dans *Display of art in the Roman palace, 1550-1750*, sous la dir. de G. Feigenbaum et F. Freddolini, Los Angeles, 2014, p. 291.

³⁸⁹ G. Gullino, notice « Corner Federico », *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 29, 1983 et www.treccani.it (en ligne, consulté le 20 juillet 2015).

jamais³⁹⁰. Avant son départ de Venise, Cornaro était le patriarche de cette ville. Federico, déjà âgé de 65 ans, à peine arrivé à Rome le 23 mai 1644, décida rapidement de collectionner à grande échelle des œuvres, il le fit intensément jusqu'à ses derniers jours³⁹¹. A sa mort, survenue le 5 juin 1653, Cornaro était l'un des plus puissants et des plus prestigieux cardinaux du Sacré Collège³⁹². L'inventaire de ses biens du 10 novembre 1653 enregistre plus de huit cent peintures et sculptures conservées dans le palais de Venise, où il résidait³⁹³ [II. 36a et 36b] et dans sa *vigna* « *alla Longara* » (Lungara ; Riario) louée près de la Porta San Pancrazio sul Gianicolo³⁹⁴. Le cardinal aimait le faste et ses tableaux étaient somptueusement encadrés³⁹⁵. Il disposait de moyens financiers énormes, car il dépensait annuellement des milliers d'écus³⁹⁶. A Rome, ses finances étaient très bonnes, et il s'était libéré des charges qui l'accablaient lorsqu'il était patriarche de Venise³⁹⁷. Dans sa collection, le cardinal était attentif à la peinture contemporaine (et à l'art en général : Bernin, Schor) et il suivait attentivement le marché de l'art romain³⁹⁸, ce qui a une importance particulière pour nos recherches sur la nature morte. Cornaro posséda cent six natures mortes environ, ce qui fut, nous devons le souligner à nouveau, le nombre le plus élevé dans la Ville Eternelle à cette date. Cet aspect important de son collectionnisme a échappé aux chercheurs travaillant sur le sujet ou n'a pas été suffisamment approfondi. Les peintures étaient réparties selon le genre. Celles qui coutaient le moins cher, étaient accrochées dans l'« *appartamento da basso* » en groupes : des natures mortes, des paysages, des portraits et des scènes de genre³⁹⁹.

³⁹⁰ W. Barcham, « Il caso Cornaro », dans S. Mason et L. Borean, *Il collezionismo d'arte a Venezia, il Seicento*, Venise, 2007, p. 196. Le coût total de la construction de la Chapelle Cornaro s'élève entre 13000 et 14,500 écus (W. Barcham, op. cit., 2001, p. 352 et note 117).

³⁹¹ W. Barcham, op. cit., 2007, p. 191-193, 306. Cornaro arriva quand le pape Urbain VIII vivait ses dernières semaines avant sa mort. Lors de son séjour à Rome, en novembre 1646, Federico obtint le titre du cardinal de Santa Maria in Trastevere, le plus ancien et plus prestigieux que celui qu'il portait jusqu'à ce moment - cardinal de San Marco (W. Barcham, op. cit., 2001, p. 316). Pendant les dernières années de sa vie, Cornaro était touché par la goutte (maladie chronique douloureuse).

³⁹² G. Gullino, op. cit., 1983 ; le Sacré Collège est le collège des cardinaux formant le sénat de l'Eglise romaine et le conseil du pape (<http://www.larousse.fr/encyclopedie> ; consultée le 22 juillet 2015). A Rome, Cornaro était membre du Collegio di Propaganda Fide, dont il fréquentait les réunions, quand son état de santé le permettait. Il fut enterré dans la chapelle de Sainte Thérèse dans l'église Santa Maria della Vittoria.

³⁹³ Ce palais fut démantelé et reconstruit au début du XXe siècle (W. Barcham, op. cit., 2001, p. 309). Il fut construit par Pietro Barbo et à l'époque il y avait l'*appartamento da basso* composé de 13 pièces et piano nobile constitué de 10 pièces avec une chapelle (cfr. M. Hochmann, op. cit., 2014, p. 291).

³⁹⁴ [Archivio di Stato, Roma, Italia (Notai del Tribunale A.C., v. 3086, ff.170-243] et la GPID, en ligne (consulté le 13 juillet 2015), la notice est de L. Testa et L. Spezzaferro. Cfr. aussi *Archivio del collezionismo romano, progetto diretto da L. Spezzaferro*, sous la dir. d'A. Giammaria, Pise, 2009, p.179-208. Le cardinal acheta des sculptures antiques (divinités romaines, hommes illustres) pour les jardins de cette maison (W. Barcham, op. cit., 2007, p. 194).

³⁹⁵ W. Barcham, op. cit., 2007, p. 193.

³⁹⁶ Id., op. cit., 2001, p. 309.

³⁹⁷ Ibid., p. 311.

³⁹⁸ Ibid., p. 325.

³⁹⁹ M. Hochmann, op. cit., 2014, p. 291.

Dans la collection de Cornaro, on trouve des tableaux des peintres spécialistes de natures mortes tels que Giovanni Stanchi, Mario Nuzzi, Francesco Noletti ou polyvalents comme Michelangelo Cerquozzi, Leonardo de Santi, Anton Maria Vassallo et de nombreux anonymes. Les noms de certains apparaissent dans les registres de paiements dont nous allons parler plus bas. Il y avait des natures mortes de fleurs, de fruits, d'oiseaux et d'animaux, peintes certainement durant les années 1640 et avant 1653⁴⁰⁰. Dans l'inventaire, elles étaient presque toutes anonymes à l'exception d'une « *da testa* » représentant un vase de fleurs de « *Mario* » [Nuzzi] avec son cadre « *alla fiorentina indorata* », qui était estimée seulement 4 écus. En fait, dans l'inventaire les estimations des peintures sont indiquées. De nombreuses natures mortes étaient de petites dimensions, mais les formats étaient divers. On y note plusieurs séries : une de huit « *quadretti* » de vases de fleurs, une autre de six peintures de fleurs, une de douze natures mortes d'oiseaux et de fruits et une de huit œuvres de batailles et de fruits. Certaines peintures étaient exécutées sur cuivre, sur parchemin, sur papier ou « *fatti di punto con talco davanti* » (poncifs⁴⁰¹ avec du talc) ou « *piccini dipinti in raso* ». D'autres étaient des dessus-de-porte. Les sujets de ces peintures étaient variés (fleurs, vases de fleurs, fruits, animaux (lapin, oiseaux, poissons), récipients (brocs, bassin emplis de fleurs), des tapis ornés (*due tappeti guarniti*). Nous avons compté au moins 106 natures mortes en tout, mais il faudrait peut-être ajouter à ce nombre encore une quinzaine de tableaux représentant des sujets divers qui pourraient être apparentés à des natures mortes : « *matematica, diverse cose* » (2 tableaux)⁴⁰², « *diverse cose* » (2), « *piccoli maschere burlesche* » (2), « *diverse cose bislonghi* » (8). Nous ne savons pas si d'autres natures mortes ne se « cachaient » pas dans les « *58 pezzi di quadretti diversi et di diverse sorti ordinarij* » (estimés 35 écus) accrochés dans « *la Gallerietta* » de la maison de la Vigne ou entre les « *16 quadretti diversi* » qui se trouvaient dans l'escalier (« *Per le scale, et antiporta* ») dans la même demeure⁴⁰³. On pourrait supposer qu'on trouvait également une large insertion de nature morte dans le tableau où « *sono due fruttaroli* ».

Les natures mortes étaient dispersées dans diverses pièces de la maison de la Vigne et dans le palais de Venise. Le cardinal décida d'installer la plupart des tableaux de ce genre

⁴⁰⁰ W. Barcham, op. cit., 2001, p. 325, 407. L'auteur suppose qu'il y avait plus de 400 peintures modernes (donc du XVII s.) de tous les genres mélangés pour 800 tableaux en tout.

⁴⁰¹ Selon le dictionnaire en ligne un poncif est un « *dessin piqué de trous pour être reproduit au moyen d'une ponce ou d'un colorant* » (<http://www.le-dictionnaire.com>). Consulté le 6 mars 2017.

⁴⁰² S'agit-il d'un souvenir lointain de la rencontre de jeunesse de Cornaro avec Galileo Galilei ? Pour cette rencontre cfr. W. Barcham, op. cit., 2001, p. 391.

⁴⁰³ Il y avait également trois séries des peintures avec les quatre saisons (2 ; 4 ; 4). On peut inclure ce sujet parfois dans le genre de la nature morte si des fruits, des légumes et/ou des fleurs y sont représentés. Dans ce document nous n'avons pas de précision sur ces tableaux et nous ne les comptons pas parmi les natures mortes.

pictural dans sa maison de la Vigne (103 natures mortes) et une minorité (environ 15) dans le palais de Venise. Nous observons qu'il n'y avait pas de natures mortes sur le *piano nobile* du palais⁴⁰⁴, ce qui reflète la hiérarchie des genres instaurée par la critique d'art et par l'Académie de Saint Luc. En revanche, elles se trouvaient dans le palais au rez-de-chaussée⁴⁰⁵. Quant à la *vigna*, ces peintures étaient aussi dispersées dans de pièces diverses⁴⁰⁶. Le choix de Cornaro d'accrocher une majorité de natures mortes dans sa maison de la Vigne (louée) témoigne de son goût. En fait, il préférait garder ces œuvres dans son intimité, loin des espaces officiels du centre de la ville. Les tableaux de fleurs ou de fruits (avec tapis) étaient idéals pour une contemplation approfondie. Ils devaient être décoratifs et agréables à regarder, parfaits pour servir au repos du collectionneur à l'abri du bruit du centre de la ville. Notons que dans cette maison de campagne, de nombreux portraits de famille et des sujets religieux et mythologiques étaient aussi conservés. Le genre mineur s'adaptait bien pour cette exigence. Le cardinal ne décida pas de réunir les natures mortes dans un espace. La plupart de ces peintures étaient de petites dimensions et certaines étaient des miniatures. Le collectionneur avait un goût pour la peinture la plus variée. Dans sa maison de la Vigne, les natures mortes cotoyaient des genres divers : tableaux religieux (Christ, saints, Vierge, sujets bibliques) ou historiques (Lucrece), *prospettive*, paysages, scènes de genre, sujets animaliers, parfois avec des sujets mythologiques (Bacchus, Orphée) ou littéraires (Angélique et Médor), têtes, demi figures, nus. Par contre, Cornaro préféra installer des toiles de peintres de figures célèbres (Reni, Guercino, Turchi) à l'*appartamento nobile* dans le palais de Venise⁴⁰⁷.

Dans toute la collection la grande majorité de ces tableaux avaient des estimations très basses comme c'était la coutume à l'époque. Nous avons cependant remarqué quelques exceptions. Ainsi, un grand tableau horizontal avec un tapis, qui illustre le sens du toucher avec un riche cadre sculpté et doré était le plus cher, estimé à 70 écus⁴⁰⁸. Son auteur était probablement Francesco Noletti dit Il Maltese mentionné dans les paiements de Cornaro. On

⁴⁰⁴ Sur *piano nobile*, on peut juste signaler un grand tableau brodé avec une frise autour avec des fleurs diverses d'après la nature et avec la scène représentant *la Dernière Cène* (« [437] *Un altro quadro grande tutto di recamo con fregio attorno di diversi fiori dal naturale con diversi lavori di canotigli in mezzo vi è la Cena del Signore con gl'apostoli di ricamo* »)

⁴⁰⁵ Les natures mortes étaient concentrées surtout dans la septième (les plus nombreuses), huitième et troisième pièce, mais aussi dans la seconde, cinquième et onzième.

⁴⁰⁶ Elles étaient réparties pour la plupart entre la « *quinta stanza che è la Galleria* » (les plus nombreuses), « *settima stanza* », troisième et quatrième pièce, mais en moindre nombre elles étaient accrochées dans la « *Prima stanza a capo le scale, cioè antiscala e porticale* », « *Ottava stanza, che è lo stanzino dove sono li bicchieri* », premier et second « *stanziolino* » et dans la dernière pièce.

⁴⁰⁷ M. Hochmann, op. cit., 2001, p. 217.

⁴⁰⁸ « [280] *Due quadretti, che sono due fiori in carta pecora con cornici nere, et talco davanti -.60* » ; « [157] *Un quadro grande per traverso, che mostra un tappeto, et rappresenta il tatto con cornice nera, fogliami, e fregi tutti indorati 70* ».

peut évoquer un autre exemple exceptionnel de deux peintures de fleurs anonymes sur parchemin évalués 60 écus, soit 30 écus l'unité. Un autre petit tableau (*quadretto piccolino*) en miniature représentant des fruits était estimé à 60 écus⁴⁰⁹. La miniature sur parchemin était la technique préférée de Giovanna Garzoni qui vécut à Rome de 1651 jusqu'à sa mort en 1670⁴¹⁰. Elle pourrait être probablement l'auteur de ces œuvres. Un tableau anonyme avec un tapis et une corbeille de fruits obtint le prix raisonnable de 17,5 écus⁴¹¹. Toutefois, les prix de la plupart des natures mortes s'échelonnaient entre 0,40 / 0,60 écu jusqu'à 2 écus⁴¹² pour de petits formats et allait jusqu'à 10 écus par unité⁴¹³. Même le tableau de vase de fleurs (« *da testa* ») du célèbre Mario dei Fiori atteignait le prix modeste de 4 écus. Par comparaison, les tableaux de figures d'artistes connus comme Reni, Guercino, Carracci, Turchi, Pietro da Cortona étaient estimés 50, 75, 108, 150⁴¹⁴ écus l'unité, mais aussi, parfois, 13,3⁴¹⁵ écus l'unité. Ainsi nous voyons que les natures mortes les plus chères dans l'inventaire Cornaro pouvaient dépasser les prix de certains tableaux de figures.

⁴⁰⁹ « [43] *Un altro quadretto piccolino, che è una miniatura de frutti - 60* ».

⁴¹⁰ Garzoni effectua également des séjours à Rome en 1630 et vers 1645 (cfr. G. Casale, notice « Giovanna Garzoni » dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1999, v. 52 et www.treccani.it, en ligne (consulté le 30 septembre 2015).

⁴¹¹ « [63a] *Due quadri per sopra porta misura d'imperatore, uno con una prospettiva, et l'altro con tappeto con una canestra de frutti con cornici di color di noce profilate d'oro 35* ».

⁴¹² « [179] *Due altri quadretti piccinini dipinti in raso, che sono due ucelli con cornici nere 1.20* » [donc 0,60 l'unité] ; « [196] *Sei quadretti contengono fiori con cornicette nere, et talco davanti 2.40* » [donc 0,40 écus l'unité] ; « [248a] *Due quadretti piccinini, vi sono due miniature, uno fiori con Christo in croce con cornicittute nere 1.50* » [donc 0,75 l'unité] ; « [289] *Un quadro di misura da testa depintovi in tela un vaso di fiori turchino sopra una scattola con cornice alla romana tutta dorata 2* » ; « [307] *Due altri quadri poco più piccoli che da testa dipinti in tela, che sono vasi di diversi fiori con cornice di legno alla fiorentina tutte d'oro 4* » [donc 2 écus l'unité] ; « [379] *Due altri quadri, che servono per sopraporte dipinto in tela che mostrano due tappeti guarniti di cornice alla romana nere con profili, e fogliami d'oro lunghi palmi 5 et alti palmi 4 4* » [2 écus l'unité].

⁴¹³ « [92] *Due altri quadretti piccolini dipinti in rame sono diversi frutti con cornici nere 20* » ; « [172] *Due altri quadri di misura un poco più piccoli che da testa per traverso dipinti in rame con diversi frutti, e fiori con cornici d'ebano 20* » ; « [88a] *Tre altri quadri d'imperatore in ottangolo, due hanno una ghirlanda di diversi fiori con tre puttini per ciascuno che scherzano, nell'altro è una prospettiva con cornici indorate 60* ».

⁴¹⁴ « [438a] *Due quadri, che servono per sopraporte dipinti in tela in uno è l'Absalone, che vende i capelli mezzo finito di mano di Guido Reno e nell'altro vi è l'istesso Absalone con Tamar, che la minaccia di mano del Guercino da Cento, guarniti di cornice di legno alla romana lavorate tutte intagliate, et indorata lunghi palmi 7 1/2 larghe palmi 7 150* » ; « [451a] *Tre quadri per sopraporte grandi, uno del Guercino, che è la Regina Semiramis e l'altro di Pietro da Cortona, che è l'Eliseo, che ravviva il figlio alla vedova, et il 3.o è Noè d'Andrea Sacchi con suoi cornici alla romana intagliate e indorate 324* » ; « [452a] *Due altri quadri da testa di Guido uno è una Madonna con le mani giunte; l'altro è S. Pietro, che piange con sue cornici tutte indorate intagliate 300* » ; « [340a] *Due altri quadri dipinti in tela, che sono due paesetti in uno vi è la Sammaritana, e nell'altro vi è Christo alla riva del mare con una barca di pescatori con cornici di legno alla fiorentina tutte indorate larghe palmi 2 2/4 et alti palmi 2 di mano del Caracci 100* ».

⁴¹⁵ « [421a] *Tre altri quadri dipinti in tela di misura di palmi 3 cioè la pittura con cornice alla romana intagliate tutte indorate. Uno è Santa Dorotea di mano del Guercino da Cento; un'altra è Santa Cecilia di mano d'Alessandro Veronese, et l'altro una Madalena di mano [sic] con tre cordoni di seta rosso, e suoi fiocchi che li sostengono 40* ».

Des paiements pour certaines natures mortes effectués par Cornaro par l'intermédiaire de la banque de Santo Spirito apparaissent dans les *Libri Mastri*⁴¹⁶. William Barcham affirme qu'en 1651 le cardinal payait de « *petites sommes d'argent* » pour des peintures de Francesco Noletti de Malte et de Giacinto Brandi né à Gaeta (1621-1691)⁴¹⁷. Le nom de « *Fran.^{co} Noletti Maltese Pittore* » apparaît dans les *Libri Mastri* le 26 de janvier (?) 1651 quand il fut payé 12 écus. Puis, le 5 juin 1651, Il Maltese obtint 28 écus⁴¹⁸. Nous disposons ainsi d'un repère chronologique pour le mécénat de Cornaro concernant des natures mortes : probablement ces œuvres représentaient des tapis raffinés et des fruits ; l'inventaire mentionne, deux ans, plus tard un tableau de Noletti « *con tappeto con una canestra de frutti* » et un autre « *grande per traverso, che mostra un tappeto, et rappresenta il tatto* ». En fait, grâce aux *Stati delle anime* nous savons que l'artiste habitait à Rome dès 1642 dans la via Laurina⁴¹⁹, non loin de la Piazza del Popolo. Il eut donc quelques années pour se faire un nom dans la ville et pour attirer l'attention du cardinal Federico. D'autres paiements par Cornaro concernent Giovanni Stanchi⁴²⁰ (en 1648 il fut payé 7,5 écus) et Michelangelo Cerquozzi (payé 25 écus en 1652)⁴²¹. Ce dernier fut payé peut-être pour des natures mortes et/ou des batailles⁴²².

En 1647, le cardinal Cornaro paya 15 écus et, en 1653, 60 écus à Leonardo Santi (de Santis)⁴²³. Celui-ci était peintre de natures mortes, de paysages, de vues de villes et de

⁴¹⁶ [Banca di Roma, Archivio storico, Fondo Banco di Santo Spirito (dorenavant BRAS), *Libri Mastri* (LM), 1644-1653]. Je remercie cordialement William Barcham pour m'avoir transmis les transcriptions de ces documents. Ainsi, nous avons pu consulter les *Libri Mastri* à partir de l'année 1647. Nous n'avons pas reçu les transcriptions pour les années 1644-1646.

⁴¹⁷ [BRAS, LM, 1651, fol. 323 et 541]. W. Barcham, op. cit., 2001, p. 362 – « *he [Cornaro] paid small amounts of money for paintings by Giacinto Brandi and Francesco Noletti of Malta* ». Quand W. Barcham a publié sa monographie en 2001, on ne savait pas encore que Noletti était en fait le fameux Il Maltese – peintre de natures mortes, dont l'identification remonte à 2004 (cfr. K. Sciberras, dans G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 357-370 et G. et U. Bocchi, ibid., p. 371-397).

⁴¹⁸ [BRAS, LM, 1651, f. 323] – « *Adi 26 g : Dodici m pag a Franc.co Noletti Maltese Pittore – 12* » ; [Ibid., 1651, f. 541] – « *Adi 5 giugno s Ventotto m pag a Franc.co Nicoletti [ou Noletti (?)] Maltese – 28* ».

⁴¹⁹ [Archivio Storico del Vicariato di Roma, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime*, 1642, c. 14r]. Ce document a été découvert et cité par F. Trastulli, « *Novità documentarie sulla figura di Francesco Noletti detto "Francesco Maltese"* », *Strenna dei Romanisti*, 21 avril 2008, p. 696. Noletti déménagea ensuite plusieurs fois, à la via Margutta (1644), puis de nouveau à la via Laurina (1650) et puis à la via Vittoria (1651) et encore une fois à la via Laurina en 1652 (ibid., p. 696-697). Notons que les paiements de Cornaro à Noletti ne sont pas inclus dans l'appendice documentaire de F. Trastulli.

⁴²⁰ [BRAS, LM, 1648, fol. 898] – « *Adi- sette m a Gio Stanchi – 7,50 écus* ». Dans les documents, juste au-dessous de nom de Stanchi apparaît le nom de Alessandro Veronese (Turchi) qui fut payé 6 écus ; W. Barcham, op. cit., 2001, p. 319, 355 (pour Stanchi).

⁴²¹ [BRAS, LM, 1652, fol. 824] – « *Adi 14 s Venticinque m pag. a Michelangelo delle Battaglie pittore – 25* »

⁴²² W. Barcham constate que Cornaro achetait de Cerquozzi des tableaux de batailles, mais nous n'en avons pas de preuves. L'artiste était polyvalent et les genres acquis par le cardinal ne sont pas mentionnés dans les *Libri Mastri*. De plus, l'absence du nom de Cerquozzi de l'inventaire de 1653 est une difficulté supplémentaire. Cela n'exclut pas que certaines batailles anonymes de la collection Cornaro soient de Michelangelo.

⁴²³ [BRAS, LM, 1647, fol. 590] – « *a di 12 s Quindici m pag:ti à Leonardo de Santis – 15* » ; [Ibid., 1653, fol. 707] – « *Adi d sessanta m pag a Leonardo de Santi – 60* ».

marines, il était aussi marchand et « *coloraro* »⁴²⁴ (avec son frère Romualdo). Il travailla au service de la famille Colonna (le connétable Filippo I, le cardinal Girolamo Colonna) pendant de longues années, entre 1629 et 1659⁴²⁵. On ne précise pas si les œuvres qu’il exécuta pour le cardinal Cornaro étaient des natures mortes, des paysages ou d’autres genres de peinture. En 1647, Cornaro paya 25,8 écus au peintre génois Anton Maria Vassallo, mais nous ne savons pas, encore une fois, s’il s’agissait de natures mortes⁴²⁶. D’autres paiements aux peintres de natures mortes pourraient avoir été effectués par Flaminio Benigni, qui fut le « *maestro di casa* » de Cornaro, et, dans les *Libri Mastri*, ces achats (ou le genre de l’œuvre ni le nom de l’artiste ne sont précisés) pourraient se cacher sous son nom⁴²⁷. Le cardinal en 1650 versa encore 150 écus au peintre Guidobaldo Abbatini (1600/1605-1656) pour des œuvres (des fresques ?) exécutées dans l’église Santa Maria della Vittoria⁴²⁸. On peut remarquer l’écart avec les sommes versées aux peintres de natures mortes (entre 7 et 60 écus au maximum). Dans ces documents, on trouve aussi les noms d’artistes méconnus ou peu connus comme Sigismondo Traccia, Giovanni Maria Giralardi, Giovanni Magnone, Francesco Goffrica, Marco Tullio (Montagna), Agostino Visconti, Leonardo Santi (de Santis) et Francesco Cobruccio (Coluccio), « *pittore napoletano* ». Malheureusement le type d’œuvres qu’ils exécutaient n’est jamais précisé⁴²⁹.

Federico Cornaro faisait l’acquisition de peintures d’artistes célèbres de l’école bolonaise tel Guido Reni (3 tableaux⁴³⁰) qui fut son peintre préféré et admiré ensemble avec

⁴²⁴ Au *Seicento*, les « *colorari* » s’occupaient du commerce de couleurs.

⁴²⁵ Cfr. F. Nicolai, *Mecenati a confronto, committenza, collezionismo e mercato dell’arte nella Roma del primo Seicento ; le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Rome, 2008, p. 270-271, 273-279, 281. De Santi est mentionné dans les *Libri Mastri* et dans les « *Mandati* » de la famille Colonna en tant que peintre « *alla sapienza* » ou « *alla dogana* ».

⁴²⁶ [BRAS, LM, 1647] - « *A di 20 s Venticinque e 8 ml paga.ti ad Ant. Vassalli par saldo – 25,8* ». Cette information semble échapper à W. Barcham dans sa monographie (W. Barcham, op. cit., 2001). Elle pourrait pourtant prouver un séjour romain de Vassallo ; dans les *Libri Mastri* de 1652 apparaît aussi le nom de Jacopo (ou Giacomo) Muzzi (ou Mussi) qui ressemble à Nuzzi, mais il ne s’agit pas du fameux Mario dei Fiori.

⁴²⁷ Cfr. W. Barcham, op. cit., 2001, p. 320. Il est intéressant aussi de noter qu’en 1652, Cornaro payait Pietro Paolo Costa « *per Quadri* » [BRAS, LM, 1652, f. 824]. Celui-ci était probablement un marchand de tableaux, comme le suppose W. Barcham (op. cit., 2001, p. 387).

⁴²⁸ Ibid., p. 360-261. Abbatini obtint visiblement 312 écus pour la voute de la Chapelle Cornaro.

⁴²⁹ W. Barcham, op. cit., 2001, p. 318-319. Dans ces documents on trouve des noms, à côté de ceux des peintres, des ébénistes, des doreurs, des orfèvres, des tapissiers, et d’autres artisans. Dans cette documentation, il y a aussi des paiements pour d’autres personnages mentionnés en tant que peintres (1647 - Basilio Brigia (Brizio), Agostino Varaldo, Alessandro Cetiari (?)) ; 1648 – Giovanni Paolo Schor, Giovanni Mita, Giovanni Magnone) ou même le célèbre A. Turchi.

⁴³⁰ Toutes ces peintures (*La Vierge en prière, La pénitence de Saint Pierre, Absalon vendant ces cheveux* (« *che vende i capelli, mezzo finito* ») ou *Absalon pendu pas les cheveux* ?) furent achetées après la mort du peintre survenu en 1642. Le tableau avec Saint Pierre pourrait s’identifier avec une petite version à Milan ou à Saint Pétersbourg. Cfr. W. Barcham, op. cit., 2001, p. 320-321, 324.

Guercino (4)⁴³¹, mais aussi des œuvres de maîtres contemporains actifs à Rome comme P. da Cortona (1), A. Sacchi (1) et A. Turchi (1)⁴³². Il appréciait « *la pittura moderna* » et se tenait au courant du goût artistique dominant de l'époque⁴³³. Il s'intéressait aussi aux tableaux de Giacinto Brandi et de Johann Paul Schor ainsi qu'aux œuvres de maîtres aujourd'hui presque oubliés : Basilio Brizia, Agostino Varaldo, Sigismondo Tracci, Giovanni Maria Giraldi et Leonardo de Santi. Il possédait aussi, dans ses deux demeures, environ cent paysages et marines et une douzaine de batailles (dont certaines que l'on pourrait attribuer à Cerquozzi), une douzaine de vues de villes (« *prospettive* ») dont certaines de Venise et trois séries de Quatre Saisons⁴³⁴.

L'histoire de la collection Cornaro après la mort de son propriétaire est particulièrement intéressante pour nos recherches, car ses tableaux devaient être transmis à ses héritiers à Venise⁴³⁵. Mais le sort de ses natures mortes n'est pas clair. Il semble que la plupart ait été vendu ou donné à des amis à Rome. Nous ne savons pas quelles sont les natures mortes qui arrivèrent à Venise et si ce fut le cas. Elles ne sont pas mentionnées dans le palais de San Polo à Venise. En revanche, de nombreuses peintures furent vendues au prince Camillo Pamphilj, lui-aussi collectionneur fervent de tableaux, natures mortes incluses. Mais nous ignorons lesquelles précisément. Il est difficile de suivre leur provenance comme c'est souvent le cas pour ce genre pictural.

Nous pensons que Federico Cornaro put découvrir ce genre pictural dès le milieu des années 1630, même si à cette époque, selon William Barcham, il n'était pas encore le grand collectionneur qu'il devint par la suite. En effet, il devint le mécène du peintre génois Bernardo Strozzi (1581-1644) installé à Venise depuis 1633. Or, cet artiste exécutait des natures mortes comme celle, fameuse, représentant un *Intérieur avec une cuisinière* (Gênes, Palazzo Rosso) [ILL. 4]. Strozzi peignit d'ailleurs un portrait du cardinal (Venise, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano). Nous nous demandons si on a découvert ou si

⁴³¹ Il s'agit de *Sainte Dorothee* (ou Marguerite ?), *Saint Matthieu et l'Ange* (payé 75 écus), *La reine Sémiramis* (peut-être auparavant dans la coll. Northbrook), *Absalon et Tamar* (aujourd'hui à Tatton Park, Cheshire). Cfr. W. Barcham, op. cit., 2001, p. 322-323.

⁴³² Le nom de Turchi est le seul qui apparaît dans les *Libri Mastri* et dans l'inventaire de 1653 (W. Barcham, op. cit., 2001, p. 319). Le tableau de Da Cortona représentait *Elie et la veuve de Sidon*, celui de Turchi *Sainte Cécilie* et celui de Sacchi – *Noé*.

⁴³³ W. Barcham, op. cit., 2007, p. 193 ; pour la collection et les acquisitions de Cornaro cfr. W. Barcham, op. cit., 2001, p. 319-388 et M. Hochmann, « Les collections des familles "papalistes" à Venise et à Rome du XVIIe au XVIIIe siècle », dans *Geografia del collezionismo : Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo : atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti, Roma, 19-21 settembre 1996*, sous la dir. de O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Rome, 2001, p. 215-218.

⁴³⁴ W. Barcham, op. cit., 2001, p. 406.

⁴³⁵ id., op. cit., 2007, p. 194.

on pourra découvrir d'autres commandes de Cornaro à d'autres peintres des natures mortes actifs à Venise.

Quand il était encore abbé, en 1623, Cornaro rencontra à Rome le cardinal Ludovico Ludovisi⁴³⁶, important mécène de Salini et amateur de peintures de fleurs. Peut-être déjà à ce moment purent-ils discuter d'art et de l'émergence de nouveaux genres picturaux. Cornaro put, peut-être, voir des tableaux dans la demeure de Ludovisi.

Nous comprendrons mieux le rôle considérable du cardinal Cornaro dans l'histoire du collectionnisme des natures mortes si nous comparons sa collection aux autres qui lui sont contemporaines. Ainsi, dans les années 1640 et 1650 aucune d'entre elles ne s'en rapproche en quantité. Mentionnons les collections qui comptaient à cette époque le plus grand nombre des peintures de ce genre. Le cardinal Francesco Angelo Rapaccioli⁴³⁷ (1595-1657), au moment de sa mort, en possédait 66 représentant surtout des fruits et des fleurs⁴³⁸ dont au moins une grande avec des figures de Cerquozzi, dont il fut l'ami⁴³⁹. Bartolomeo Barzi⁴⁴⁰ (? – 1644), un marchand proche de la cour du pape Urbain VIII, possédait 56 natures mortes dont de nombreux tableaux de Benedetto Fioravanti parfois en collaboration avec Camassei. En 1644, le duc Francesco Sannesio était propriétaire de 40 « *quadretti piccoli d'animali e frutti* », 11 « *quadri grandi* » que « *che rappresentano meccanica* » (?)⁴⁴¹ et certains tableaux d'animaux (oiseaux, lévriers), des scènes de genre, tous accrochés dans son Palazzo in Borgo Santo Spirito in Sassia. N'oublions pas non plus que déjà en 1633, le cardinal Ludovisi possédait 52 natures mortes dont un grand nombre de tableaux de fleurs de Salini. En revanche plusieurs collectionneurs dans les années 1640 et 1650 possédaient entre 21 et 29

⁴³⁶ Cfr. W. Barcham, op. cit., 2001, p. 114-115.

⁴³⁷ Rapaccioli obtient la pourpre en 1643, et devient trois ans plus tard l'évêque de Terni. En 1653, il intervient avec succès en tant que médiateur entre les Barberini et Innocent X. Il est favorable à l'Espagne, et au conclave de 1655, il aide à l'élection d'un pape de cette faction qui gagne contre le candidat soutenu par les français. Le cardinal écrit des textes théologiques qu'il dédie aux Barberini et fréquente aussi la maison de Bernini, dont il conserve six dessins dans sa collection. Cfr. M. Litwinowicz, *La nature morte à Rome au XVIIe siècle. Historiographie et mécénat*, mémoire de master sous la dir. du prof. M. Hochmann, Ecole Pratique des Hautes Etudes (Paris), 2007, p. 70.

⁴³⁸ [ASR, notaire Marinus Contuccius, sez. XXVI, vol. XIII, c. 722 e ss.]. Les natures mortes étaient plus nombreuses que les paysages au nombre de cinquante-deux. Rapaccioli possédait aussi trente et une scènes de batailles et de genre. Il avait en tout 266 tableaux.

⁴³⁹ Selon F. Baldinucci, Rapaccioli fait à Cerquozzi « *dipingere per la propria Galleria molte belle opere in ogni genere e giornalmente lo voleva nelle sue camere nelle ore che gl'avanzavano dalle occupazioni, trattenendosi con esso anche buona parte delle notti.* » (*Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, t. 4, (éd.) Florence, 1974, p. 523). Le cardinal était propriétaire d'un tableau de Nuzzi, mais nous ne savons pas s'il s'agit d'une nature morte ou d'un portrait, les deux genres privilégiés par l'artiste.

⁴⁴⁰ [ASR, A. C. Not. Domenico Fonthia, vol. 3199, fol. 33 r. – 73 r.]. L'inventaire fut rédigé un an après la mort de Barzi.

⁴⁴¹ S'agit-il des natures mortes de machines ou des horloges? « [53] *Undici quadri grandi meccanica corniciati, e filettati d'oro tra piccoli e grandi che rappresentano meccanica* »

natures mortes tels Pietro Paolo Avila (29), le duc Francesco Cesi (27)⁴⁴², le connétable Marcantonio V Colonna (23) le marquis Mariano Patrizi (22) et Francesco Triti (21)⁴⁴³.

La nature morte dans le marché de l'art entre 1630 et 1680

Dans la première moitié du XVII^e siècle, un nouveau marché de l'art était en train de se former et d'évoluer rapidement à Rome et à Naples, deux centres du commerce de l'art parmi les plus importants en Italie. Un vaste réseau d'échanges se créa entre ces villes et d'autres centres de la Péninsule et en Europe (Pays Bas, Espagne, France, Allemagne). De nombreux tableaux napolitains furent envoyés à Madrid, à Amsterdam ou à Venise⁴⁴⁴. On vendait des peintures romaines à Gênes, à Naples ou à Paris. C'était une réaction à la demande des collectionneurs⁴⁴⁵ et à la nouvelle organisation de la vie artistique qui était plus intense, vaste et diversifiée. Dans la Ville Eternelle l'activité des marchands se déroulait vers la piazza Navona et dans la capitale du Vice-royaume dans la via Toledo⁴⁴⁶. Les collectionneurs vers le milieu du siècle avaient besoin de nombreux tableaux pour décorer non seulement leurs villas, mais surtout leurs palais opulents. Nous pensons ici aux familles comme les Barberini, les Chigi, les Pamphilj ou les Colonna qui achetaient avec une frénésie des centaines d'œuvres afin de remplir presque entièrement les murs des leurs demeures. Le marché de l'art était donc en forte expansion pendant tout le siècle⁴⁴⁷. Entre 1630 et 1680, il évoluait dynamiquement en faveur du genre de la nature morte. Avec l'intensification des constructions de nouvelles demeures dans la Ville Eternelle et ses environs, la demande de

⁴⁴² Déjà en 1639 la famille Sacchetti était propriétaire de 27 natures mortes dont 14 de fleurs, 8 de vase de fleurs et 5 de gibier à plumes. Il y avait plusieurs pendant et des séries. Elles étaient dispersées dans de diverses pièces de la demeure romaine [Archivio Sacchetti, Palazzo Sacchetti, Rome, Busta 56, Posiz. 3]. Cfr. J. M. Merz, *Pietro da Cortona, der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen, 1991, p. 239-295.

⁴⁴³ Signalons encore des collections de moins de 20 natures mortes. Polidoro Neruzi en 1641 en possédait 13 et en 1646 Antonio Sparapani 16.

⁴⁴⁴ Des natures mortes romaines circulaient aussi à Venise (cfr. K. Garas, « Appunti sulla natura morta a Venezia nel XVII secolo : Il Maltese a Venezia », dans *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento : studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, Venise, 1999, p. 145-149).

⁴⁴⁵ L. Spezzaferro, « Le contraddizioni del pittore note sulle trasformazioni del lavoro artistico nella prima metà del '600 », *Quaderni storici*, 2004, no 116, p. 329.

⁴⁴⁶ L. Lorizzo, op. cit., Naples, 2010, p. 90.

⁴⁴⁷ Id., op. cit., Rome, 2010, p. 7.

nouvelles peintures de chevalet et de décorations murales s'intensifia aussi. Cela entraîna une multiplication des ateliers d'artistes, parmi eux des artistes des natures mortes, et leur spécialisation. Certains d'entre eux choisirent de se concentrer sur la peinture de fruits, de fleurs ou de tapis, d'autres encore privilégièrent la peinture de paysage, de bataille ou de portrait. Ces ateliers devaient trouver aussi une nouvelle organisation du travail⁴⁴⁸ et une nouvelle répartition des tâches, pour être efficaces, rapides et compétitifs sur un marché toujours plus dynamique. Des documents nous transmettent le procédé : un maître de l'atelier inventait une composition, puis ses élèves et ses collaborateurs en exécutaient diverses répliques d'atelier, souvent avec des variantes. Ensuite, il retouchait ces tableaux pour après les proposer sur le marché de l'art comme des peintures autographes⁴⁴⁹. Cette pratique concernait aussi les ateliers de natures mortes. De nombreux peintres au *Seicento* dépendaient du marché de l'art ou choisirent de travailler pour lui.

Comme Loredano Lorizzo le remarque, la recherche à propos des marchands de tableaux à Rome est encore très limitée par rapport aux avancées dans les études de la part des chercheurs en économie qui ont étudié l'exercice du commerce dans d'autres villes en Italie, à Venise en particulier⁴⁵⁰.

L'émergence de marchands spécialisés fut l'un des changements marquant du marché de l'art à cette période. Francis Haskell note dans ce contexte que « *la venue à Rome d'une foule de plus en plus nombreuse de touristes et l'instabilité croissante de l'économie transformèrent peu à peu les conditions du mécénat, et l'on vit se multiplier le nombre des marchands d'art qui traitaient directement avec les artistes* »⁴⁵¹. De plus, l'historien affirme que l'influence de ces marchands se concentre d'abord sur des artistes jeunes et inconnus, souvent étrangers ou qui venaient d'arriver à Rome. La demande augmenta aussi à cause de l'installation à Rome de diverses communautés étrangères et de leurs représentants diplomatiques avec des fonctionnaires liés à l'appareil administratif. L'aristocratie se procurait volontiers des œuvres chez les marchands (papes, cardinaux, princes, marquis,

⁴⁴⁸ L. Spezzaferro, op. cit., 2004, p. 331.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 331.

⁴⁵⁰ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 7. Il s'agit surtout des recherches de I. Cecchini (*Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venise, 2000 ; id., « 'Farre varie, et diverse esperienze per essitar esse Pitture'. Prezzo e valori di stima. Breve analisi di un campione seicentesco a Venezia », dans *Tra Committenza e Collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, sous la dir. de E. M. Dal Pozzolo et L. Teodoli, Vicence, 2003, p. 123-136 ; I. Cecchini, « I modi della circolazione dei dipinti », dans *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, sous la dir. de L. Borean et S. Mason, Venise, 2007, p. 141-165.

⁴⁵¹ F. Haskell, *Mécènes et peintres, l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, 1991, p. 130. Ces voyageurs pouvaient être des pèlerins ou des personnalités faisant leur « grand tour » en Italie.

ducs). Les classes moyennes cherchaient aussi des œuvres pour leurs collections ou simplement pour décorer leurs demeures (commerçants, artisans, médecins, notaires, juristes, administrateurs, religieux)⁴⁵². Même de simples commerçants ou artisans pouvaient acheter des peintures, et des natures mortes en particulier.

Les marchands spécialisés dans le commerce de tel ou tel genre pictural jouaient un rôle d'intermédiaires entre les artistes et les amateurs. Ils arrivaient à vivre du commerce des œuvres d'art sans les produire de leurs propres mains⁴⁵³, ce qui est complètement nouveau au cours du *Seicento*. Ils avaient une stratégie commerciale adaptée à l'évolution des goûts. D'ailleurs ces « *rivenditori* » et « *bottegari* » influençaient aussi le goût de leurs clients. Les marchands vendaient souvent en même temps que des tableaux, des cadres, des pigments et des toiles ou encore d'autres marchandises (des masques, des petites sculptures etc.). Le métier était difficile et les tractations délicates. A partir des années 1630 jusqu'aux années 1670, nous possédons des documents sur l'activité de nombre d'entre eux conservés dans l'Archivio de l'Accademia di San Luca à Rome. Il s'agit des listes des marchands ayant payé une taxe annuelle à l'Académie. Cela montre que cette institution voulait contrôler les marchands et c'est pourquoi elle imposait des lois dont le but était de limiter leur activité. Nos connaissances sur ces personnages viennent des récits d'historiographes comme Lione Pascoli ou Giovanni Battista Passeri.

Parmi les marchands les plus connus, mentionnons Niccolò Simonelli, qui collaborait avec son ami le peintre Pier Francesco Mola (1612-1666)⁴⁵⁴. Le rôle de Simonelli était plus vaste, car il agissait en tant que conseiller artistique érudit et connaisseur. Carlo De Rossi, amateur et marchand, était spécialisé dans la peinture de Salvatore Rosa. Des artistes qui travaillaient pour le marché de l'art avaient du mal à devenir indépendants et à se séparer de leurs marchands, qui, souvent, leur prêtaient de l'argent⁴⁵⁵.

Comment se déroulait l'activité des boutiques des marchands entre 1630 et 1680 ? Les propriétaires veillaient sur l'exécution des copies et des répliques et sur le bon fonctionnement de la production. Ils soignaient plus particulièrement leurs contacts avec des nouveaux peintres, souvent jeunes, mais aussi ils cherchaient à entretenir de bons liens avec leurs clients, afin d'obtenir une continuité des ventes. Une longue relation entre « *il*

⁴⁵² L. Spezzaferro, op. cit., 2004, p. 333-334.

⁴⁵³ L. Lorizzo, op. cit., 2010, p. 7.

⁴⁵⁴ L. Spezzaferro, op. cit., 2004, p. 330-331.

⁴⁵⁵ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 54.

quadraro » Pellegrino Peri avec le cardinal Benedetto Pamphilj l'illustre parfaitement⁴⁵⁶. Ce dernier acheta pendant longtemps de nombreuses natures mortes et d'autres tableaux. Il arrivait que l'acheteur hésita chez lui après avoir acquis une œuvre. Ensuite, il avait toujours la possibilité de la rendre, en cas de changement d'avis, si par exemple, il s'apercevait qu'elle ne convenait pas à l'endroit où il voulait l'accrocher. Il est aussi intéressant de noter l'attitude d'un marchand envers un tableau copié. Visiblement, pour le commerçant, la copie avait une valeur plus basse qu'un tableau qui n'avait jamais été reproduit. Nous allons le voir en détail plus loin dans l'analyse sur Peri. Des marchands revendaient aussi des miroirs peints par les artistes de natures mortes (Stanchi). Des clients se servaient de la médiation des « *gentiluomini* » et des « *maestri di casa* »⁴⁵⁷.

Les marchands pouvaient, à cette époque, héberger des artistes qui travaillaient pour eux et ils obtenaient une exclusivité ou presque exclusivité sur leurs œuvres. Des marchands prêtaient de l'argent aux peintres qui travaillaient pour eux pour les aider financièrement, mais il arrivait que des conflits éclatent, qui aboutissaient parfois à des procès. Nous savons par exemple que Peri fit en 1666 un procès⁴⁵⁸ à l'encontre de Giovanni Andrea Carloni (1627-1697) un artiste originaire de Gênes comme lui. Il accusait le peintre d'une agression et de ne pas avoir payé sa dette de 66 écus avant son départ de Rome⁴⁵⁹. Heureusement cette attaque ne fut pas trop grave car Peri fut uniquement blessé au pouce. Ce qui était plus sérieux pour lui, c'était la menace de ne pas obtenir son argent si Carloni avait quitté la ville. Quinze ans plus tard, le même Pellegrino dénonça sa domestique pour un vol des deux tableaux sur cuivre (dont un de Filippo Lauri (1623-1694) et l'autre de Giovanni Perusini d'Ancone) disparus de sa boutique⁴⁶⁰.

⁴⁵⁶ Id., op. cit., 2003, p. 164.

⁴⁵⁷ Id., op. cit., Rome, 2010, p. 65.

⁴⁵⁸ A part les procès ci-mentionnés, Peri porta aussi des accusations contre Rosa da Tivoli et d'autres personnalités (cfr. L. Lorizzo, op. cit., 2010, p. 14). Un autre revendeur romain, Vincenzo Felice, en 1667, fit un procès contre deux peintres flamands Gaspare et Guglielmo qui travaillaient pour lui, pour le vol d'un paysage de Tempesta sur toile qu'il leur donna pour copier [ASR, Trib. CG, Processi, juillet 1667, vol. 601, cc. 325-329] et L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 22-23.

⁴⁵⁹ L. Lorizzo, « Documenti inediti sul mercato dell'arte. I testamenti e l'inventario della bottega del genovese Pellegrino Peri "rivenditore di quadri" a Roma nella seconda metà del Seicento », dans *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento, Comitato Nazionale per le Celebrazioni del IV Centenario della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, Artisti, opere, committenti ; 1*, intro. de S. Danesi Squarzina, sous la dir. de F. Cappelletti, Rome, 2003, p. 159.

⁴⁶⁰ A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantoue, 1884, p. 196 – « Il 13 di gennaio 1666 Pellegrino Perio fu Benedetto genovese, quadraro vicino al Pasquino, ferito nel pollice sinistro si querela di Gio. Andrea Carloni pittore, abitante al vicolo di S. Gerolamo degli Schiavoni. Questi era venuto nella sua bottega, e rimproveratogli di aver detto che intendeva abbandonare Roma senza pagarlo d'imprestito, avutane negativa e avviso di parlar non tanto alteramente, l'abbrancò, cercando di trarlo fuori della bottega. Il Perio l'afferrò per capegli e nella colluttazione si sentì mordere il dito

N'oublions pas, que même entre les marchands, il y avait une rivalité acharnée que certains documents nous relatent. Les marchands napolitains et flamands rivalisaient entre eux dans le sud de la Péninsule. De cette manière le Napolitain Giacomo de Castro se plaignait auprès du collectionneur Ruffo de l'activité déloyale d'Abraham Brueghel et de Cornelis de Wael⁴⁶¹ :

*« En ce qui concerne la manière de procéder d'Abraham de Bruegel, j'en ai été mortifié, vous pouvez le croire Monseigneur, et quand il passa à Naples, il n'eut pas l'esprit de venir me parler en sachant ce qu'il m'avait fait, et avec ses amis il dit avoir quelques soupçons contre moi et s'en alla. Que Dieu témoigne que si je l'avais fréquenté et su ce que j'en ai su ensuite, je ne l'aurais pas proposé à Monseigneur, ayant seulement visé quelques tableaux qu'il fit pour Sieur Gaspare de Rome, qui me parurent de bon goût et que j'affectionnais. Et j'ai ensuite su mille bassesses, entre autres au moyen de Cornelius de Wael, avec les tableaux qu'il a envoyés ici à Naples, ce dont, avec les amis amateurs, nous nous sommes scandalisés, parce qu'en fait je suis conscient que ce sont des choses qui arrivent couramment dans notre monde. »*⁴⁶² (traduction de Constance Calderari)

Des marchands, dans certains cas, étaient conscients du comportement malhonnête des artistes. Le même Giacomo de Castro savait que Luca Giordano contrefaisait des œuvres de Titien ou Veronese⁴⁶³. Il y avait aussi des marchands fraudeurs sans scrupules. C'est pour

a sangue. Il suo credito era di scudi 66 » ; et pour le deuxième procès – « a di 25 maggio 1681 Pellegrino Perio fu Benedetto genovese denunziante che tenendo bottega de quadri sotto il Palazzo del Duca di Bracciano si accorse di essergliene stati rubati due in rame : uno della grandezza di un palmo con S. Anna che impara a leggere la Madonna et una gloria di angeli con un panno ritenuto dalli angeli senza la cornice pittura del Sig. Filippo Lauri : l'altro della grandezza di un quarto di foglio di carta con l'effigie della natività di N.S. sbociato in cima per poterlo attaccare parimenti senza cornice, pittura del Sig : Giovanni Perusini quale sono il primo del valore di 10 double e l'altro di double dui. Stavano in una cassa dentro la stanza di mia figliola, credo che la serva li abbia rubati ».

⁴⁶¹ L. Lorizzo, op. cit., Naples, 2010, p. 91-92.

⁴⁶² V. Ruffo, op. cit., p. 288 - « Circa poi del procedere di Abraham de Bruegel ne o sentito quella mortificazione che può credere V.S. Ill[ustrissi]ma, e quando passò per Napoli non ebbe animo di venire a parlarmi sapendo quello che mi aveva fatto, e coi suoi amici lo disse di avere qualche sospetto di me e se ne andò via. Dio l'accompagni che se io lo avessi praticato e saputo quello che ne o saputo di poi, non l'averia proposto a V. S. Ill[ustrissi]ma, avendo solo mirato ad alcuni quadri che fè per il Signore Gaspare di Roma, li quali mi parsero di buon gusto, me li affettionai, di poi ho saputo mille viltà e fra le altre con mezzo di questo suo Cornelio de Wael con li quadri che à mandato qui in Napoli, che con gli amici diletantanti ce ne semo scandalizzati, si che in fatto le conosco per cose del mondo corrente ».

⁴⁶³ « non vi è occasione di applicare o spendere per che non comparisce cosa di gusto, solamente certi pezzi di un Luca Giordano controfaccendo ora Titiano ora Paolo Veronese ». L. Lorizzo, op. cit., Naples, 2010, p. 91 ; V. Ruffo, op. cit., p. 288.

cette raison que Claude Lorrain, le célèbre paysagiste, décida de rédiger un *Liber Veritatis*, afin de confirmer l'authenticité de ses œuvres pour les nouveaux acquéreurs⁴⁶⁴. Dans certains cas, c'était les acquéreurs qui ne remplissaient pas leurs obligations. Ils ne payaient pas à temps, ou réglait juste leur dû partiellement en cherchant un accord à l'amiable. De cette manière, le 27 juin 1656, le marchand occasionnel Mattia Capocaccia vendait un lot de 69 tableaux (dont Bassano, Palma, Pordenone, Schiavone) au cardinal Francesco Mardalchini, qui devait payer la somme de 1500 écus dans l'espace d'un an. Toutefois, après cette période l'ecclésiastique n'avait toujours rien payé et le vendeur décida de reprendre les œuvres à l'exception de 9 peintures, pour lesquelles il obtint 264 écus, parce que Mardalchini considérait qu'il avait embelli les œuvres en les ornant de cadres durant les mois écoulés. Loredana Lorizzo définit cette opération comme un « *una sorta di noleggio involontario* » (location involontaire)⁴⁶⁵. D'ailleurs, le système de location des peintures était connu à Rome au moins à partir des années 1640.

Différentes personnalités pouvaient devenir marchands de tableaux. Nous pensons par exemple à des apothicaires, des aubergistes ou d'autres artisans. Nous savons que l'aubergiste Andrea Ottini s'enrichit en vendant des œuvres de Giacinto Brandi⁴⁶⁶ et Francesco Amiconi, lui aussi propriétaire d'une auberge, possédait des peintures d'auteurs célèbres comme Dughet, Maratti et Poussin et il connaissait personnellement Filippo Lauri⁴⁶⁷. Il faut souligner que nous avons des difficultés à définir les marchands et les revendeurs, car souvent nous ne savons pas si leur activité était régulière ou juste ponctuelle, résultant d'une opportunité de vente qui se présentait à un moment donné⁴⁶⁸. Nous pouvons tirer des informations précieuses des listes des personnes vendant des tableaux et payant la taxe à l'Accademia di San Luca pour la période de 1635 à 1675⁴⁶⁹. Au cours du siècle, leur nombre augmenta jusqu'à 73 en activité. Ils vendaient dans divers endroits de Rome : via di Ripetta, piazza Navona, Piazza

⁴⁶⁴ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 67.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 18.

⁴⁶⁶ L. Pascoli (*Vite...*, 1730-1736, (éd. 1992), p. 196-197) raconte qu'Ottini était « *oste assai ricco che teneva l'osteria di S. Lucia della Chiavica* » et il vendait des œuvres de Giacinto Brandi en France (cfr. L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 65).

⁴⁶⁷ L. Pascoli (*Vite...*, 1730-1736, (éd. 1992), p. 591 ; L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 65).

⁴⁶⁸ J. M. Montias, *Art at auction in 17th century Amsterdam*, Amsterdam, 2002, p. 115 ; L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 17-18. Par exemple Mattia Capocaccia, le personnage reconstruit par L. Lorizzo, « *proprietario di un fondaco di berreteria e seteria* » à Tor Sanguigna et commerçant d'autres biens, fut marchand de tableaux occasionnel.

⁴⁶⁹ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 17 et id., « Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo : « pittori bottegari » e « rivenditori di quadri » nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca di Roma », dans *The Art Market in Italy (15th-17th Century)*, actes du colloque international, Syracuse University in Florence, Georgetown University et Villa Le Balze, Palazzo Medici-Riccardi, Florence 19-21 juin 2000, sous la dir. de M. Fantoni, L. C. Matthew, S. F. Matthews-Grieco, Modène, 2003, p. 331-334.

Pasquino, Campo de' Fiori, via dei Coronari, entre autres⁴⁷⁰. Signalons que les marchands pouvaient endosser le rôle d'experts pour évaluer une collection ou une œuvre ou procéder à des arbitrages en cas de conflits.

Des tableaux de paysage et de nature morte étaient pour la plupart utilisés comme des objets d'ameublement ou de décoration⁴⁷¹. Ils étaient mis à la libre disposition d'acheteurs et copiés de nombreuses fois selon les besoins et la popularité de telle ou telle composition. Des natures mortes pouvaient être destinées au marché de l'art avant d'être exposées en public comme ce fut le cas, à Naples, des grandes toiles de Luca Giordano en collaborations avec Giuseppe Recco, Giovanni Battista Ruoppolo, Abraham Brueghel et Francesco della Questa, destinées à l'exposition *Corpus Domini* en 1684. Il fut probablement décidé, avant même cette exposition, que les marchands, le napolitain Carlo della Torre et les vénitiens Vincenzo Samuelli et Giovanni Battista Bertocchi, devraient s'occuper de leur vente.

Nous allons démontrer l'importance du travail des marchands de l'art pour la diffusion et le commerce des natures mortes sur l'exemple de deux d'entre eux actifs dans la Ville Eternelle : Bartolomeo Barzi⁴⁷² (?- 1644) et Pellegrino Peri (vers 1625-1699). Nous allons parler aussi du rôle d'Abraham Brueghel et de ses relations avec les collectionneurs comme le prince Ruffo de Messine et Gaspare Roomer, le Flamand installé à Naples.

Barzi était lié à la cour papale d'Urbain VIII en tant que « *Cameriere segreto dei Sacri Palazzi Apostolici* »⁴⁷³ et il était bien connu dans les milieux artistiques romains. Baldinucci écrit de lui qu'il « *trafficcava in compere di quadri d'eccellenti Maestri* »⁴⁷⁴. Barzi était un

⁴⁷⁰ Ou encore dans ces zones : Fontana di Trevi, via dei Banchi, piazza San Marco, Campo Marzio, Sant'Ivo alla Sapienza, Tor Sanguigna, Sant'Andrea delle Fratte, via dei Cesarini, via dei Chiavari, piazza della Maddalena, piazza della Pace, Castello.

⁴⁷¹ L. Spezzaferro, op. cit., 2004, p. 335.

⁴⁷² Sur Barzi cfr. aussi P. Cavazzini, « Lesser Nobility and other people of means », dans *Display of art in the Roman palace, 1550-1750*, sous la dir. de G. Feigenbaum et F. Freddolini, Los Angeles, 2014, p. 98, 100-101.

⁴⁷³ Id., « La diffusione « caravaggesca » negli inventari romani del Seicento », dans *Intorno a Caravaggio, dalla formazione alla fortuna*, sous la dir. de M. Fratarcangeli, Rome, 2008, p. 34 ; S. Nessi parle de « cantiniere » (canevarius) du palais apostolique (S. Nessi, *Andrea Camassei, un pittore del Seicento*, Pérouse, 2005, p. 71). Barzi était chargé donc d'approvisionnement de la cour papale en vin (P. Cavazzini, dans G. Feigenbaum et F. Freddolini, op. cit., 2014, p. 105).

⁴⁷⁴ F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, 1767-1774*, Florence, t. 12 (1772), p. 46. Cette affirmation de l'historiographe (qui déforme son prénom et nom en Guglielmo Banzi) trouve une confirmation dans l'inventaire de Barzi (cfr. plus bas). Il vendait des œuvres des artistes célèbres du XVIe du XVIIe siècle de diverses écoles : Reni, Guercino, Cavalier d'Arpin, Turchi, Carracci, Lanfranco, Tassi, Caroselli, Camassei, Valentin, Titien (copie), Bassano, Andrea del Sarto, Corrège (copie), Dürer, entre autres. Barzi possédait des paysages, des vues des villes et des marines (Bril, Tempesta, Tassi, Claude Lorrain, Manciola), mais également de nombreux portraits, des batailles (Tempesta), des scènes de genre (pe. « *uno che pesa frutti* » ; « *un quadro di musica* »), des représentations des Saisons. De plus, le marchand était propriétaire des nombreux dessins (pe. de Buonarrotti) et des pastels.

habile marchand⁴⁷⁵ et visiblement efficace en affaires, car il devint relativement riche. Il vivait dans une maison fastueuse (aujourd'hui détruite) sur la piazza di Ripetta Vecchia près du palais Borghese, dans la zone de « *Campi Martij* ». Nous pouvons supposer qu'il faisait partie des « *mercanti di quadri* » les plus raffinés, grâce à sa proximité avec le pouvoir du temps, en l'occurrence des Barberini. Margherita Fratarcangeli suppose qu'il louait des ateliers aux peintres, car dans le « *stanzone* », « *tre cavalletti da pittore* » et « *una pietra da macinar colori sopra un trepiedi di legno* » se trouvaient⁴⁷⁶. Il existe un inventaire de sa demeure fait le 29 décembre 1645, un an après sa mort⁴⁷⁷. Grâce à ce document nous savons que Barzi possédait dans sa collection, dans sa demeure de Ripetta et dans celle de Castelgandolfo, un nombre considérable pour l'époque d'au moins cinquante-six natures mortes⁴⁷⁸ (dont vingt-cinq anonymes) et qu'il collaborait longuement et intensément avec Benedetto Fioravanti⁴⁷⁹ (actif à Rome dans les années 1630-1640) le peintre italien spécialisé en peinture de divers objets, dont il possédait à sa mort au moins trente-six peintures (!). Cela nous démontre l'importance du marché de l'art pour l'épanouissement du genre de la nature morte. Toutefois, remarquons que toutes ces œuvres n'étaient pas des natures mortes, car Fioravanti peignait souvent en collaboration avec Andrea Camassei (lui-aussi travaillait pour ce marchand) ou le caravagesque Angelo Caroselli dont Barzi possédait six œuvres⁴⁸⁰. Une grande partie de ces tableaux de Fioravanti (dont énorme portrait d'Urbain VIII par Fioravanti et Camassei) se

⁴⁷⁵ Signalons encore qu'une famille antique Barzi vivait à Pérouse.

⁴⁷⁶ M. Fratarcangeli, « Caravaggio e caravaggeschi negli inventari romani del Seicento », dans *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, Actes du colloque international, Milan, 3-4 février 2006, sous la dir. de L. Spezzaferro et la coordination de M. Fratarcangeli, Milan (Cinisello Balsamo), 2009, p. 141-142. M. Fratarcangeli appelle cette demeure de Barzi « *casa-bottega-emporio* » (ibid., p. 141). Cfr. aussi. Id., op. cit., 2008, p. 34.

⁴⁷⁷ [Archivio di Stato, Rome, Notai A.C., vol. 3199, ff.33-73v] – The Getty Provenance Index databases, en ligne. Cfr. aussi *Archivio del collezionismo romano...* op. cit., 2009, p. 103-128.

⁴⁷⁸ Si on ajoute à ces natures mortes aussi d'autres tableaux de Fioravanti (*storie*, portrait, *Vierge à l'Enfant*), parfois en collaboration avec Camassei, on obtient le total d'au moins 37 tableaux de ce peintre chez Barzi.

⁴⁷⁹ Sur Fioravanti cfr. E. A. Safarik, « Invention and reality in Roman still-life painting of the seventeenth century, Fioravanti and the others », dans *Life and the arts in the baroque palaces of Rome, Ambiente Barocco*, New York-New Haven-Londres, 1999, p. 70-81 ; sur les œuvres de Fioravanti dans la boutique de Barzi cfr. aussi R. Morselli, « Appunti sul collezionismo di nature morte in Italia nel Seicento : un'indagine », dans *Natura morta, rappresentazione dell'oggetto, oggetto come rappresentazione*, actes du colloque, sous la dir. de C. Barbieri et D. Frascarelli, Naples, 2010, p. 80, 85-86 ; P. Cavazzini, « Display of Paintings for Sale », dans G. Feigenbaum et F. Freddolini, op. cit., 2014, p. 105 – la chercheuse affirme que « *though his works appeared in some major collections, they were not collected in large numbers* ». Fioravanti est parfois mentionné comme Floravante.

⁴⁸⁰ Baldinucci nous transmet que le caravagesque Pietro Paolini de Lucques (1603-1681) travaille dans l'atelier de Caroselli à Rome entre 1623 et 1630. Paolini représente volontiers des instruments musicaux dans ses tableaux de concerts. Probablement peint-il aussi des natures mortes mais elles sont intensivement discutées par la critique. Nous n'en connaissons pas de toiles signées. Quant à Caroselli, il travaille pour le marchand Barzi et il est justifié de penser qu'il a également des liens avec Fioravanti. En tous les cas, c'est le même milieu artistique.

trouvait, à côté des paysages, dans quatre pièces du premier étage (*piano nobile*) dans la *sala*⁴⁸¹. Plusieurs œuvres de ce peintre étaient accrochées dans les deux salles contiguës à la précédente. De nombreux tableaux de Fioravanti étaient de grandes dimensions : 8 et 6 palmes, 9 et 5 ou 9 et 7⁴⁸² et même de très grandes dimensions (9 et 12 palmes ; 10 et 6 ; 10 et 12). D'autres atteignaient une taille entre 3 et 4⁴⁸³ palmes. Les sujets de Fioravanti étaient variés, et nous y trouvons plusieurs types de natures mortes. L'auteur de l'inventaire de Barzi distingue entre les copies, les œuvres inachevées ou exécutées en collaboration, avec ou sans cadre. Safarik note, dans ce document, les images peintes par Camassei en collaboration avec Fioravanti, où sont représentés des objets typiques de son vocabulaire : des vases de fleurs, des tissus, des coussins brodés, de l'argenterie, des fleurs, toutes sortes de fruits comme des melons, des raisins et autres. Tous ces objets s'amassent dans des intérieurs opulents. Les sujets privilégiés par Fioravanti étaient encore plus vastes, car il peignit des animaux comme des singes, du gibier, des instruments musicaux, des armures, des globes. Ce répertoire est donc proche de celui de Francesco Noletti, Carlo Manieri ou Antonio Tibaldi. Citons certains tableaux de ce type de Benedetto : « *des armures, des vase dorés, des tapis, des coussins et une draperie blanche, inachevé* » (9 et 12 palmes), « *des fleurs et des fruits et des tapis* » (3 et 4 p.), « *un coussin, un téorbe, un violon et un livre de musique* » (3,5 et 3,5 p.; copie), « *une draperie rouge, un coussin, une trousse à peignes et une carafe de fleurs* », « *un échiquier, un archiluth, un violon et un téorbe, des vases de fleurs* » (8 et 6 p.), « *une petite table avec des instruments divers, un sablier, une lampe allumée et une carafe de fleurs* » (3 et 2,5 p.)⁴⁸⁴. Ces peintures devaient avoir un aspect similaire à *La nature morte dans un intérieur*⁴⁸⁵ (Rome, collection Colonna, appartements privés), œuvre sure de Fioravanti, peinte vers 1650 et publiée par E. Safarik⁴⁸⁶ [IL. 38]. Il exécutait également pour Barzi des natures mortes aux

⁴⁸¹ E. A. Safarik, op. cit., 1999, p. 71. Cfr. aussi P. Cavazzini, dans G. Feigenbaum et F. Freddolini, op. cit., 2014, p. 100-101.

⁴⁸² 2,01x1,56 m. environ.

⁴⁸³ 0,89 m. environ.

⁴⁸⁴ « *armature, vasi d'oro, tappeti coscini, et un panno bianco non finito* » (9 et 12 palmes), « *fiori e frutti arabescata d'oro e con tappeti* » (3 et 4 p.), « *coscino, tiorba, violino, e libro di musica* » (3,5 et 3,5 p.; copia), « *un panno rosso, cuscino, pettiniera, et una caraffa di fiori* », « *scacchiero, arcileuto violino, et tiorba, vasi di fiori* » (8 et 6 p.), « *tavolino con diversi strumenti, un orologio a polvere, e lume accesa e caraffa con fiori* » (3 et 2,5 p.) ; il y avait aussi des natures mortes similaires avec des petits chiens et des coussins : « *con doi coscini, e doi cani, e doi specchi, e una caraffa di fiori* » (4,5x3) ; « *doi cagnoli, coscini, spechi, et altro* », « *un tavolino coperto di panno d'oro, vaso di fiori, cuscino, sopra il quale sono doi cagnoli che si mozzicano, reparati da un putto* » (5,5x4).

⁴⁸⁵ h.t., 0,505x0,660 m.

⁴⁸⁶ H.t., 0,505x0,660 m. ; E. A. Safarik, *Palazzo Colonna*, Rome, 1999, p. 252-254, il. 452 et id.. « Invention and Reality... », dans *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome, Ambiente barocco*, NY-New Haven-Londres, 1999, p. 192. Un autre tableau de Fioravanti (aujourd'hui introuvable) est cité par Richardson en 1728 (cfr. K. Garas, « Appunti sulla natura morta a Venezia nel XVII secolo : Il Maltese a Venezia », dans *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento : studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, Venise, 1999, p.

fruits et aux fleurs simples, un peu « *plus classiques* »⁴⁸⁷ et des représentations d'animaux comme « *avec une cage avec des poulets, des chiens et des canards* », « *avec un lièvre assailli et des coqs et une poule* » (cette composition rappelle la peinture nordique)⁴⁸⁸. Mais l'œuvre la plus intéressante, représentait « *des fruits divers avec des coqs, des serpents et des tortues* »⁴⁸⁹ (10 et 6 palmes) qui évoque des sous-bois dans des dimensions monumentales. Signalons un tableau représentant *Une femme qu'indique une nature morte* (Houston, collection Menil) [IL. 39], identifié par la critique comme une œuvre de collaboration entre Fioravanti et Camassei⁴⁹⁰. En outre, dans le document, on repère aussi un portrait du pape Urbain VIII assis peint par Fioravanti (vêtements pontificaux, trône, rideaux etc.) en collaboration avec Camassei qui exécuta la tête et les mains⁴⁹¹. Un autre tableau de Fioravanti représentait une *Vierge à l'Enfant* et un autre « *S. Pietro dell'adorazione del Vitello* » qu'il copia des loges du Vatican. Une autre copie de sa main illustre « *l'istoria della legge con Moise* » (6 et 6 palmes).

Ce qui est particulièrement frappant, c'est que Barzi possédait cinq copies peintes par Fioravanti dont certaines étaient des natures mortes. Cela démontre le mécanisme que nous avons évoqué auparavant : le marchand faisait exécuter des copies des peintures qui se vendaient le mieux. Ce procédé allait largement se propager, parce que Pellegrino Peri, plus tard, agissait de la même manière pour la reproduction des natures mortes (et des autres genres) de sa boutique. En tous les cas, Barzi devait apprécier l'œuvre de Fioravanti qui obtint un grand succès auprès des acheteurs. Cet artiste pouvait s'appuyer largement sur le commerce de ses natures mortes. Il n'appartint jamais à l'Accademia di San Luca.

145-149, note 11 ; R. Morselli, op. cit., 2010, p. 85). Dans cette peinture perdue, sur l'épingle, une inscription « *Benedictus Ferravanti* » apparaît.

⁴⁸⁷ « *diversi frutti, e fiori, et una caraffa piena di fiori* » (4x3 palmes), « *un melone, et diversi frutti sopra una tavola coperta di una tovaglia* » (5x4), « *un vaso di terra pieno di rose di diversi colori* » (4x3), « *Doi vasi e fiori* » (5x4)⁴⁸⁷, « *caraffa con fiori, un cuscino, catene vezzo e gioie* » (9x5).

⁴⁸⁸ « *con una gabbia di polli, cani, e anatre* », « *con un lepore attaccato e con galli, e gallina* » ; mentionnons également une œuvre avec « *diversi frutti, pernici e fagiani* » ou une autre avec un « *piccione attaccato per un piede* ».

⁴⁸⁹ « *frutti di diverse sorti con gallinacci, serpi, tartarughe* ».

⁴⁹⁰ Cette peinture a été découverte par J. T. Spike (*Italian still life paintings from three Centuries*, cat. expo., Florence, 1983, p. 130, no 24) comme « Francesco Fieravino dit il Maltese ». J. T. Spike l'intitule l'*Allégorie de l'Amérique*. Ensuite elle a été étudiée par E. A. Safarik (op. cit., 1999, p. 74-75) et par S. Nessi, op. cit., 2005, p. 83.

⁴⁹¹ Cfr. aussi S. Nessi, op. cit., 2005, p. 71. L'historien remarque à propos de la collaboration entre Fioravanti et Camassei et de l'activité de leurs ateliers pour Barzi : « *tutto lascia supporre che la collaborazione tra i due pittori sia stata molto più estesa e corposa, come è documentato anche con altri oscuri pittori del tempo. Ora, tutto questo apre una nuova traccia di ricerca [...] Dunque, antecedentemente al 1644 (data di morte del Barzi), è attestata una notevole attività di bottega, fatta di repliche, di dipinti parzialmente autografi, di copie di opere del maestro eseguite dagli allievi, di copie di maestri famosi (Vasari, Guido Reni, De Vecchi ecc.) eseguite dal maestro che dai suoi allievi, e infine di opere di figura eseguite dal maestro e poi passate al Fioravanti [...]* » (Ibid., p. 71).

Bartolomeo avait-il une exclusivité sur sa peinture ? Nous n'avons pas de témoignages pour répondre à cette question⁴⁹².

En ce qui concerne les natures mortes anonymes, enregistrées dans l'inventaire de Barzi, elles se concentraient autour de quelques types similaires aux œuvres de Fioravanti. Ainsi, il y avait celles avec des tapis, des coussins et des instruments de musique⁴⁹³, celles, nombreuses, avec des fruits (cédrats, raisins, melons, bigarades/orange amères) et des fleurs⁴⁹⁴ parfois avec des vases. Parmi ces tableaux anonymes, on trouvait aussi des représentations d'animaux vivants et morts (chiens, chat, volaille, oiseaux morts, gibier⁴⁹⁵) et de la nourriture comme des « *cose inzucherate* » (2 tableaux, 2 palmes chacun), des « *fiasco, cacio, e doi pagnotte* » (2 palmes environ). Une peinture avec des objets « *di mattematica* » était probablement elle aussi une nature morte mais son sujet est plus difficile à identifier. S'agit-il des instruments d'un mathématicien ou d'un physicien? Remarquons encore, que les natures mortes conservées dans la demeure de Castelgandolfo étaient toutes anonymes et dispersées dans diverses pièces (par exemple dans *sala*)⁴⁹⁶. Visiblement, Barzi avait besoin de celles de Fioravanti pour les proposer en vente à Rome. La même constatation s'applique aux peintures d'autres genres. Les Reni, Guercino, Titien etc. étaient conservés dans la maison du

⁴⁹² Signalons encore, comme curiosité, une toile inachevée de Tintoret avec cinq têtes de chats et d'autres animaux (2 palmes) - « [39] *Un quadro in tela senza cornice del Tintiretto con teste cinque di gatti, et altri animali non finito in tela di 2 palmi* » (Pourrait-il s'agir plutôt d'une déformation du nom Titta Recco, c'est-à-dire du napolitain Giovanni Battista Recco ?).

⁴⁹³ « [269] *Un quadro di palmi 3 e un 4to di fiori e frutti arabescata d'oro e con tappeti e [illisible]* », « [329] *Un altro quadro de frutti e fiori con un tappeto di velluto, e coscino dipinti con cornice rabescata, e profilata d'oro d'altezza palmi 4 in tutto* », « [296] *Un quadro grande con doi cagnoli, coscini, spechi, et altro senza cornice d'altezza palmi 5 incirca* », « [309] *Un quadro con cornice negra rabescata d'oro d'un violino, et altri instrumenti* ».

⁴⁹⁴ « [268] *Un altro quadro di frutti grande d'altezza palmi 5 senza cornice* », « [282] *Un quadretto di frutti di cedri d'altezza palmi 1 1/2 incirca senza cornice* », « [308] *Un quadro grande de fiori, vasi e coscino di brochato dipinto senza cornice d'altezza palmi 5 incirca* », « [321] *Un quadro di frutti uve, e meloni senza cornice di altezza palmi 6* », « [322] *Un quadro grande di frutti diversi con alcuni uccellami senza cornice d'altezza palmi 6 1/2* », « [323] *Un altro quadro de frutti senza cornice d'altezza palmi 4 1/2* », « [330] *Un'altro quadro di frutti d'altezza di palmi quattro con cornice tutta indorata* », « [336] *Un quadro di frutti senza cornice d'altezza palmi 4 1/2* », « [347] *Un quadro di diversi frutti senza cornice d'altezza di palmi 4 1/2 incirca* », « [351] *Un quadro di frutti senza cornice di palmi 4 d'altezza* », « [353] *Un quadro con un vaso di melangoli senza cornice d'altezza palmi 6 1/2 incirca* ».

⁴⁹⁵ « [277] *Doi quadretti d'un palmo l'uno di cose inzucherate* », « [278] *Un quadro senza cornice di doi palmi incirca in esso dipinta un fiasco, cacio, e doi pagnotte* » ; « [296] *Un quadro grande con doi cagnoli, coscini, spechi, et altro senza cornice d'altezza palmi 5 incirca* » ; « [320] *Un quadro di pollame, e selvaggine, e diversi cani con cornice tutta indorata alla spagnola d'altezza palmi 6 1/2* », « [322] *Un quadro grande di frutti diversi con alcuni uccellami senza cornice d'altezza palmi 6 1/2* », « [327] *Un quadro grande con diversi cani, et un gatto con cornice rabescata profilata intagliata d'oro d'altezza palmi 4 1/2* », « [342] *Un quadro di diversi uccellami con un lepre senza cornice d'altezza palmi 4 incirca* » ; « [56] *Un quadro di una pittura di mattematica senza cornice con sua colonnetta di apparenza in tela di 2 1/2 e 2* ».

⁴⁹⁶ Elles y étaient dans la « *Prima saletta dela casa sud.a* » (6 exemplaires) et aussi dans la « *Seconda stanza del primo appartamento* » (3), dans la « *Terza stanza del primo appartamento* » (2) et encore dans l'« *Ultima stanza del primo appartamento ovvero sala* » (7) » et enfin dans la « *Prima stanza del secondo appartamento di sopra* » (5).

marchand à Rome, alors qu'à Castelgandolfo les œuvres étaient anonymes (ainsi que de nombreux dessins).

Que pouvons-nous déduire de l'activité de Barzi en tant que marchand de natures mortes ? En fait, grâce à ces témoignages nous savons que déjà dans les années 1640, et probablement aussi dans les années 1630, le métier de marchand de l'art était bien défini, mais le marché était encore privé de lois rigides. Bartolomeo contrôlait une grande production sérielle de natures mortes diversifiées. Nous avons vu également l'importance des copies et des répliques. Barzi était à Rome le premier marchand important s'occupant de la vente de natures mortes, non seulement celles de la main de Fioravanti, mais aussi, très probablement, celles réalisées par d'autres auteurs actifs spécialisés dans ce genre pictural durant ces années.

La boutique de Pellegrino Peri

Nous avons décidé d'inclure dans ce chapitre l'étude sur le marchand Pellegrino Peri même si son activité se prolongea presque jusqu'à la fin du siècle parce que les trente premières années de sa carrière furent essentielles pour son implantation à Rome. Il se distingue par sa longévité exceptionnelle, car il resta sur la scène romaine pendant plus de cinquante ans. Le personnage de Peri a la même importance pour la deuxième moitié du *Seicento* que la figure de Bartolomeo Barzi pour la première moitié du XVIIe siècle. Peri, en quelque sorte, développa les idées de Barzi avec habileté.

Il fut une figure fondamentale pour la diffusion du genre de la nature morte. La reconstruction de sa personnalité par Loredana Lorizzo (2003) a été possible surtout grâce à la découverte par cette spécialiste de l'inventaire du 20 juillet 1699⁴⁹⁷ (rédigé après la mort du marchand). Ce travail a jeté une lumière complètement nouvelle sur la réalité des marchands

⁴⁹⁷ [ASR, 30 Notai Capitolini, Uff. 6, 1699, Instrumenti, notaio Marius Clarici, Exhibitio pro Domini Josepho, et Carolo de Perijs, Die Decima Tertia Julij 1699, cc. 456-476]. L'inventaire concernant les objets personnels de Pellegrino a été rédigé le 20 septembre 1699 [ASR, 30 Notai Capitolini, Uff. 6, 1699, Instrumenti, notaio Marius Clarici, Exhibitio pro Domini Josepho et Carolo de Perijs, cc. 476v-477].

d'art romains⁴⁹⁸. La chercheuse a étudié aussi d'autres documents le concernant : ses testaments⁴⁹⁹, des documents de l'Accademia di San Luca⁵⁰⁰ relatif aux taxes payées à cette institution par Peri, des actes notariaux concernant sa collaboration avec Girolamo Troppa⁵⁰¹ (1630-après 1710) qui dans sa jeunesse fut aussi collaborateur de Mario de' Fiori. Le livre de comptes⁵⁰² de Peri a été d'abord étudié par Francesca Cappelletti⁵⁰³ (1999) et ensuite publié dans son intégralité par Loredana Lorizzo (2010)⁵⁰⁴. Ce document concerne la période de 1662 à 1689 et relate jour après jour l'activité intense du marchand pendant vingt-sept ans. Sa boutique se trouvait à la Piazza Pasquino, sous le palais du duc de Bracciano, près de la piazza Navona⁵⁰⁵.

Il fut l'incarnation parfaite du marchand romain très actif. Comme nous l'avons vu, ce métier de revendeurs d'œuvres d'art (*rivenditore di opere d'arte*) se précisa entre les années 1620 et 1630 et se prolongea en assumant toujours de plus en plus son identité spécifique. Pellegrino bâtit son entreprise solidement et avec prudence⁵⁰⁶. Après sa mort, le fonds de sa boutique fut inventorié et estimé par Giuseppe Ghezzi à 18.318 écus auxquels il faut ajouter l'argent placé dans les « *luoghi di Monte* »⁵⁰⁷. La stratégie commerciale de Peri était

⁴⁹⁸ L. Lorizzo, op. cit., 2003, p. 159-174 ; id., op. cit., 2010.

⁴⁹⁹ Peri rédigea deux testaments. Le premier écrit le 8 décembre 1682 (rédigé le 19 mars 1683 par le notaire Laurentius Belli) [Archivio Storico Capitolino (ASC), A.U. (Testamenti chiusi), b.1, fasc. 2.53]. Ce document fut suivi par un codicille (codicillo) du 12 février 1690 [ASC, A.U. (Testamenti chiusi), b.1, fasc. III, n. 79]. Le deuxième testament fut écrit le 3 janvier 1699 et fut rédigé le 1 février 1699 par le notaire Marius Clarici. Ce document fut ouvert le 11 juillet 1699 [Archivio di Stato di Roma, 30 Notai Capitolini, Uff. 6, 1699, Istrumenti, notaio Marius Clarici, cc. 40-42v et 55]. Il en existe une copie conforme [ASC, Arch. Urb., sez. 37, prot. N. 73].

⁵⁰⁰ L. Lorizzo, *Il mercato dell'arte in Italia nel XVII secolo. Artisti, collezionisti, intermediari e mercanti*, Tesi di Diploma della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte, sous la dir. de prof. S. Danesi Squarzina, 1996-1997, p. 64-77. Pour les documents sur Peri cfr. [ASASL, vol. 69, f. 171, f. 178, f. 182 ; Giustiniani, II, n. 300 ; vol. 42/A, f. 56, f. 59v, f. 61-62, f. 66, f. 75, f. 83v, 87v ; vol. 44, f. 74r, f. 74v, f. 76v, f. 77].

⁵⁰¹ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 13. Troppa était lié au cercle de Gaulli et il conclut deux contrats de collaboration avec Peri, le premier en 1672 et le second en 1676. Troppa obtint aussi des prêts d'argent de Peri en 1665 et en 1687 (Ibid., p. 211 et p. 45-48).

⁵⁰² [Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma, Fondo S. Maria in Aquiro, vol. 244].

⁵⁰³ F. Cappelletti, « Palazzo e collezione fra Sei e Settecento. Il Principe Giovanni Battista e il Cardinale Benedetto Pamphilj », dans *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, sous la dir. d'A. G. De Marchi, Florence, 1999, p. 71. La spécialiste a analysé des achats du cardinal Benedetto Pamphilj dans la boutique de Peri entre 1675 et 1679.

⁵⁰⁴ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 83-211. Le livre de compte contient 172 feuilles.

⁵⁰⁵ Dans la boutique nous trouvons aussi des œuvres des peintres baroques connues : Giacinto Brandi, Lazzaro Baldi, Giovan Battista Benaschi (ou Beinaschi), Sassoferrato, Giovanni Antonio Pellegrini, Francesco Trevisani, Giacinto Calandrucci et Giovan Battista Galestruzzi.

⁵⁰⁶ Peri débute son activité en 1649 à l'âge de 25 ans en tant que « *mascararo* » et deux ans plus tard ouvrit une boutique comme « *cortellinaro* », c'est-à-dire vendeur de couteaux. Ce n'est qu'en 1655 qu'il est mentionné pour la première fois comme vendeur de tableaux. A ce moment-là il habitait avec sa famille dans le palais du marquis Tassi à Pasquino [ASV, *Status Animarum*, paroisse de S. Lorenzo in Damaso, f. 15v] – « *C. Pellegrino Peri Venditore di quadri anni 35, C. Camilla moglie, C. Benedetta sorella di Pellegrino an. 20, Gio Batta, Antonio, Silverio* » (L. Lorizzo, op. cit., 2003, p. 159-160).

⁵⁰⁷ Ibid., p. 13, 15 – selon la spécialiste « *Peri si distinse invece per una solida costruzione della propria impresa, condotta con prudenza tale da permettergli di lasciare ai figli una cospicua eredità, costituita dal gran*

complexe et efficace. Il tissa un vaste réseau de collaborateurs. Il hébergeait certains artistes, il signait des contrats et des accords avec eux, il leur prêtait de l'argent quand ils avaient des difficultés financières. Il soutint plusieurs peintres génois comme Giovan Battista Gaulli⁵⁰⁸, Giovanni Benedetto Castiglione dit il Grechetto⁵⁰⁹, Pietro Paolo Raggi, ou encore Niccolò Mutio, un peintre peu connu. Il soutint également d'autres peintres de diverses origines, les aidant dans leurs débuts à Rome.

Nous avons remarqué qu'un groupe de peintres napolitains collaborait avec Peri : Andrea Bonanni, Francesco Graziani, Pietro Forini. De nombreux autres artistes étaient liés avec lui (Giovanni Andrea Carlone, Giovanni Raffaele Badaracco, un peintre inconnu du nom de Niccolò Mutio), ainsi que des Siciliens (Giacinto Calandrucci, Placido Celi), des Calabrais (Francesco Cozza) et des Flamands (David de Coninck⁵¹⁰, Gaspare Vanvitelli, Ferdinand Voet, Rosa da Tivoli)⁵¹¹ et le Danois Keil Eberhard. Par contre, quand quelqu'un ne remplissait pas ses obligations ou se montrait malhonnête il n'hésitait pas à l'attaquer en justice, comme nous l'avons déjà signalé plus haut. Peri noua un vaste réseau auprès des amateurs de l'art, parmi les plus fortunés, mais sa clientèle était diversifiée. Il est cité dans les documents de l'Accademia di San Luca de 1655 à 1672. Nous allons nous concentrer surtout sur le rôle de la nature morte dans son activité. Nous souhaitons répondre à plusieurs interrogations à ce propos. Qui étaient les peintres de natures mortes collaborateurs du marchand ? Privilégiait-il un type de natures mortes ? Quelles furent les estimations de Ghezzi pour ce genre pictural ? Qui étaient les collectionneurs qui achetaient ces peintures chez Peri ?

L'inventaire de juillet 1699 comprend 2491 pièces, des tableaux sur différents supports (toile, bois, cuivre, panneau, ardoise) et de diverses dimensions, des dessins et des

numero di dipinti e cornici conservati in bottega, valutati nel 1699 una cifre notevole – più di 18000 scudi – e da solidi investimenti in luoghi di Monte » (p. 13). Pendant toute sa vie, Pellegrino ne posséda pas une maison en propriété, préférant investir plutôt dans d'autres biens (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 14).

⁵⁰⁸ Peri est d'ailleurs mentionné dans la vie de Gaulli écrite par Pascoli (*Vite...*, Rome, 1730-1736, v. I, p. 198) où la figure du marchand apparaît parmi les premiers commanditaires romains du peintre (cfr. aussi L. Lorizzo, op. cit. 2003, p. 159). Nous savons ainsi qu'il Baciccia travailla au début de sa carrière à Rome pour le marché de l'art.

⁵⁰⁹ C'est Niccolò Pio qui raconte dans la vie du Grechetto que celui-ci arriva à Rome après quelques litiges avec ses commanditaires. Dans la ville papale il « *si pose a lavorare nella bottega da Pellegrino Peri, pubblico rivenditore di quadri vicino alla Piazza Agonale* » (N. Pio, *Le vite di pittori scultori et architetti*, (1724), éd. de C. Engass et R. Engass, Città del Vaticano, 1977, p. 177-178). Cfr. aussi L. Lorizzo, op. cit. 2003, p. 159.

⁵¹⁰ De Coninck vivait à Rome entre 1671 et 1694. En 1673, quand il habitait ensemble avec Jacob Ferdinand Voet « *alla salita di San Sebastiano* » près de la Piazza di Spagna, David exécuta la décoration d'un paravent pour Peri qui le paya 24 écus (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 208 ; F. Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' Ritratti*, Rome, 2005, p. 328).

⁵¹¹ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 14. En outre, Peri avait des liens avec des peintres florentins (Narciso Spina), bolonais (Alessandro Salucci, un certain « Paolo ») ou français (Monsù Siviliar).

modèles « *per tracciare* » donc qui servaient pour être copié par le biais de dessin. On y fait une distinction entre les tableaux originaux et les copies « *buone* » et celles « *inferiori* »⁵¹². Il y avait des peintures de divers genres picturaux : des natures mortes, des *storie* religieuses et mythologiques, des paysages, des marines, des batailles. Peri vendait également des châssis et beaucoup de cadres⁵¹³.

Dans l'inventaire et dans le livre de comptes nous trouvons des œuvres de peintres liés au marchand entre les années 1660 et 1670 comme Carlo Manieri⁵¹⁴ (originaire probablement de Tarente dans les Pouilles ; documenté à Rome de 1662 à 1700), Antonio Tibaldi (1635-1684) dit il Conte⁵¹⁵, Laura Bernasconi⁵¹⁶ (1622-1675) passionnée de peintures de fleurs et élève de Mario Nuzzi, originaire de Rimini, Giovan Battista Gavarotti⁵¹⁷, le Napolitain

⁵¹² De plus il y avait un bas-relief tondo en cire et un bas-relief en ivoire (L. Lorizzo, op. cit., 2003, p. 163).

⁵¹³ [ASR, 30 Notai Capitolini, Uff. 6, 1699, *Instrumenti*, notaio Marius Clarici, Exhibitio pro Domini Josepho et Carolo de Perijs, c. 476r] et L. Lorizzo, op. cit., 2003, p. 164. La fin de l'inventaire est précisément consacrée aux cadres (*stima*).

⁵¹⁴ Manieri fréquentait la boutique de Peri entre 1665 et 1671 et empruntait de l'argent chez le marchand. En juin 1671 Pellegrino acheta un tableau de lui « *di mezza testa dove depinto una tazza di pesche* » pour 1,5 écus que L. Lorizzo identifie comme une toile de la coll. Lorenzelli à Bergame (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 54, 209). A. Cottino et U. et G. Bocchi proposent d'identifier Manieri avec le Maître de la Floridiana. Ils pensent à un grand atelier qui produisait de nombreuses séries à la manière presque industrielle (cfr. A. Cottino, « Sull'asse Roma-Napoli : idee, legami e relazioni per la natura morta », *Paragone*, 71, no 683, 2007, p. 6-7 ; G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 540-542). On connaît un paiement à Manieri de 16 écus (pour 2 tableaux de tapis, horloges et têtes) effectué en 1666 par G. C. Vallone le *maestro di casa* de la marquise Cristina Duglioli Angelelli, signalé par F. Curti à L. Lorizzo (op. cit., Naples, 2010, p. 94). On a retrouvé aussi l'acte de décès du peintre du 1 février 1702 (L. Bartoni, *La popolazione del rione Colonna attraverso i registri parrocchiali : un'indagine sui luoghi e le abitudini di vita di artisti e maestranze nella seconda metà del Seicento*, thèse de doctorat, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2006/2007, p. 920). Plusieurs natures mortes de fleurs du peintre sont enregistrées dans l'inventaire de Filippo II Colonna (1714) et d'autres de fruits et de gibier apparaissent dans la collection de R. Montemarte (1730), et S. Valenti Gonzaga (1763). Cfr. La GPID, en ligne (consultée le 5 août 2015).

⁵¹⁵ Tibaldi collaborait avec le marchand au moins depuis 1668. Ce dernier le considérait « *pittore bono* » et lui prêtait de l'argent à plusieurs reprises (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 57, 211). Certaines informations biographiques concernant le peintre ont été retrouvées par les Bocchi (op. cit., 2005, p. 473-490). Tibaldi fut ami de Manieri et il fut parrain d'une des filles de Manieri. Tibaldi vivait dans la paroisse de Santa Maria del Popolo. Cfr. aussi F. Trastulli, *I registri delle parrocchie (S. Lucia della Tinta, S. Maria del Popolo, S. Nicola dei Prefetti) del Rione Campo Marzio dal 1650 al 1700 : artisti e maestranze*, thèse de doctorat en Strumenti e Metodi per la Storia dell'Arte, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2006-2007, p. 560-561. Le surnom « il Conte » se confond dans des documents avec Meiffren Conte le peintre français de natures mortes. Quatre tableaux aux tapis du « *Conta* » figurent dans l'inventaire de Peri (L. Lorizzo, op. cit., 2003, p. 172). Deux toiles sont enregistrées sous ce sobriquet/ou nom (?) dans la collection de Filippo II Colonna : « *un quadro in tela di palmi quattro e tre per traverso rappresentante una chitarra un leuto, libri, una testa, et una tavoletta da pittore, con colori, e pennelli, originale del Conte [...]* » et « *un quadro in tela di palmi sei, e cinque per traverso rappresentante un tappeto, con frutti e due brocche originale del Conte [...]* » (cfr. La GPID, en ligne).

⁵¹⁶ En 1673, Barzi vendit 3 verres peints par Bernasconi (pour 1 écu et 80 baiocchi) à l'orfèvre Pietro Paolo Bezzi qui avait sa boutiques dans la via del Pellegrino « *all'insegna del Corallo* ». De plus, dans l'inventaire de Peri (1699), 4 petits tondi de fleurs sont mentionnés (estimés 18 écus par paire). L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 57, 207.

⁵¹⁷ Gavarotti fut spécialiste des tableaux de fleurs. Grace au livre de comptes de Peri nous savons que ce peintre séjourna à Rome entre 1666 et 1669 et pendant cette période de sa carrière il collaborait intensément avec le marchand qui vendit deux grandes peintures de lui représentant des fruits et des fleurs à don Tommaso Rospigliosi, qui malheureusement changea l'avis et les rendit rapidement. Le 12 octobre 1673, Pellegrino prêta à

spécialisé en représentation des cuisines Andrea Bonanni⁵¹⁸, le « *fiorante* » Girolamo Solari (né vers 1627⁵¹⁹), Alessandro dei Pesci⁵²⁰, un spécialiste des poissons, récemment étudié par Illaria della Monica⁵²¹. On trouve aussi le nom de « *Monsù Christiano* »⁵²², c'est-à-dire de Christian Berentz originaire de Hambourg. Nous avons vu que Peri collaborait aussi avec David de Coninck⁵²³ et il Grechetto. En outre, le napolitain Francesco Graziani (actif dans la deuxième moitié du XVIIe siècle), connu surtout par ses batailles est cité dans le livre des compte de Peri en tant que spécialiste (*esperto*) des figures et des représentations de fruits⁵²⁴. Ce témoignage élargit notre connaissance sur les genres picturaux pratiqués par ce peintre. Nous nous demandons qui était ce Monsù Mattia, un peintre allemand spécialisé dans les fleurs, qui reçut en 1677 des prêts de la part de Peri⁵²⁵. D'autre part, en 1673, le marchand se lia d'amitié avec Vincenzo Tanari⁵²⁶ (né en 1614- avant ou en 1673), le fils d'Antonio Tanari.

Gavarotti 20 écus, qu'il remboursa. De plus, Peri marque « *Non ha da dare [Gavarotti] solo 12 tele 6 da imperatore e 6 da 4 palmi che importasi – 3.60* ». L'artiste acheta aussi un cadre (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 57, 112, 209).

⁵¹⁸ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 53, 208.

⁵¹⁹ Aujourd'hui ses tableaux ne sont pas encore identifiés et il est peu connu. D'après le livre de comptes de Peri, Solari, spécialisé en guirlandes de fleurs, était en contact avec ce marchand en 1673, quand le 15 septembre il fut payé 30 écus pour avoir peint des œuvres pour le cardinal Alderano Cybo. La collaboration en continu entre Pellegrino et le peintre est certaine, car dans l'inventaire du revendeur, un carton « *per tracciare vecchio originale del Solari* », estimé 12 écus, était conservé (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 57-59, 211). La chercheuse a précisé sa silhouette. Girolamo était fils de Giovanni Antonio Solari (1581-1666), peintre de l'entourage des Carracci et proche collaborateur d'Annibale. Girolamo se mit à son propre compte en 1648 [ASVR, S. Lorenzo in Lucina, 1632, c. 69 ; 1648, c. 50v] et (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 80, note 180)]. Il peignait des tableaux de fleurs arrangées dans des paniers ou des vases et des guirlandes avec des oiseaux (le motif fait penser à des réalisations des Stanchi). L'artiste exécutait des compositions ensemble avec Carlo Maratta, Giacinto Brandi, Niccolò Berrettoni et Filippo Lauri. Des œuvres des Solari étaient collectionnées pas le marquis Del Carpio.

⁵²⁰ Le nom de ce peintre est enregistré dans l'inventaire de Peri, mais il n'apparaît pas dans le livre de comptes.

⁵²¹ I. Della Monica, « Una proposta per Alessandro de' Pesci », *Paragone*, 2014, 65, p. 31-40.

⁵²² L. Lorizzo, op. cit., 2003, p. 163.

⁵²³ Cfr. note plus haut. En avril 1673, de Coninck devait 24 écus à Peri qui lui avait donné cette somme en espèce afin que l'artiste lui fit un plomb à sceller – « *Monsù David camerata del signor Ferdinando delli Ritratti deve a dì 27 aprile 1673 scudi ventiquattro moneta datili contanti per farmi un piombo in giornale a 70 – 24* » et le revendeur ajoute de sa main « *Questo è galante giovane pazienza a pagare* » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 164).

⁵²⁴ L. Lorizzo, op. cit., 2010, Rome, p. 53, 209. Pour la reconstruction de la biographie de Graziani voir id., « Nuovi documenti su Francesco Graziani detto Ciccio Napoletano e su Paolo Porpora a Roma con qualche osservazione sulle dinamiche del commercio dei dipinti nel Seicento », *Ricerche sul Seicento napoletano*, Studi in memoria di Oreste Ferrari, 2007, p. 57-61. Dans les années 1680, Francesco peignait aussi des tableaux d'histoire pour des églises romaines (S. Antonio dei Portoghesi, S. Croce della Penitenza alla Lungara) comme Filippo Titi le témoigne (*Descrizione delle pitture, sculture et architetture...*, Rome, 1763, v. 1, p. 33 ; v.2, p. 399 ;

cfr. A. Serafini, notice dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 58, 2000 et www.treccani.it, en ligne (consulté le 15 août 2015). Graziani exécutait aussi des paysages et des marines.

⁵²⁵ L. Lorizzo, op. cit., 2010, Rome, p. 210.

⁵²⁶ Pour son acte de naissance [ASVR, Stati delle Anime, Paroisse de San Lorenzo in Lucina, 1615, f. 5v]. Entre 1650 et 1653, Vincenzo habitait dans via Ripetta [ASVR, S. Lorenzo in Lucina, 1650, f. 188 ; 1653, f. 93r]. Il était actif en tant que décorateur dans la chapelle de San Girolamo dans le Palazzo Spada (cfr. R. Cannatà, M. L. Vicini, 1990, p. 282). Peri évoque Vincenzo dans le livre de comptes en tant que « *caro amico* » et déplore sa mort (L. Lorizzo, op. cit., 2010, Rome).

Toutefois, nous n'avons pas d'informations sur l'exécution possible par lui de natures mortes. Ajoutons que Peri prêtait diverses sommes d'argent aux artistes spécialisés dans ce genre pictural : à Manieri⁵²⁷, Tibaldi, Graziani, Bonanni, Gavarotti⁵²⁸ et en 1673 à « *Monsù Mattia todesco* », que nous avons déjà mentionné⁵²⁹. Le revendeur pouvait payer en avance et attendre ensuite le remboursement en argent ou en tableaux. Pellegrino prêtait aussi des peintures pour les copier. Il envoyait parfois du matériel (toiles, couleurs, pinceaux) à des artistes comme cela se produisit en 1687 pour le peintre Placido Celi à Frascati⁵³⁰. Il livra des couleurs à Tibaldi pour peindre un plafond pour l'ambassadeur de Florence à Rome, qui dut payer les frais du matériel de 3.53 écus⁵³¹. Notons que c'était une commande importante pour ce peintre jusqu'à lors peu connu.

De tous ces artistes, Bonanni (documenté à Rome jusqu'à 1684⁵³²) nous intéresse plus particulièrement, parce qu'il était napolitain et que jusqu'aux recherches de L. Lorizzo (2003, 2010) il était presque inconnu. Peri était son ami et il appréciait particulièrement son œuvre. Andrea était presque un membre de la famille. Le marchand, dans son dernier testament (1699), laissait à l'avocat Ottavio Giandi « *deux tableaux de tissus [tapis ?] dorés de neuf, e*

⁵²⁷ Peri effectua de nombreux prêts (sans intérêts) à Manieri qui, en 1671, devait au marchand une somme de 143,70 écus. Toutefois, Pellegrino marqua de sa main que l'artiste devait payer 80 écus environ : « *Questo che paghi da ottanta scudi incirca perché ce l'ho prestati senza niuna sorte di interesse e la moglie ha fatto la segurtà per cavarlo de pregione e poi ha preso la dilazione la moglie e il marito che paghi. Pellegrino Peri* ». Ce passage nous renseigne aussi sur la biographie du peintre qui avait des soucis avec la justice. Nous ne savons pas pour quelle raison il se retrouva en prison. Ce fut sa femme qui réussit à le libérer (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 132-133).

⁵²⁸ Citons quelques-uns de ces prêts : « *Il signor Carlo Manera deve a dì 24 giugno 1671 scudi 4 moneta per resto de quadri come in giornale 42 – 4* », de nombreux autres prêts à ce peintre sont enregistrés dans les années 1670 et 1680 (cfr. L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 89, 132-133) ; « *Antonio Tibaldi detto il Conte deve a dì 24 luglio 1673 scudi – baiocchi 70 moneta come in giornale a 79 – 0.70* » ; « *Il signor Ciccio napolitano pittore de frutti deve a dì 20 febbraio 1671 scudi 9.10 moneta prestatoli come in giornale 36 – 9.10* », à ce propos Peri note « *Questo quando pagherà sarà tempo è in debito assai* » ; « *Signor Andrea Bonanni deve a dì 4 dicembre 1671 scudi 40 moneta per un quadro pagatogli anticipato come in giornale 46 – 40* » et « *1674 avere a dì 24 ottobre 1674 si sono saldati li conti del dare et avere et al signor Andrea resta a dare 3 quadri cioè 2 da 7.5 due da imperatore come in giornale a 108* » et « *1678 avere scudi 4 moneta dati a conte di quello deve a dì 3 luglio 134* » ; pour Gavarotti « *E a dì 12 ottobre [1671 ou 1672 ?] scudi venti prastatoli giornale 23 – 20* » (ibid., p. 112, 128, 133, 137, 173). Le marchand prêtait également de l'argent à Filippo Lauri qui peignait occasionnellement des natures mortes (ibid., p. 86, 134).

⁵²⁹ « *Monsù Mattia todesco pittore de fiori deve a dì 18 gennario 1673 scudi quattro moneta prestatili come in giornale – 4* » ; « *A dì 3 luglio scudi 9 moneta per dui quadri originali prestatili in giornale a 77 – 9* » - Peri marque aussi de sa propre main « *Questo ha pagato con ogni commodità* ». Nous n'avons pas identifié ce peintre (cfr. L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 155, 210). Il ne s'agit sûrement pas du hollandais Mathias Withoos dit Calzetta Bianca qui rentra à Amersfoort en 1653 (cfr. F. G. Meijer et A. van der Willigen, *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters Working in Oils, 1525-1725*, Leyde, 2003, p. 222).

⁵³⁰ Cfr. L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 203. Peri lui envoya aussi une boîte pour insérer un tableau, une paire de chaussures et « *10 canne di fettuccia battuta* » (de quoi s'agit-il ?).

⁵³¹ « *E a dì 28 giugno scudi 3.53 moneta per colori per servizio delle soffitta depinta dal Conti [Tibaldi] come in giornale 42 [...]* ». (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 116).

⁵³² Le registre de comptes de Peri indique que Bonanni est encore en activité en 1684 (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 53).

six, et un autre tableau avec Stratonice de même originaux de douze, et huit » et un « tableau de [format] d'Imperatore original du Monsieur Andrea Bonano où certaines cerises, et d'autres sorts de choses sont peintes »⁵³³. Pellegrino nomma aussi Bonanni, dans son premier testament (1682-1683), son exécuteur testamentaire et il confia au peintre la tutelle de ses enfants encore mineurs. L'artiste était spécialisé dans les représentations de cuisines remplies de vaisselle en cuivre et dans les tableaux de fruits et de légumes. On pourrait chercher des sujets comparables dans l'art du Romain Gian Domenico Valentino (1639-1715), qui fut l'élève⁵³⁴ de Bonanni, ou de la célèbre famille des Napolitains : Giovanni Battista Recco, Giuseppe Recco ou Nicola Maria Recco ou le flamand David Teniers le Jeune (1610-1690). L'apprentissage de Valentino chez Bonanni est un excellent exemple des échanges artistiques entre l'école romaine et napolitaine. Nous voyons comment un peintre parthénopéen de nature morte installé dans la Ville Eternelle forma dans sa spécialité un artiste romain. Elena Fumagalli propose d'attribuer à Bonanni une toile représentant *Un intérieur de cuisine*⁵³⁵ (Poggio a Caiano, Museo della Natura Morta) [IL. 40] et deux autres dont une avec *Un intérieur d'un laboratoire d'alchimiste* (Florence, Galleria degli Uffizi) [IL. 41] et une avec *Un intérieur de cuisine*⁵³⁶ du même auteur provenant du « *Gabinetto d'opere in piccolo* » (Poggio a Caiano, Museo della Natura Morta). Bonanni tenta en 1656 de devenir membre de la Confrérie des Virtuosi al Pantheon, mais il n'effectua pas son « *ingresso* »⁵³⁷. Le peintre obtenait des prix élevés pour ses peintures, ou du moins très convenables pour ce genre pictural. En 1671, Peri acheta une œuvre de lui pour 40 écus et, dans son inventaire de 1699,

⁵³³ « *due quadri di Panni d'oro originali da nove, e sei, et un altro quadro della stratonica parimente originale di dodici, et otto* » et un « *quadro da Imperatore originale del Signor Andrea Bonano dove è dipinto certe cerise, et altre sorte di Robbe* » - L. Lorizzo, op. cit., 2003, p. 162. Dans le même document, Peri laissait à Giuseppe Stefano Stanchi, un autre ami, un tableau de « *La Santissima Trinità originale del Cavalier Troppa di nove, e sette* ». Il appartenait probablement à la famille des peintres de natures mortes Stanchi, mais nous n'avons pas d'information s'il exécutait ce genre de tableaux.

⁵³⁴ Cfr. G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 447-452.

⁵³⁵ H. t., 0,744x0,995 m., no inv. 1890, no 7175 (E. Fumagalli, notice «Andrea Bonanni (?)», dans *Villa Medicea di Poggio a Caiano, Museo della Natura Morta, Catalogo dei dipinti, sous la dir. de S. Casciu*, Livourne, 2009, p. 166-167, no 58). La peinture (avec son pendant le *Laboratoire d'alchimiste*, Museo degli Uffizi, inv. 1890, no 5569) est attribuée dans l'inventaire de Gran Principe Ferdinando de Palazzo Pitti (1713) à Monanno Monanni probablement à cause d'une erreur due à l'assonance de ces noms – « *Due simili [tableaux sur toile] alti braccia 1 e ¼ larghi 1 2/3 per ciascuno dipintovi di mano di Monanno Monanni diversi attrezzi da cucina, polli morti e frutta, con una figurina in ciascheduno di essi, una in atto di rigovernare e l'altra di pelare un pollo, con adornamenti scorniciati lisci e tutti dorati segnati 562* » [ASF, *Guardaroba Medicea* 1222, c. 5v] Cfr. M. Chiarini, 1975 (301), p. 63.

⁵³⁶ inv. 1890, no 5600.

⁵³⁷ C'est pourquoi nous ne pouvons pas affirmer, comme L. Lorizzo a fait, que « *Bonanni fu Virtuoso del Pantheon almeno dal 1656* » (op. cit., Rome, 2010, p. 53) ; V. Tiberia, (dir.), *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta, da Gregorio XVI a Innocenzo XII*, Galatina (Lecce), 2005, p. 274. L'auteur ne reconnaît pas Bonanni comme un peintre et son nom n'apparaît pas dans l'index des noms.

Ghezzi estima une cuisine de grandes dimensions (9 et 6 palmes) à 100 écus, le prix le plus élevé pour cet artiste⁵³⁸.

Nous devons également nous poser la question de la formation de Bonanni. Est-ce qu'il étudia la peinture à Naples ou plus tardivement à Rome. Si c'est à Naples, dans quel atelier fit-il son apprentissage ? Celui de Giovanni Battista Recco ? Dans le contexte d'échanges entre l'école de natures mortes romaine et napolitaine, la figure de Bonanni est donc importante.

Nous avons compté les natures mortes de l'inventaire de Peri dans la mesure du possible, car le comptage est difficile dans certains cas. Il en résulte que le marchand possédait au moins 180 peintures de ce genre⁵³⁹ à sa mort dans sa boutique. Ce nombre était sûrement plus élevé et au total il pouvait dépasser 200 exemplaires⁵⁴⁰, parce que Ghezzi mentionne dans ce document certains tableaux de fruits, de fleurs ou de tapis dans des lots importants, organisés selon les dimensions (7 et 5 palmes ; 4 palmes ; « *di mezzatesta* » ; « *di testa* ») avec d'autres genres comme des paysages, des marines, des « *prospettive* » ou des batailles⁵⁴¹. De cette manière, le nombre de natures mortes dans ces lots est difficile à établir. Trois artistes de natures mortes sont le plus particulièrement représentés : Manieri (56 tableaux), Bonanni (16) et « *Monsù Francesco* » (15) qu'on devrait probablement identifier avec Franz Werner von Tamm⁵⁴². Nous voyons que la collaboration intense entre Peri et Manieri est clairement lisible au regard de ces chiffres. Ghezzi insère ces peintures dans les catégories suivantes : « *Fiori, et Altro* », « *Tapeti e Frutti* », « *Originali di 3 palmi* », « *Originali Un poco Inferiori* », « *Copie buone Mezzo Figure* » (ici Castiglione), « *Copie Buone* » de diverses dimensions, « *Paesi Diversi* » (ici certaines œuvres de Manieri ou de Tamm), « *Marine, Paesi, Prospettive, et Altro* », « *Copie Inferiori* » de divers formats. Les

⁵³⁸ L. Lorrizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 53.

⁵³⁹ Le nombre exact de certains tableaux de Manieri ou de Bernasconi n'est pas indiqué. Dans certains cas Ghezzi note seulement « *Tondini di frutti del detto [Manieri]* » ou « *Altri tondini di frutti del detto [Manieri]* » ou « *Tondini di fiori della Signora Laura [Bernasconi]* » sans donner la quantité de ces petits *tondi* (Cfr. L. Lorrizzo, op. cit., 2003, p. 168).

⁵⁴⁰ Nous devons remarquer qu'au début de nos recherches nous nous demandions si un collectionneur à Rome ou à Naples au *Seicento* possédait 200 natures mortes. Et nous avons trouvé la réponse dans l'inventaire de Peri (1699). Il s'agit probablement du seul document qui atteint ce nombre au XVII^e siècle. Notons que Pellegrino était propriétaire du nombre presque double des natures mortes par rapport à l'inventaire du cardinal Cornaro de 1653). Il y a néanmoins une différence entre ces personnages : Peri était marchand et Cornaro collectionneur.

⁵⁴¹ De format de 7 et 5 palmes – « *n [numero] 32 Tra Paesi, Marine, prospettive, frutti, etc. 160* » ; de *mezza testa* – « *n. 200 Diversi tra tutti 120* » ; de *testa* – « *n. 100 Tra Marine, Paesi, Prospettive, frutti, fiori, etc 100* » ; *Copie Inferiori Misura d'Imperatore* – « *n. 80 Tra Paesi, Marine, Prospettive, Tappeti, Frutti, Battaglie etc 240* » ; de 4 palmes – « *n. 130 Tra Paesi, Marine, Battaglie, Prospettive, Frutti, etc. 260* » (Cfr. L. Lorrizzo, op. cit., 2003, p. 172-173).

⁵⁴² Il semble que ce personnage a échappé à L. Lorrizzo dans ces études (op. cit., 2003, p. 163 ; id., op. cit., Rome, 2010 ; id., op. cit., Naples, 2010). Il ne s'agit pas de Francesco Graziani.

types de natures mortes les plus récurrents sont les représentations de fruits, de fleurs, de cuisines ou de tapis, mais il y a aussi celles avec des animaux vivants (perroquet, pigeons, lapins, canards) et morts (oiseaux). Nous avons remarqué un nombre important d'anonymes (66). Dans l'inventaire d'autres noms apparaissent : Monsù Christiano identifié avec Berentz (5), Signor Antonio⁵⁴³ (4), Signor Giosepe (2 ; s'agit-il de Giuseppe Recco ?), Tibaldi mentionné comme « *Conta* » (4), Alessandro (2 tableaux dont 1 de poissons) à identifier avec Alessandro dei Pesci, Bernasconi (au moins 4 tondini environ), Castiglione (2), Rosa à identifier avec Jan Roos (3) et Solari (1). Les sujets de ces natures mortes sont variés. Le plus souvent, quand il s'agit de fruits ou de fleurs, Ghezzi marque simplement « *di frutti* » ou « *di fiori* » ou « *vaso di fiori* » de tel ou tel peintre, mais quelquefois il est plus précis et il évoque les fruits représentés, leur disposition ou le format et l'orientation : « *Vaso di fiori con frutti abbasso Originale di Monsù Christiano* », « *Altro Studio di Meloni et Uve Originale* », « *Due di Monsù Christiano per dritto fiori con morte* » (des fleurs avec un crâne), « *Altri frutti per traverso lunghi assai* », « *Studio di Cedri, e Merangoli*⁵⁴⁴ » de Manieri. Il note aussi une « *Lavagna con Sorci, e Lucerna* » (ardoise avec des souris et un lézard) marqué comme original. Il identifie des natures mortes avec des guirlandes de fleurs, des tapis (parfois il parle d'un « *Tappettino* »), des cuisines ou des poissons. Il décrit également les représentations d'animaux morts ou d'oiseaux morts. Certaines natures mortes atteignent des formats élevés de 9 et 6 palmes comme *Les fruits, et les animaux* de Rosa avec son pendant et *La cuisine* de Bonanni, toutes insérées dans le groupe des « *Originali* ». Ghezzi distingue les natures mortes originales par rapport aux copies en fonction de leur qualité esthétique. Parfois, il donne aussi certaines informations supplémentaires concernant ces peintures. Ainsi, il écrit « *Altro del Bonanni per sodisfare il Legato* »⁵⁴⁵ ou « *Un'altro per tracciare vecchio Originale del Solari* ». Ce dernier visiblement servait depuis longtemps comme modèle à copier.

Nous avons analysé aussi les estimations réalisées par Ghezzi. Il en résulte que les œuvres de Bonanni et de Rosa (Roos) sont les plus chères. On y trouve, du premier, un tableau de 9 et 6 palmes représentant des fruits et des animaux pour 90 écus et de ce second une cuisine pour 80 ou une cuisine grande de 9 et 6 palmes pour 100 écus. L'auteur de l'inventaire devait apprécier la qualité des peintures du Napolitain Bonanni. Ghezzi estime les tableaux les moins chers de Manieri à 6 écus, ceux avec des fruits ou avec des vases à 8 écus,

⁵⁴³ A notre avis, nous pouvons identifier ce peintre avec Antonio Tibaldi.

⁵⁴⁴ Il s'agit probablement de « *melangole* » - oranges amères (bigarades) en français. En italien existe aussi le mot « *marangoni* » (au pluriel) pour dire cormorans.

⁵⁴⁵ Du quel légat s'agit-il ?

des tapis à 9 à 15 écus et les plus chers atteignent les 18 écus. Une peinture de Tibaldi représentant un tapis est évaluée à 18 écus, des « *tondini* » de fleurs (leur nombre n'est pas précisé) de Bernasconi à 18 écus, des tableaux de fruits de Tamm à 8 écus et les animaux morts ou vivants de Tamm ou de Castiglione⁵⁴⁶ à 8-9 écus. De la même façon, les poissons d'Alessandro dei Pesci étaient estimés à 9 écus. D'autres natures mortes de l'inventaire ont des prix comparables : des guirlandes coûtent de 6 à 9 écus, des vases de fleurs de 2 à 4 écus, des oiseaux morts 4 écus, des animaux et des oiseaux originaux 3 écus et des copies « *buone* » de cuisine à 4 écus.

Les tableaux dans la collection de Peri devaient ressembler à ceux qu'on connaît aujourd'hui de ces artistes. Nous avons reconnu en 2014 la main de Manieri dans les deux élégantes toiles déposées par le Mobilier National de Paris à l'Ambassade de France à Rome : *La nature morte avec les instruments de musique* et *La nature morte avec les livres et la sphère*⁵⁴⁷ [IL. 42a et 42b]. Il y a aussi une possible participation des collaborateurs de son atelier. Signalons que Pellegrino possédait en 1699 dans sa boutique des dizaines des tableaux de Manieri, l'un de ses peintres préférés, avec des tapis, des fruits et des fleurs et des « *prospettive* » (vues d'architecture et d'intérieurs) estimés entre 6 et 15 écus⁵⁴⁸. Quant à Tibaldi – il était spécialisé dans les compositions similaires que nous avons identifiées en 2010 au Musée des Beaux-Arts à Nantes. Il s'agit de *La nature morte avec des sucreries, une guitare, de la vaisselle en argent, un perroquet sur une draperie rouge brodée* et de *La nature morte aux épaulières et aux brassards d'avant-bras, un vase d'argent sur une draperie rouge brodée*⁵⁴⁹ [IL. 43a et 43b] où nous apercevons facilement l'influence du Maltese et

⁵⁴⁶ Une peinture de cet artiste représentant une brebis était estimée à 60 baiocchi.

⁵⁴⁷ Respectivement : t., 1,00x1,32 m., inv. 8967 ; t., 1,00x1,32 m., inv. 8968. Ces peintures ont été déposées en 1970 par le musée du Louvre au Mobilier National, puis à une date inconnue, à l'Ambassade de France à Rome. Elles ont été publiées par A. Brejon de Lavergnée et D. Thiébaud, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, II, Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris, 1981, p. 306 (en tant qu'anonymes italiens du XVIIe s.) ; S. Loire, *Peintures italiennes du XVIIe siècle du musée du Louvre : Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris, 2006, p. 475 (en tant qu'anonymes italiens du XVIIe s.). S. Loire suppose une attribution au « Monogrammiste SALV », un artiste peut-être actif à Bergame au cours du *Seicento*.

⁵⁴⁸ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 54. Manieri habitait dans le quartier de Santa Maria del Popolo, San Lorenzo in Lucina et Sant'Andrea delle Fratte (L. Bartoni, op. cit., 2006/2007, p. 920).

⁵⁴⁹ H. t., 0,72 x 0,96 m., inv. 2985 ; h.t., 0,72 x 0,96 m., inv. 2995 ; les toiles proviennent de la collection Cacault (Cfr. M. Litwinowicz, « De nouvelles attributions de natures mortes du musée des Beaux-arts de Nantes. Lionelli et Tibaldi », dans *La collection Cacault*, 21-22 septembre 2010, actes du colloque, Nantes, musée des Beaux-Arts, L'école supérieure des Beaux-Arts, publié en ligne le 21 janvier 2016 sur le site <http://journals.openedition.org/inha/6989>). Elles étaient auparavant attribuées à Fieravino identifié avec il Maltese, attribution proposée par B. Sarrazin (*Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes XIIIe – XVIIIe siècle*, Nantes-Paris, 1994, p. 212, 213, no 158 et 159 ; Elles ont été incluses dans le répertoire publié par A. Brejon de Lavergnée et N. Volle (*Musées de France, Répertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, Paris, 1988, p. 145).

Fioravanti. On connaît le style de Bernasconi, l'élève préférée de Nuzzi, grâce à la découverte de ses quatre vases de fleurs conservés de la Galleria Doria-Pamphilj⁵⁵⁰ [IL. 44a-d] identifiés par Andrea De Marchi (1999)⁵⁵¹, provenant de la collection du cardinal Benedetto Pamphilj (inventaire après décès de 1725). Furent-ils achetés par ce collectionneur dans la boutique de Peri ? Nous ne disposons pas de témoignages qui pourraient le confirmer, mais les achats documentés effectués par l'ecclésiastique dans la boutique du revendeur témoignent en faveur de cette supposition. De plus, nous avons proposé d'attribuer à Bernasconi deux autres tableaux de fleurs⁵⁵² (Ajaccio, Musée Fesch) [IL. 45a et 45b]. De Gavarotti⁵⁵³ nous connaissons aujourd'hui également peu d'œuvres, de plus elles n'ont été que récemment identifiées. Elles sont de haute qualité et nous confirment le bon niveau de cet artiste. Nous pensons ici à la nature morte représentant un vase de fleurs sculpté avec les abeilles héraldiques de la maison Barberini, éclairé par un élégant éclairage latéral, contenant un bouquet de roses abondant (Florence, collection particulière⁵⁵⁴) [IL. 46] et un vaste autoportrait du peintre assis, palette en main, en train de peindre un tableau de fleurs, assisté par un collaborateur qui arrange un autre bouquet (Florence, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano⁵⁵⁵) [IL. 47].

Loredana Lorizzo saisit précisément le goût des clients de Peri : « *Dans la grande boutique, on attirait les artistes, jeunes ou plus expérimentés, afin de contenter toutes les exigences de la clientèle variée qui pouvait y acquérir un tableau avec des fleurs ou des fruits, du type de celui de Solari ou Laura de' Fiori, ou une nature morte plus complexe, comme celle aux tapis et décors architectoniques inventée par Manieri et Tibaldi, de chaque dimension, technique et coût. La sérialité du genre, multipliée dans toutes ses déclinaisons*

⁵⁵⁰ H.t., 0,745x0,285, inv. fc680 ; h. t., 0,755x0,285, inv. fc679 ; les deux tableaux restants sont exécutés dans la même technique et les dimensions sont proches : 0,75x0,29 et 0,745x0,285, et leurs numéros d'inventaires : inv. fc681 et inv. fc682. Ils sont datés vers le troisième quart du XVIIe siècle.

⁵⁵¹ A. De Marchi (dir.), *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Florence, 1999, p. 200.

⁵⁵² H.t., 0,990x0,285 m., inv. MFA 852.1. 522 ; h.t., 0,99x0,30 m., inv. MFA 852.1.523, tous les deux proviennent de la collection du cardinal Fesch – M. Litwinowicz, « Nouvelles attributions de natures mortes italiennes du XVIIe siècle conservées dans les collections publiques françaises », *La revue des musées de France / Revue du Louvre*, décembre 2013/5, p. 53-54.

⁵⁵³ Sa période vénitienne est encore à reconstruire.

⁵⁵⁴ H.t., 0,772x0,618 m. Le tableau est publié par G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 329-330, puis par L. Lorizzo, op. cit., Naples, 2010, p. 92, 94 et p. 104.

⁵⁵⁵ H.t., 1,39x2,08 m., no 2114 de l'inv. 1890 ; cette peinture a été étudiée par A. De Marchi dans G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 332-333. A. G. De Marchi identifie cette peinture dans l'inventaire du marquis Del Carpio. Elle passa de la collection Del Carpio aux collections florentines en l'été 1697. Cette toile était auparavant considérée de la main de Mario dei Fiori. Michele Girolamo Catani, l'agent de Cosimo de' Medici, dans une lettre envoyée à Apollonio Bassetti (le secrétaire de Cosimo) parle de l'auteur de l'œuvre, mais d'une manière imprécise qu'instaura une confusion qui restera pendant des siècles : « *Mario Garavetti celebre Pittore di fiori e frutti nominato semplicemente Mario dei Fiori* ».

*possibles, amplifiait le choix de l'acquéreur et, par répercussion, le gain du revendeur. »*⁵⁵⁶ (traduction de Constance Calderari). Nous devrions juste préciser que ce type de natures mortes avec des tapis dans des intérieurs ne fut pas « inventé » par Manieri et Tibaldi ; il s'agit plutôt d'une variation sur le modèle élaboré par les artistes de la génération précédente comme Noletti et Fioravanti.

Qui achetait à Rome dans les boutiques des marchands ? D'après les études de L. Lorizzo, parmi les clients de Peri, on trouve des papes, des princes des cardinaux et des représentants de la couche moyenne comme des artisans et même un marchand de poissons. Nous y rencontrons donc un vaste éventail de personnalités plus ou moins importantes. Ils venaient acheter des tableaux⁵⁵⁷, des cadres ou des masques. Cette combinaison d'offres de Peri, devait lui être profitable. Des nobles et des cardinaux fréquentaient ce marchand. Ses clients étaient aussi des orfèvres, des marchands immobiliers (*mercanti fondacali*), des notaires, des employés des banques (*cassieri di banco*), fabricants de gants, des tisserands, des horlogers, des marbriers. Mais nous y croisons également des personnages moins attendus comme des aubergistes et des poissonniers, qui pouvaient néanmoins avoir de bonnes relations avec les artistes⁵⁵⁸. Peri avait des rapports avec des membres des familles importantes : Chigi, Rospigliosi, Altieri, Gualtieri ou Azzolini⁵⁵⁹. Même un pape fit des achats chez lui. Il s'agit de Clément X qui acquit un lot de peintures, mais malheureusement il les rendit, parce qu'elles ne lui plaisaient pas tout à fait⁵⁶⁰. La famille Chigi, le prince Agostino, Flavio, qui fut le grand mécène de Mario dei Fiori et le cardinal Sigismondo jouèrent un rôle important dans la première phase de la carrière du marchand. Les Rospigliosi (prince Tommaso, cardinal Giacomo, Bali fra' Vincenzo), de 1667 à 1673, achetaient chez Peri des œuvres et des masques de carnaval. Ils achetaient des tableaux et des masques par l'intermédiaire de Francesco Leoparducci le « *maestro di casa* » du cardinal Giacomo. Ainsi, en 1669 Leoparducci acquit pour Tommaso deux grandes peintures de 9 et 6 palmes de fruits

⁵⁵⁶ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 59 - « *Nella grande bottega erano attirati artisti giovani o più affermati per accontentare ogni esigenza della variegata clientela, che vi poteva acquistare il dipinto con fiori o frutti, sul tipo di quelli di Solari o Laura de' Fiori, o la natura morta più complessa, come quella con tappeti e scenari architettonici inventata da Manieri e Tibaldi, di ogni misura, tecnica e costo. La serialità del genere, moltiplicata in ogni declinazione possibile, ampliava la scelta dell'acquirente e di riflesso il guadagno del rivenditore* ».

⁵⁵⁷ Peri indique dans son livre de comptes lorsqu'un tableau est commandé par un client, comme, ce fut le cas en décembre 1673, le marchand de blé Giuseppe devait payer 1,50 écus pour « *un quadro fatto apposta* » (cfr. L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 177).

⁵⁵⁸ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 65.

⁵⁵⁹ L. Lorizzo parle des « *famiglie pontificie* » (op. cit., Rome, 2010, p. 65). Le cardinal Carlo Gualtieri et son neveu Giannotto étaient, entre 1668 et 1672, des clients habituels de Peri. Ils achetèrent « *diverse robbe* » (le tableau *Christ sur la Croix*, des portraits) pour plus de 150 écus (Ibid., p. 68).

⁵⁶⁰ Id., op. cit., Rome, 2010, p. 65-66. De plus, le pape chargea Peri des frais de transport.

et de fleurs de Gavarotti⁵⁶¹, des paysages et des marines. Le 21 mai 1671 le comptable⁵⁶² des princes Rospigliosi acheta 4 tableaux de vases de fleurs pour 9 écus⁵⁶³. Dans les années 1670, on trouve également parmi les acquéreurs Maria Mancini la femme de Lorenzo Onofrio Colonna (masques). Loredana Lorizzo suppose que les Colonna achetèrent aussi des peintures comme celle avec de fruits divers de Giovan Battista Gavarotti ou deux autres avec des oiseaux et des fruits (cuivre) de la main d'Antonio Tibaldi enregistrées dans l'inventaire du Lorenzo Onofrio de 1679⁵⁶⁴. Les princes Angelo et Gaspare Paluzzi Albertoni Altieri qui furent les neveux du pape Clément X achetèrent des tableaux, des masques et des cadres chez le marchand⁵⁶⁵, mais nous n'avons pas d'informations si parmi ces achats il y avait des natures mortes.

Le client le plus important de tous ceux mentionnés jusqu'à présent est sans doute Benedetto Pamphilj, un collectionneur passionné, surtout pour la peinture de la nature morte. Déjà, avant de devenir cardinal en 1681, il payait de nombreux lots de tableaux. Ces achats sont documentés aussi dans les *libri mastri* de l'ecclésiastique pour la période de 1675 à 1679⁵⁶⁶. Malgré tout, Pamphilj renvoyait parfois des œuvres proposées par Pellegrino comme ce fut le cas le 14 février 1674 pour les « *2 prospettive, due battaglie, 4 frutti, 2 paesi, 2 paesi bislonghi* »⁵⁶⁷. Le cardinal Decio Azzolini, un autre amateur important de natures mortes, en 1673, acheta dans la boutique de Peri (par l'intermédiaire de son « *maestro di casa* » Matteo Martini) deux tableaux de fleurs (5 écus), une *Vierge en gloire* et des cadres⁵⁶⁸. Nous ne pouvons pas identifier ces deux natures mortes dans l'inventaire du *guardaroba* du cardinal (1676-1676)⁵⁶⁹, parce qu'il possédait diverses peintures similaires. Peri faisait aussi des affaires avec le doreur et revendeur Vincenzo Corallo et son fils Francesco qu'il estimait pour

⁵⁶¹ « *Al Signor Francesco Leoparducci deve dare scudi quaranta moneta per due quadri di palmi 9 e 6 de frutti e fiori originali del Signor Gavarotti come in giornale a 6 – 40* ». Malheureusement, ils furent rendus par l'acheteur, car ils ne lui plaisaient plus (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 96).

⁵⁶² Je remercie Philippe Sénéchal pour cette précision de traduction du mot italien « *computista* ».

⁵⁶³ Ils sont enregistrés dans le livre de comptes : « *E a di maggio scudi 9 moneta sono per 4 vaso di fiori come in giornale 40* » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 98).

⁵⁶⁴ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 66. Selon la chercheuse les trois « *prospettive* » d'Alessandro Salucci pourraient avoir la même provenance ; cfr. N. Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna, prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Rome, 2004, p. 148, 220, 222.

⁵⁶⁵ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 68.

⁵⁶⁶ Cfr. F. Cappelletti, dans *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, sous la dir. de A. G. De Marchi), Florence, 1999, p. 71.

⁵⁶⁷ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 68.

⁵⁶⁸ « *A di 2 agosto scudi cinque moneta per due quadri de fiori, come in giornale a 80 – 5* » - en 1674 Azzolini acquit aussi chez Peri une image de Saint Pierre. Le marchand note dans le livre de comptes qu'il vendit au cardinal « *le robe con perdita* » et souligne que la dette du cardinal ne fut jamais réglée (*il debito contratto non fosse stato mai estinto*) (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 69, 162). Nous n'avons pas de certitude sur le fait que Martini acheta pour le cardinal ou pour son propre compte.

⁵⁶⁹ [Riksarkivet, Stockholm, Azzolino Samlingen, K 450] et la GPID, en ligne.

leur gentillesse et pour leur fiabilité dans les paiements. Cette collaboration est particulièrement intéressante, car les Corallo étaient propriétaires d'une entreprise spécialisée dans la décoration de divers chantiers romains. Ils y intervenaient en tant que peintres et doreurs. De plus, ils étaient actifs en tant que commerçants de peintures et intermédiaires pour les grandes familles de la Ville Eternelle. Plus tard, entre 1689 et 1691, Francesco procura des peintures de Niccolò Stanchi pour les Chigi⁵⁷⁰. Après cette analyse, nous comprenons mieux comment le marché de l'art était étroitement lié au monde des collectionneurs des natures mortes, qui étaient raffinés et exigeants.

Des représentants des couches moyennes et des artisans fréquentaient aussi, nous le disions, la boutique à Piazza Pasquino. Il s'agissait de riches artisans travaillant dans le quartier de Piazza Navona et dans la proche Piazza del Pantheon (della Rotonda) : des bouchers, des poissonniers et des boulangers. On peut citer encore certains clients de Peri tel que Giovan Battista Cimini « *profumiere* » du pape, ou encore l'Allemand Mattia Ertel (mort en 1673) qui fut horloger du pape⁵⁷¹. Loredana Lorizzo a réalisé des statistiques concernant les acheteurs de divers métiers. [IL. 48]. Elles démontrent que les artisans, les artistes⁵⁷² et les commerçants⁵⁷³ considérés ensemble constituent le plus grand groupe (59%), suivi par les professions libérales (avocat, médecin, notaire) réunis avec les hauts fonctionnaires⁵⁷⁴ (41%), dont la plupart appartient aux classes sociales élevées (ambassadeur, procureur, majordome).

Lors de notre propre analyse du livre de compte de Peri nous avons repéré encore d'autres acheteurs de natures mortes, parmi lesquels des ecclésiastiques. En mars 1671, en septembre 1673 et en juillet 1687 le cardinal Alderano Cybo (ou Cibo) acheta des peintures de fleurs (dont certaines de Girolamo Solari) et d'animaux et le cardinal Acciaiuoli des tableaux de fleurs⁵⁷⁵. Le 27 avril 1671, l'abbé Silva acquit un tableau de fruits pour 12,40

⁵⁷⁰ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 70.

⁵⁷¹ Ibid., p. 69-70.

⁵⁷² Il s'agit des métiers suivants: sellier, fleuriste, musicien, forgeron, vitrier, fabricant des masques (*mascheraro*), fabricant de gants (*guantaio*), parfumeur, tailleur, chaudronnier, argentier, tailleur de pierres, fleuriste de soie (*fioraio di seta*), menuisier, cuisinier, pâtissier, batteur d'or, horloger, graveur/tailleur (*intagliatore*), doreur, coronaire (*coronaro*), marchand de couleurs (*coloraro*).

⁵⁷³ On parle des métiers suivants: vendeur de tableaux et de cadres (*quadraro*), marchand, poissonnier, boucher, boulanger, épicier.

⁵⁷⁴ Il s'agit des métiers suivants: camérier, intendant, caissier, avocat, transporteur (*corriere*), batteur de vente aux enchères, procureur, notaire, médecin, marin.

⁵⁷⁵ Pour Cibo : « 1687 e più deve a dì 7 luglio scudi 12 moneta prezzo di due quadri d'animali [come in giornale] 132 - 12 » ; « E a dì 8 detto [mars de 1671] scudi 9.70 moneta per dui quadri di fiori e due tele come in giornale a 37 - 9.70 » ; Solari fut payé pour certains tableaux peints pour Cibo - « E a dì 9 settembre scudi trenta moneta pagati a Gerolamo Solari come in giornale a 82 - 30 » ; « A dì 15 settembre 1673 scudi trenta moneta per pagarli delli fiori pagati al Solari come in giornale 89 - 30 » ; pour Acciaiuoli : « 1673 avere a dì 12 settembre

écus et l'abbé Antonio Sforza devait 2 et 3,60 écus à Peri pour des tableaux représentant des corbeilles de fleurs⁵⁷⁶. En janvier 1673, l'abbé Durazzo paya 18 écus pour 6 « *quadri di fiori sopra finestra* » (dessus-de-portes) avec leurs cadres⁵⁷⁷. Don Bastiano, l'archiprêtre de Cerveteri était en dette envers le marchand pour des corbeilles de fleurs et de fruits confits⁵⁷⁸. En 1686 le duc de Bracciano devait 14 écus pour le prix de deux tableaux de cuisines avec cadres dorés⁵⁷⁹. Le gouverneur Bevilacqua, à son tour, devait de l'argent à Peri pour des natures mortes de fruits (en 1672)⁵⁸⁰.

Parmi les acheteurs de ce genre pictural, on trouvait encore l'orfèvre Pietro Paolo Bezzi qui, en 1673, acheta 3 tableaux de fleurs sur verre, peints par Laura Bernasconi⁵⁸¹. Mentionnons encore le tailleur Carlo habitant à la piazza Navona, un certain Antonio Cerri et Francesco Malvetani, Giovanni Antonio secrétaire du [cardinal ?] Negroni et l'Espagnol Bartolomeo de Lion⁵⁸². Parfois même, des artistes de natures mortes achetaient ce genre de peintures, ce fut le cas de Manieri, le 24 juin 1671, qui paya à Peri 1,50 écus pour « *un quadro*

1673 scudi quattordici moneta per pagamento delli 2 fiori in giornale a 82 – 14 » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 125-127, 172).

⁵⁷⁶ Pour Silva : « *E a di 27 detto scudi 12.40 moneta d'accordo per un quadro originale de frutti come in giornale 39 – 12.40* » ; pour Sforza – « *A di 30 marzo 1675 scudi due moneta per due canestre di fiori, in giornale 113 – 2* » et « *A 30 detto scudi 3.60 moneta per due canestre e una testa di S. Caterina, in giornale 113 – 3.60* » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 120, 190).

⁵⁷⁷ « *1673 a di 20 gennaio 1673 scudi diciotto moneta per 6 quadri di fiori sopra finestra con cornici come in giornale a 62 – 18* » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 138).

⁵⁷⁸ « *A di 27 gennaio 1680 Il signor don Bastiano arciprete di Cerveteri deve scudi 11 moneta prezzo di 2 quadri di figure e 2 canestre di fiori originali [in giornale] 125 – 11* » et « *1682 e più a di 3 aprile deve scudi ... per una canestra di canditi consegnata dal giovane [in giornale] 127 – 2.50* ». Don Bastiano acheta aussi des tableaux religieux et des cadres (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 195-196).

⁵⁷⁹ « *1686 e più a di 13 febbraio deve scudi 14 moneta prezzo di 2 cucine con cornici dorate [in giornale] 130 – 14* » ; « *E più a di 6 aprile deve scudi 10 moneta per fattura d'un panno d'azzurro, et animali [in giornale] 131 – 10* » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 141).

⁵⁸⁰ « *Illustrissimo monsignor Bevilacqua governatore deve a di 12 settembre 1672 scudi 5.50 moneta per quattro quadri de frutti in giornale 56 buoni per tara – 5.50* » ; « *A di 9 ottobre scudi 6 moneta per doi quadri de frutti in giornale 57 – 6* » ; « *1673 a di 9 marzo 1673 scudi venti moneta per sej quadri, cioè 4 de frutti e 2 paesi belli in giornale a 67 – 20* » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 146-147)

⁵⁸¹ « *Pietro Paulo Bezzi argentiero deve al Insegna del Corallo a di 22 marzo 1673 scudi uno baiocchi 80 moneta per prezzo di 3 vetri dipinti di fiori della signora Laura in giornale a 68 – 1.80* » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 161).

⁵⁸² « *Il signor Carlo sartore abita a piazza Navona deve a di 19 giugno 1673 scudi quatro moneta prezzo de quadri, arme come in giornale a 75 – 4* » ; Un certain Francesco Quintili devait 8 écus pour 2 tableaux de jardins. Il s'agit, peut-être, de natures mortes – « *1680 Il signor Francesco Quintili a di 16 maggio deve scudi 8 moneta per 2 giardini e 2 prospettive 125 – 8* » ; « *Signor Antonio Cerri deve a di primo ottobre 1675 scudi sette moneta per dui quadri di frutti [in giornale] 119 – 7* » - à ce propos Peri remarque « *Questo ha pagato con ogni commodità* » ; Cerri acheta aussi de petites natures mortes de tapis « *E più a di 4 agosto deve scudi 8 moneta prezzo di 2 tapetini con sue cornici 135 – 8* » ; pour Malvetani : « *1674 a di 17 luglio scudi tre baiocchi 50 moneta per dui quadri de fiori come in giornale 101 – 3.50* » ; « *1686 IL signor Gio Antonio segretario dell'illustrissimo Negroni a di 15 giugno deve scudi 3 moneta prezzo di 2 vasi di fiori dati di suo ordine al suo nipote con cornici di granatiglia [in giornale] 131 – 3* » ; En 1673 De Lion devait au marchand 4 écus pour deux œuvres de tapis et deux de vase de fleurs - « *deve a di 19 maggio 1673 scudi quatro moneta per prezzo di doi tapeti e doi vasi d'oro come in giornale a 72 – 4* » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 106, 167, 170, 186, 192, 201).

di mezza testa dove dipinto una tazza di pesche »⁵⁸³. Le peintre avait peut-être besoin d'un modèle ou il voulait ce tableau pour sa collection. D'autres clients achetèrent des œuvres qui pouvaient être des natures mortes, mais nous n'en avons pas la certitude⁵⁸⁴. Pellegrino, dans son livre de comptes, souvent ne précise pas le genre des tableaux pour lesquels il fut payé.

Dans le livre de Peri nous avons trouvé également un témoignage supplémentaire concernant les échanges artistiques entre Rome et Naples. Toutefois nous n'avons pas de preuves qu'il s'agisse de natures mortes. En fait, en juin 1673 l'abbé de S. Severino de Naples devait à ce revendeur 151,02 écus pour le prix des tableaux, des cadres et d'autres choses⁵⁸⁵. Alessio, un autre napolitain acquit le 10 mai 1677 une *Vénus* au format d'*imperatore*⁵⁸⁶ et « *Salvator spagnolo* » un autre client de Peri qui se trouvait à Naples en mai 1673 lui payait 8 écus pour des tableaux non précisés⁵⁸⁷. Le revendeur avait aussi des contacts avec le menuisier napolitain Nicola qui acheta 24 tableaux pour 8 écus⁵⁸⁸. Dans ce lot, il y avait peut-être des natures mortes, compte tenu du prix unitaire très bas (3 écus) ? En revanche nous ne savons pas si cet artisan était installé à Rome ou s'il était juste de passage, ce qui est plausible pour une commande liée à son métier. En tous les cas, pour avoir une image des échanges de Peri avec le milieu napolitain, nous devons toujours tenir compte des artistes parthénopéens collaborateurs du revendeur comme Bonanni, Graziani ou Pietro Forini.

⁵⁸³ « *E a di 24 detto scudi 1.50 moneta per un quadro di mezza testa dove dipinto una tazza di pesche come in giornale 42 – 1,50* » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 132). Gavarotti, à son tour, achetait chez Peri des cadres et d'autres choses et payait avec ses œuvres – « *Al signor Gio Battista Gavarotti scudi uno baiocchi 80 moneta per una cornice come appare a 18 marzo in giornale 20 – 1,80* » « *Il di contro signor Gio Battista Gavarotti ha pagato per le diverse robbe il di contro 35* ». Et à ce propos Peri note de sa main : « *Non ha da dare solo 12 tele 6 da imperatore e 6 da 4 palmi che importasi 3.60* » (Ibid., p. 112).

⁵⁸⁴ Il s'agit de Giacomo Pierini qui devait pour un tableau d'animaux et du notaire Pietro Verde : « *1681 Il signor Giacomo Pierini a di 16 aprile deve scudi 11 moneta prezzo di cornici diverse et un quadro d'animali bislungo [in giornale] 125 – 11* » ; « *1685 Il signor Pietro Verde notaro a di 29 luglio deve scudi ... per un quadro datoli acciò mi desse le copie dell'istrumenti [in giornale] 130* » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 196, 199). Nous ne savons pas non plus si 4 miroirs vendus à Andrea Manca « *gentiluomo di Sardegna* » ou celui acheté par Francesco de Rossi « *procuratore de poveri* » étaient peints avec des motifs de natures mortes. Nous avons le même doute sur les 4 tableaux de 4 saisons vendus au prince Gasparo Altieri en juillet 1674 (ibid. p. 126, 157, 170).

⁵⁸⁵ « *Padre Abbate di S. Severino di Napoli deve a di 5 giugno 1673 scudi centocinquantuno baiocchi 02½ moneta per prezzo di più quadri cornici et altro come in giornale a 74 – 151.02* ». L'abbé avait payé d'abord une avance puis regla le reste – « *1673 Haver a di 5 giugno 1673 scudi vintuno baiocchi 70 moneta a bon conte lasciò di caparra in giornale a 74 – 21.70* » et « *A di 20 giugno sudetto scudi 137.30 moneta per saldo di tutto quello deve come in giornale a 76 – 137.30* » et sous la ligne la somme du total « *159.00* » (L. Lorizzo, op. cit., 2010, Rome, p. 169).

⁵⁸⁶ « *Il signor Alessio napolitano deve scudi 3.70 moneta prezzo d'una Venere da imperatore [in giornale] 123 – 3.70* » (L. Lorizzo, op. cit., 2010, Rome, p. 195).

⁵⁸⁷ « *Al signor Salvator spagnolo scudi otto moneta per quadri come appare a 30 maggio in giornale 22 - 8* » et Peri ajoute de sa propre main « *Questo se verà in Rome che è a Napoli che paghi che di ragione* » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 113).

⁵⁸⁸ « *Nicola napolitano falegname deve a di 16 marzo 1671 scudi 8 moneta per prezzo di 24 quadri in giornale 47 - 8* » et Peri ajoute de sa main « *Questo che paghi perché li ho dato li quadri con perdita per avere dalli figlioli* » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 130).

Nous avons déjà évoqué le fait que Pellegrino vendait dans sa boutique des peintures de différents genres. Nous pouvons expliquer la répartition de ces genres grâce au tableau de statistiques effectué par Loredana Lorizzo⁵⁸⁹ [II. 49]. Les ventes de Peri sont largement dominées par les portraits, suivis par les paysages. Des images de saints se placent en troisième position en proportion quasi égale avec les tableaux de fleurs, de fruits et de cuisines. Nous traiterons ensemble ces trois derniers types des natures mortes. Ensuite venaient les marines, en grand nombre chez Peri, suivies par les vues de villes (*prospettive*). Enfin, les batailles, les vues de jardins et les tableaux de figures sont les genres les moins présents chez le marchand. En général, si on considère ensemble les paysages, les images des villes italiennes et les marines, nous nous apercevons que « les vues du monde » ou plus précisément « les vues de l'Italie » dominant ses ventes.

Nous pourrions nous demander qui étaient les plus importants concurrents de Peri sur le marché de l'art romain ? Encore dans les années 1650, le barbier Francesco Saluzzi⁵⁹⁰ devait avoir une position importante, car à sa mort en 1659, il est décrit dans son inventaire⁵⁹¹ comme propriétaire d'un « *negotio di rivendere quadri, et altri* » constitué de « *due botteghe con stantia dietro una di esse botteghe spettante alla chiesa di San Giacomo de Spagnoli* ». On y trouvait 1475 tableaux de différents formats (de très grands aux plus petits) auxquels il fallait ajouter des cadres très variés⁵⁹². Le document mentionne les peintures selon leurs dimensions, mais les noms des auteurs n'apparaissent que rarement. Elles étaient de divers genres : religieux, scènes de genre, marines, paysages, batailles, fleurs (pe. « *vasetto di fiori* »), vues de villes (*prospettive*). Saluzzi vendait aussi des petites statues et d'autres types d'objets. Leonardo de Santis était un autre concurrent de Peri. Il tenait sa boutique à la Sapienza près du palazzo Lante. Récemment on a découvert son inventaire rédigé en 1664 après sa mort⁵⁹³. Malheureusement il est sommaire, les toiles sont mentionnées par douzaines, signalées pour la plupart par leur format. Les sujets sont rarement indiqués, mais les genres picturaux sont parfois indiqués. Il était riche, propriétaire de plus de 4000 peintures et de plus,

⁵⁸⁹ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 66.

⁵⁹⁰ Le nom de Saluzzi apparaît dans les listes de l'Accademia di San Luca.

⁵⁹¹ L. Lorizzo, « People and practices in the paintings trade of seventeenth-century Rome », dans *Mapping markets for paintings in Europe, 1450 – 1750, Studies in European urban history, 1100-1800*, 6, sous la dir. de N. De Marchi et H. J. Van Miegroet, Turnhout (Belgique) / Brepols, 2006, p. 356-358.

⁵⁹² L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 19.

⁵⁹³ [Inventario della bottega di Leonardo de Sanctis, rivenditore di quadri, ASR, Notai A. C., 5942, ff. 88-100, 15 gennaio 1664] - F. Nicolai, *Mecenati a confronto, Committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Roma (Campisano), 2008, p. 196-198 et p. 292-297 (appendice V, doc I). De Santis est mentionné plusieurs fois dans les listes de l'Accademia di San Luca (L. Lorizzo, op. cit., 2003, p. 332). Ce marchand envoyait des œuvres dans d'autres villes en Italie (Pise).

d'un grand nombre de cadres et de toiles « *imprimate* »⁵⁹⁴. Dans sa demeure, se trouvait une « *stanza dove lavorano li pittori* ». Ses collaborateurs peignaient des tableaux au format octogonal ou circulaire, représentant fréquemment des portraits (cardinaux, papes) ou des armes (donc des natures mortes probablement⁵⁹⁵). Dans cette pièce, nous pouvons repérer 4 grands tableaux de fleurs (12 et 8 palmes) et, dans les autres, on trouvait encore 6 tableaux de fruits et de fleurs, également de grandes dimensions (16 et 5 palmes).⁵⁹⁶ De Santis possédait dans son salon 13 tableaux de fleurs de format allongé (*bislunghi*)⁵⁹⁷. Nous nous demandons qui étaient les collaborateurs de De Santis ? Ce marchand vendait probablement des œuvres de bas niveau produites en série⁵⁹⁸. Vincenzo Felice, un autre revendeur, gérait des nombres importants de tableaux. En 1665, il demanda au cardinal camerlingue⁵⁹⁹ la permission d'exporter 1000 peintures à Livourne, d'où elles allaient probablement partir vers le Nord de l'Europe ou vers l'Espagne⁶⁰⁰. Ce témoignage nous confirme la vitalité du marché de l'art romain. Felice vendait aussi des couleurs et d'autres marchandises. Mario de' Fiori (même s'il payait en retard) était son ami, car, en mars 1673, il lui achetait des cadres, des pigments comme l'outremer et des morceaux de cuir ouvré⁶⁰¹. Nuzzi lui donnait en échange ses tableaux à vendre⁶⁰² (natures mortes ou portraits) ou pouvait payer en argent. Citons un document dans lequel Mario s'engage à régler la dette d'ici un an :

⁵⁹⁴ L. Lorizzo considère que « *La bottega di Leonardo [de Santis] non può essere considerata quindi, come pure è stato scritto [F. Nicolai, op. cit., 2008, p. 196], una delle più grandi o delle più importanti di Roma, ma solo una delle tante ; va tenuto presente che più di un terzo dei dipinti elencati nel suo inventario erano di piccola dimensione e che, nello stesso periodo, altri mercanti gestivano un volume di affari che possiamo considerare quantomeno equivalente.* » (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 22)

⁵⁹⁵ « *Sette ovati d'arme imprimate* » était conservés dans la quatrième pièce et « *Vent'otto arme tra grandi e mezzane* » étaient stockés dans « *la prima scala* » (F. Nicolai, op. cit., p. 243).

⁵⁹⁶ F. Nicolai, op. cit., p. 293.

⁵⁹⁷ Ibid., p. 296.

⁵⁹⁸ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 22.

⁵⁹⁹ Je remercie Philippe Sénéchal pour cette précision de traduction.

⁶⁰⁰ [ASR, Camerale I, vol. 561, c. 237v] ; le document est cité par A. Amendola, « Leonardo Agostini commissario delle antichità e gli scultori a Roma nella seconda metà del Seicento, nuovi documenti su Lazzaro Morelli e Cosimo Fancelli », dans *Arte documento*, 2010, no 16, p. 268-275. Le nom de Vincenzo Felice apparaît en 1672 dans une liste de l'Accademia di San Luca, où il résulte que le marchand avait payé la taxe de 12 écus [ASASL, vol. 69, c. 171r].

⁶⁰¹ Il s'agit d'une dette cumulée en 1670 de Nuzzi envers Felice, augmentée à 100 écus à cause de retard de paiement. Elle est témoignée par 3 bulletins rédigés en latin et italien pour l'achat d'une once de « *azzurro oltremare* » et 270 « *PELLI DI CORAME* ». De plus, dans un autre reçu le peintre et le marchand se mettent d'accord sur l'achat d'un cadre de 3 palmes sculpté et doré et d'un autre cadre lisse. Cette dette Mario pouvait payer « *o in tanti quadri o in moneta* » apparaît encore impayée dans le testament du peintre (L. Bartoni et Y. Primarosa, « *Appendice documentaria* » dans *Flora Romana, Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673)*, sous la dir. de F. Solinas, cat. expo. (Tivoli, Villa d'Este), Rome, 2010, p. 67-68.

⁶⁰² L. Bartoni et Y. Primarosa, op. cit., 2010, p. 67-68 ; L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 77, note 66.

« Le 3 d'octobre 1670 à Rome

Je reconnais avoir une dette envers Monsieur Vincenzo Felice [...] à ce jour de soixante-six écus en monnaie et maintenant [...] à nouveau il me confie 270 peaux de cuir⁶⁰³ [...] et m'octroie quatorze écus en monnaie que je m'engage à rembourser [...] conformément aux clauses habituelles de la chambre apostolique ; de cette manière d'ici un an à compter d'aujourd'hui, je m'engage par l'amitié que nous avons ensemble, à rembourser ou en tableaux ou en numéraire comme il vous plaira. Afin que cette condition apparaisse, ce document sera signé par tous deux et soussignés en présence de témoins mentionnés ci-dessous ce jour-ci de l'année. Mario Nuzzi alias di Fiori j'affirme comme ci-dessus de main propre

Je Vincenzo Felice affirme comme ci-dessus de main propre

Je Ottaviano Vanni a été présent comme ci-dessus de main propre

Je Federico Massimi a été présent comme ci-dessus de main propre

Io Carlo Caresana a été présent de main propre »⁶⁰⁴

Felice avait installé une pièce à l'étage (« *una stanza di sopra luoco dove fò dipingere* ») où les artistes (Carlo Zonghi, Carlo Cesarani ; les Flamands « *Gaspare* » et « *Guglielmo* ») exécutaient pour lui des œuvres et copiaient des originaux⁶⁰⁵. Soulignons qu'il y avait une continuité dans l'existence de certaines boutiques de marchands comme ce fut le cas de la

⁶⁰³ Je remercie professeur Hochmann pour cette traduction de l'expression « *PELLI DI CORAME* » en italien.

⁶⁰⁴ « *A di 3 ottobris 1670 in Roma*

Io sottoscritto ho debito con in Signore Vincenzo Felice [s...] a questo giorno di scudi settanta moneta et adesso [...] nuovo mi dà 270 pelli di corame d'accordo [...] scudi quattordici moneta quali mi obligo pagar [...] in forma camera apostolica con tutte le solite clausole d'accordo con esso in questo modo dopo di un anno da incominciarsi da oggi che mi fa questa dilatazione per l'amicizia che havemo insieme ò in tanti quadri ò in moneta come più li piacerà et perche apparisca la detta conditione sarà la presente sottoscritta da tutti doi et infrascripti alla presenza delli infrascripti testimonij questo di et anno sudetto et ne restano una per uno. Mario Nuzzi alias di fiori affermo e mi obligo come sopra mano propria

Io Vincenzo Felice afermo come sopra mano propria

Io Ottaviano Vanni fui presente quanto di sopra mano propria

Io Federico Massimi fui presente quando di sopra mano propria

Io Carlo Caresana fui presente mano propria » - L. Bartoni et Y. Primarosa, op. cit., 2010, p. 68. Deux autres documents se trouvent dans la même liasse. Le premier : « *A di primo Aprile 1672 ho r[...] un uncia di azzurro oltremare dal Signore Vincentio Felice d'accordo in scudi sei e baiocchi 20 moneta da paragli [con] ogni suo beneplacito etc. Dico scudi 6,20 moneta Mario de fiori* » et le second : « *Signor Vincenzo Felice mi farà grazia di dare al lator in questa una cornice [...] 3 palmi intagliata dorata e una liscia col p[...] uno [...] che le ho dar via questa sera [...] il primo Luglio 1671 Mario de Fiori* ».

⁶⁰⁵ L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 22-23.

« *bottega* » de Leonardo de Santis (zone de Piazza Navona), qui fut reprise par Vincenzo Felice ou celle de Francesco Saluzzi qui fut reprise par Francesco Raspantino⁶⁰⁶.

Afin de comprendre mieux le fonctionnement du marché de l'art et la circulation des natures mortes nous devons nous arrêter sur deux personnages importants très actifs de la vie artistique romaine : Mario Nuzzi et Abraham Brueghel. Tous les deux jouèrent un rôle crucial dans la diffusion de ce genre pictural et participèrent au vaste commerce concentré dans la Ville Eternelle et qui rayonnait en Italie et en Europe. Quant au second artiste, ces lettres au prince Antonio Ruffo sont de précieux témoignages directs sur le marché de l'art entre Rome et la Sicile.

Les débuts de Mario dei Fiori sur le marché de l'art et son statut

Selon Lione Pascoli, Mario Nuzzi débuta sa carrière en travaillant pour les marchands de tableaux. La légende rapportée par Lione Pascoli dit que le peintre venait de Penna⁶⁰⁷ dans les Abruzzes, où il aurait commencé à vendre ses natures mortes de fleurs à un « *rivendugliolo* » (revendeur) local qui commercialisait du mobilier et d'autres objets d'occasion. Ce marchand était toutefois malhonnête et escroquait Mario en lui payant nettement moins par rapport aux prix qu'il réussissait à obtenir de ses clients. Quand le jeune peintre s'en rendit compte, il décida de s'installer à Rome et de travailler avec un autre revendeur, qui déjà avait quelques-unes de ses peintures en stock et qui les vendait pour un prix encore plus élevé que le précédent. Alors, Mario décida de cacher son identité afin

⁶⁰⁶ Ibid., p. 23. Des autres marchands étaient actifs à Rome à cette époque : Niccolò Ottaviano et Pietrangelo Necci. Les deux derniers étaient actifs vers Sant'Ivo alla Sapienza et ils sont mentionnés dans les listes de l'Accademia di San Luca.

⁶⁰⁷ Mario naquit à Rome et était sûrement romain – cfr. G. Bartocci, « Della patria del pittore Mario Nuzzi de' Fiori », dans *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche* 8, (1961), p. 197 et L. Salerno, dans L. Pascoli, *Vite...*, Rome, 1730-1736, éd. critique de V. Martinelli, Pérouse, 1992, p. 510, note 3.

d'obtenir un prix équitable. Toujours selon Pascoli, un an plus tard l'artiste disposait d'assez d'argent pour se mettre à son propre compte et pour pouvoir se détacher de la dépendance des marchands⁶⁰⁸. Il ouvrit finalement son atelier-boutique, et devint *pittore-bottegario*. Ce récit, bien qu'en partie romancé, démontre les difficultés de négociations entre les peintres et les revendeurs et les injustices que ces premiers devaient souvent subir pour persévérer dans leur métier. Pour Ch. Marshall il s'agit d'un *topos* de la vie d'artiste, concernant les relations avec les marchands⁶⁰⁹. Mario voulait vendre ses peintures aux clients directement dans son atelier/sa boutique de la via Belsiana. C'est pourquoi il avait demandé à l'Accademia di San Luca le permis de « *pittore bottegario* » et l'obtint le 13 juin 1655⁶¹⁰. Il était donc parfaitement en règle avec les lois imposées par Urbain VIII et de cette manière il vendait surtout des natures mortes de fleurs, des portraits, sans exclure les autres genres picturaux, en fonction des commandes. De plus, entre 1658 et 1659, Nuzzi était rémunéré régulièrement pour des peintures par son mécène le cardinal Flavio Chigi⁶¹¹. Mario avait un sens des affaires développé. Il investissait dans des *luoghi di monte*, dans l'immobilier, et il obtenait souvent des biens divers en échange de ses œuvres. Par ailleurs, en mars 1659, il louait deux pièces à l'étage supérieur de la maison dans le vicolo dell'Inferno à un certain Alessandro de Nardoni Napolitain⁶¹². Grâce à celui-ci, il pouvait, peut-être, élargir le cercle de ses clients dans le milieu napolitain. Nous pouvons voir l'emplacement de la *bottega* de Mario dei Fiori sur la carte publiée par L. Lorizzo (2006)⁶¹³. [IL. 20] On peut ainsi la situer par rapport aux boutiques des revendeurs Peri, Francesco Saluzzi et Mattia Capocaccia et constater qu'elle était la plus éloignée de la place Navone.

Les natures mortes et les paysages étaient rarement vendus par des artistes liés à l'Accademia di San Luca, comme Mario dei Fiori. On peut aussi signaler le cas de Carlo

⁶⁰⁸ A ce sujet cfr. Ch.R. Marshall, «Dispelling negative perceptions : dealers promoting artists in Seventeenth-Century Naples », dans *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, sous la dir. de N. De Marchi et H. J. Van Miegroet, Turnhout (Belgique), 2006, p. 363.

⁶⁰⁹ Ibid., p. 364.

⁶¹⁰ F. Solinas, *Flora romana, fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603 - 1673)*, Rome, 2010, p. 42. Cfr. aussi V. Golzio, 1965, p. 4.

⁶¹¹ L. Laureati, dans F. Zeri et F. Porzio, op. cit., 1989, v. 2, p. 759. Selon F. Haskell cette allocation mensuelle (*monthly allowance*) s'élevait à 30 écus (F. Haskell, *Patrons and Painters : Art and Society in Baroque Italy*, Bath, 1980 (4^e édition), p. 8, note 2 (cfr. aussi V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Rome, 1939, p. 267).

⁶¹² [ASR, 30 Not. Cap., Uff. 19, vol. 271, cc. 847] – L. Bartoni et Y. Primarosa, dans F. Solinas, op. cit., 2010, p. 62.

⁶¹³ L. Lorizzo, « People and Practices in the Paintings Trade of Seventeenth-Century Rome », dans *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, sous la dir. de N. De Marchi et H. J. Van Miegroet, Turnhout (Belgique), 2006, p. 346. L'illustration vient d'un détail de « *Disegno e prospetto dell'Alma città di Roma già delineato d'Antonio Tempesta e di nuovo rintagliato accresciuto, et abbellito di strade, piazze, palazzi, tempî ed edifici, conforme si truova al presente, nel pontificato di N.S. Innocenzo XII con la cura di Gio. Giacomo de Rossi l'anno 1693* » (Rome, Biblioteca Romana Sarti).

Maratta (1625-1713) qui, en association avec Francesca Gommi, son épouse,⁶¹⁴ put vendre de nombreux tableaux de grands maîtres (Bellini, Sacchi, Poussin, Domenichino), ou d'artistes moins connus⁶¹⁵. Ainsi, Maratta, le peintre le plus reconnu de son époque, commença en opposition avec toutes les règles dictées par l'Académie.

Le commerce des natures mortes romaines et l'activité d'Abraham Brueghel sur le marché de l'art

Des natures mortes peintes à Rome étaient exportées, envoyées ou apportées, offertes ou vendues dans différentes régions d'Italie (Toscane, Campanie, Ligurie) et en Europe (France, Espagne, Pays Bas). Ainsi, nous savons qu'Abraham Brueghel envoyait ses peintures de fleurs et de paysages au prince Antonio Ruffo habitant à Messine ou à Naples. Rappelons encore que des tableaux de cuisine d'Andrea Bonanni étaient apportés par Francesco di Maria dans la capitale du vice-royaume. Des natures mortes de Michelangelo Cerquozzi [IL. 50]⁶¹⁶, Giovanni Stanchi [IL. 51] et Giovanni Ferri dit « *Senese* » furent achetées en 1646 par la marquise Angelelli. Elles furent ensuite transférées à Bologne en 1650 par son fils Francesco (inventaire posthume de 1663)⁶¹⁷. D'autres natures mortes étaient destinées à être envoyées en

⁶¹⁴ P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo : la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Florence, 2010, v. 1, p. 52. Comme l'auteur le souligne (ibid, p. 52, note 18), la note des biens de Maratti et de son épouse, constitue notre base documentaire pour l'activité commerciale de ce peintre. Ces documents ont été publiés partiellement par D. L. Bershad, « The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca, part I », *Antologia di belle arti*, Turin, 1985, no 25/26, p. 65-84

⁶¹⁵ P. Coen, op. cit., 2010, p. 53-56.

⁶¹⁶ Cfr. G. De Vito, « La natura morta protagonista di una singolare rappresentazione delle quattro stagioni », *Ricerche sul '600 napoletano*, (2008-2009), p. 27 et ss.

⁶¹⁷ F. Curti, S. Danesi Squarzina, *Committenza, collezionismo e mercato dell'arte tra Roma e Bologna nel Seicento. La quadreria di Cristina Duglioli Angelelli*, Rome, 2007, p. 89-92. Il s'agit de 4 peintures achetées par

Toscane comme ces 5 tableaux de fleurs commandés par la famille Chigi à Niccolò Stanchi et payés 35 écus le 6 mars 1677 « *per mandarli a donare fuori di Roma* », dont l'un devait être expédié à Sienne et l'autre à Monsieur Paladini à Livourne⁶¹⁸. Giulio Rospigliosi envoya en 1666, également en Toscane, des natures mortes de Mario dei Fiori, précisément à Pistoia et à Lamporecchio. Des années auparavant, en 1644 et en 1650, il voulut offrir des peintures de Stanchi à la reine et au roi de l'Espagne⁶¹⁹. N'oublions pas que Giovanni Stanchi avait travaillé un certain temps à Gênes comme l'évoque Giacomo Rospigliosi dans une lettre du 26 novembre 1644 à son père Camillo. Il serait intéressant de connaître en détail les travaux exécutés par ce peintre en Ligurie⁶²⁰. Des peintures de Francesco Noletti dit Il Maltese pénétrèrent rapidement le marché de l'art français (à la foire Saint-Germain en 1666), où elles étaient très appréciées⁶²¹. De plus, dès 1646, le marquis Alfonso Theodoli et son épouse Costanza Conti offrirent à Paris des tableaux de bouquets des fleurs de Nuzzi (payés 43 écus) à la reine Anne d'Autriche⁶²². On pourrait multiplier ces exemples, qui confirment le grand dynamisme du marché de l'art romain et international ainsi qu'une importante activité de l'école romaine. Ce genre pictural obtint un grand succès sur le continent européen.

Nous avons davantage d'informations directes à propos d'Abraham Brueghel, peintre et marchand. Il menait une correspondance avec son mécène don Antonio Ruffo à Messine. De ces lettres, nous pouvons apprendre comment il procédait pour la vente des tableaux, les siens et ceux d'autres maîtres. Il y raconte les actualités de la vie artistique et même de la vie politique romaine. Ainsi nous comprenons mieux comment il négociait avec son correspondant. Brueghel parle des œuvres de collaboration avec les autres artistes comme Giacinto Brandi ou Battista Genovese (Baciccia). Il avait l'habitude d'envoyer à Ruffo des esquisses de petit format de ses propres œuvres afin que le mécène puisse choisir ses

Angelelli en bloc entre 14 et 22 mars 1646 pour la somme de 150 écus, comme est noté dans le livre de dépenses de la maison Angelelli. Elles avaient été commandées aux trois peintres (Cerquozzi, Stanchi, Ferri) par M. Massa, l'évêque de Gallipoli et payées 230 écus en tout. Il avait une intention de les offrir au Prince d'Espagne, mais finalement elles restèrent en Italie et furent revendues à la marquise Angelelli au prix plus bas. Dans l'inventaire de 1663 elles sont mentionnées sous le no 113 comme « *Quattro quadri di diverse sorte di frutti, fiori, pesci, et uccelli* ». Pour l'histoire de ces œuvres au cours du *Seicento* et *Settecento* et leurs attributions cfr. (F. Curti, S. Danesi Squarzina, op. cit., 2007, p. 89-92).

⁶¹⁸ V. Golzio, op. cit., 1939, p. 293.

⁶¹⁹ A. Negro, *La Collezione Rospigliosi, La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Rome, 1999, p. 36-38 et p. 71 note 87.

⁶²⁰ Ibid., p. 71, note 87 – « *la maggior parte de i fiori erano del Sig. Gio. Stanchi che è quello ch'ora à Genova* » [BAV, Vat. Lat. 13365, cc. 48 e ss.].

⁶²¹ Ch. Sterling, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1959, p. 63 ; A. Schnapper, *Curieux du Grand siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris, 1994, p. 104. Selon La Gravette de Mayolas, les tableaux du Maltese, l'Albane, Poussin et le Guercino furent présentés par Forest (le père ou le fils ?) à la foire de Saint-Germain en 1666. Cfr. aussi J. Thuillier, « Pour un corpus pussinianum », actes du colloque Nicolas Poussin (Paris, 1958), Paris, 1960, v.2, p. 141.

⁶²² F. Solinas, op. cit., 2010, p. 40.

prochains achats. Dans la lettre du 11 septembre 1666, il se réjouit que Ruffo ait reçu de petites esquisses de fleurs avec des figures de Giacinto Brandi et Battista Genovese⁶²³. Le Flamand écrit aussi, dans cette lettre, qu'il est content que les 3 tableaux (1 de Gaspare Poussin et 2 de sa main), envoyés par lui, soient arrivés à Messine et aient été appréciés par Ruffo.

Dans une autre lettre, du 31 juillet de la même année, Brueghel explique que dans les petites esquisses qu'il vient de peindre pour Ruffo, les figures sont du Baciccio et de Giacinto Brandi « *valenthuomini* »⁶²⁴. Dans la même lettre, plus loin, Brueghel souligne que Ruffo en achetant ces peintures aura en même temps des figures exécutées par des artistes de valeur et des fleurs (anémones et autres fleurs nobles peintes d'après la nature) exécutées par le Flamand et dans son goût. De cette façon, la valeur de ces tableaux augmente⁶²⁵. Brueghel agit vraiment comme un conseiller artistique et un marchand⁶²⁶. Il recommande et loue des œuvres de certains artistes (Poussin, Frans de Neve, Ciro Ferri) et en déconseille d'autres (Rembrandt). Il signale quels tableaux de tel ou tel maître (ceux de Carraches, on ne peut pas les acheter à Rome ; Pietro da Cortona est très vieux) sont disponibles et il cherche des peintures de certains artistes indiqués par Ruffo (Gaspare Poussin) ou par Gaspare Roomer (Bibiano⁶²⁷) installé à Naples. Il va rencontrer des artistes comme N. Poussin, S. Rosa ou G. Brandi⁶²⁸, afin d'obtenir des peintures pour Ruffo. Le prince attendait de son correspondant des œuvres « excellentes » de maîtres comme Carlo Maratta (Carluccio), Giacinto Brandi, Pier Francesco Mola ou Ciro Ferri (lettre du 17 avril 1666⁶²⁹). Brueghel se rendait à Messine

⁶²³ V. Ruffo, op. cit., 1916, p. 182 - « *Godo anco che ha ricevuto li schizzetti di fiori accompagnati di figure dal Sig.re Giacinto Brandi e Battista Genovese de quali il prezzo meno è 25 doppie, ò 20 doppie e sei para di calzette* »

⁶²⁴ V. Ruffo, op. cit., p. 182 - « *Con l'istesso Padron Carlo Gionta mando a V. S. Ill.ma un quadretto di fiori e un altro di frutti per la signora con il paesetto di Gasparo Possin, quali spero piaceranno a V. S. Ill.ma qui gionto ni mando doi schizzetti di doi quadri che ho fatto, dove Giacinto Brandi mi ha fatto la figura a uno et Baciccio Genovese valenthuomini all'altro. Ho fatto qualche cosa per loro et in contracambio mi hanno fatto quelle figure, et poi ni ho fatto li fiori a gusto mio et con studio* ».

⁶²⁵ « *se V. S. Ill.ma vuole haverli, avrà insieme di quelli valenthuomini figure et fiori di mio gusto, li guarderò fino alla risposta V. S. Ill.ma et a farli piacere gli le lascerò tutti doi per 25 doppie, o vero 20 doppie in denaro et sei para di calzette. V. S. Ill.ma potrà vedere la maniera di quelli valenthuomini, li fiori sono tutti anemone at altri fiori nobili, quali questa primavera passata avevo fatto per studio mio al naturale, però se lei vuole m'avisi che la servirò sono tele grande d'Imperatore* ».

⁶²⁶ Plusieurs lettres citées par V. Ruffo, op. cit., 1916, no 5/6, p. 172-173, 174, 176, 177-178, 186.

⁶²⁷ S'agit-il de Viviano Codazzi ou Ottavio Viviani ? Ou encore d'un Gasparo di Bibiani ?

⁶²⁸ La lettre du 24 janvier 1671 écrite par Giacinto Brandi à Antonio Ruffo confirme cette approche de Brueghel. Brandi dit que le Flamand lui a lu une lettre dans laquelle le prince voulait obtenir des informations sur certains tableaux de Giacinto (V. Ruffo, op. cit., 1916, no 9-10, p. 291).

⁶²⁹ V. Ruffo, op. cit., 1916, no 5/6, p. 181. Le peintre lui répond que pour les tableaux aux dimensions souhaitées par Ruffo coûtent au moins 200 écus. Il parle des œuvres de ces maîtres encore dans une lettre de 15 novembre 1669 - « *le opre del Sig.re Carlo Maratti et de Giacinto Brandi sono assai rare et in grande ecstima ; et enco Ciro Ferro e Guglielmo Cortesi [Borgignon], questi sono un poco più giovane, con la prima volgio buscare una*

déjà avant 1665 et probablement aussi entre 1667 et 1668, quand il pouvait être hébergé par son mécène⁶³⁰.

Il connaissait les astuces pour éviter les douanes et les taxes (*gabella*) et enfin il rapportait des histoires piquantes de mœurs, des commérages et des curiosités de la vie artistique : Gaulli avait fait un séjour à Venise, Salvatore Rosa travaillait à des petits et des grands formats, représentant surtout des paysages. Abraham cherche donc des tableaux directement chez les artistes ou, fort probablement, il visite aussi les boutiques des marchands. Ces œuvres pouvaient être de genres divers : des natures mortes de fleurs peintes par lui-même, des paysages (aussi par lui-même), des scènes religieuses, des demi-figures. Il pouvait s'agir de peintures à l'huile (finies ou esquissées), de miniatures ou de dessins. Ensuite, une fois trouvées, il les envoyait⁶³¹ au prince à Messine, à Roomer à Naples ou vers une autre destination d'où venait la commande. La réception des tableaux envoyés par Ruffo pouvait être favorable ou défavorable, comme le décrit la lettre du peintre du 25 juillet 1665 où il est désolé que la peinture n'ait pas plu au mécène tout en s'excusant que la rose «*pavonazza* » ait déçu⁶³². Dans certaines lettres, le peintre annonce quelles natures mortes il a peintes ou bien celles qui sont en projet :

*« Je ferai un panier de fleurs pour Monseigneur ; elles seront les plus rares et les plus belles selon son souhait, je voudrais avoir [une caisse?] de l'enseigne d'Augusta [vin] pour cet hiver afin de reprendre les forces. Je remettrai le tableau de fleurs, que je ferai entre-temps, au marin qui la portera »*⁶³³ (12 décembre 1665)

Il explique parfois le manque d'envoi de nouvelles natures mortes :

meeza figura d'un tael Francisco jouvne assaij vallent home per una mezza figura et a poco fortuna, subito che la posso avere la manderò a V. S. Ill.ma le piacerà un po' più che Salvator Rosa de mezza figure pero, vogrebbe in cambio un poco di quel vino d'Augusta per adesso che fa freddo [...] » (ibid., p. 185).

⁶³⁰ V. Ruffo, op. cit., 1916, no 5/6, p. 185, note 3.

⁶³¹ Il envoie aussi à la fois d'autres choses comme des partitions de musique (*arieti di musica*).

⁶³² « *mi dispiace che il quadro non non stia meglio vorrei che fosse perfettissimo, la rosa pavonazza l'ho avuto così* ».

⁶³³ « *Farò un canestro di fiori per V. S. Ill.ma delli più rari et belli conforme è il suo desiderio, desiderarei havere un cartello d'Augusta per quest'inverno et rifare le forze, al marinaio che lo porterà consegnarò il quadro de fiori qual intanto farò* ».

« *J'aurai bien envoyé le petit tableau de fleurs, mais les fleurs les plus belles n'ont pas encore fleuri. J'ai un petit tableau de fruits que j'ai fait cet automne passé, [que] j'enverrai avec les fleurs pour Madame* »⁶³⁴ (lettre non datée).

Dans la lettre du 3 avril 1666, Brueghel affirme qu'il enverra à la prochaine occasion un tableau d'anémones pour l'épouse de Ruffo et des miniatures qu'elle souhaitait obtenir, sans préciser si ces dernières étaient de sa main ou d'un autre artiste⁶³⁵.

Brueghel parle des natures mortes exécutées ou d'autres prêtes à être envoyées. Le 10 juillet 1666, il attend une felouque pour expédier deux tableaux de sa main, l'un de fruits et l'autre de fleurs, avec un « *quadretto* » de Gaspare Poussin déjà achevé⁶³⁶. Dans la missive du 1er décembre 1663, l'artiste parle de 5 peintures de fleurs et de fruits, dont deux de 7 et 5 palmes (un avec un personnage représentant un esclave noir et l'autre avec la déesse Flore), deux de 3 et 4 palmes et un des 2 et 3 palmes avec « *graste* »⁶³⁷. En outre dans l'importante missive du 24 janvier 1670⁶³⁸, après un refus de certains tableaux avec des demi-figures de la part de Ruffo, Brueghel s'aventure dans des considérations esthétiques à propos de la peinture de Rembrandt et de P. da Cortona, il disserte sur les genres comme le portrait et la nature morte qui selon les mots cités de P. da Cortona « *non sono cosse de homini grandi* ». Il considère ces genres comme mineurs, des « *bagatelles* » que « *quasi oniuono sa fare* ». De

⁶³⁴ « *Haverei mandato il quadretto de fiori, mà li fiori belli ancora non sono venuti. Ho un quadretto di frutti che ho fatto quest'Autunno passato lo manderò con li fiori per la signora* ».

⁶³⁵ « *Con prima occasione mandarò a V. S. Ill. Ma il quadro dell'Anemoni per la signora et le mignature che desidera.* » (V. Ruffo, op. cit., 1916, no 5/6, p. 180-181).

⁶³⁶ V. Ruffo, op. cit., 1916, no 5/6, p. 181 et note 3. Les mêmes 3 œuvres sont évoquées dans la lettre du 15 août 1666, dans laquelle on précise que la nature morte représente une carafe pleine d'anémones et l'autre des fruits divers. Brueghel confirme leur arrivée à Messine dans la missive du 11 septembre 1666.

⁶³⁷ S'agit-il de *graspi* donc grappes ? (V. Ruffo, op. cit., 1916, no 5/6, p. 181 et note 2).

⁶³⁸ « *Ill.^{mo} et Ecc.^{mo} Sig.^{re}*

Per la favorita de V. S. Ill.^{ma} del 29 caduto vedo che V. S. Ill.^{ma} ha fatto fajre parecchie mezze figure dalli meglio pictori d'Italia [comme Guercino, Rosa etc.] et che neciuna arive a quella del Rymbrant, è vero io ponr sono d'acordo, ma bisogna considerare, che li pictori grandi, conforme quelli che V. S. Ill.^{ma} à fatto fajre le mezze figure, non vogliono si assucittare ad una bagatella d'una mezza figura vestita e de che sola vene un lumino soudra il poijuto del naso, e che non si sa da che parte se ne vene perchè tout il reste è ouscure. Li pictori grandi studino a fajre vedere un bel corpo niudo, e dove si vede il sapere del disegno, ma al contrario, un inniorante cerca di coprire di vestiti ouscuri goffi, et il contorno in cognito questi sorti di pictori, e un stile particolare come anco quelli che fano di Ritratti et ancora li pari mei, che non ci conteno nel nombre di pictori, come verbo gratia si qualche d'uno era venuto da Pietro da Courtona, e aveva ditto voglio il mio ritratto, ou bien un quadro di fiori – Il Sig.^r Pietro aveva risposto andate da quelli che fanno simil cosse, non è da par mei, voglio dire che non sono cosse de homini grandi, de stare in torno de una bagatella simula, che quasi oniuono sa fayre, pero supplico V. S. Ill.^{ma} d'excusarmi che parlo cossi liberamente l'affetto della pittura mi spingie cossi et vogrebbe che uniuono aveva il buon gusto, qui fo una profonda riverenza a V. S. Ill.^{ma} le baijse humilissimamente le mane, Roma questa di 24 gennaro 1670

De V. S. Ill.^{ma} obligo.^{mo} et aff.^{mo} servitore
ABRAM BREUGEL » (V. Ruffo, op. cit., 1916, no 5/6, p. 186).

plus, dans une lettre du 3 mars 1671⁶³⁹, Abraham se réfère aux deux petits tableaux qui ont été jugés par des experts de coût inférieur par rapport à une œuvre de Mario dei Fiori. Brueghel reconnaît que la valeur des peintures du Romain est supérieure, mais, en même temps, il souligne que ses fleurs « *gardent le bon goût* » même après de nombreuses années passées et qu'à présent leur véritable valeur n'est pas encore perceptible.

Nous sommes aussi renseignés sur les achats des natures mortes et d'autres peintures par Ruffo à Rome, par l'intermédiaire de ses agents (dont Brueghel), grâce à deux listes (*Nota di quadri venuta da Roma*). Le tableau de fruits de Cerquozzi⁶⁴⁰ (7 et 6 palmes) est de grande valeur (169 ducats), tout comme une peinture du « *Maltese* » (très probablement de Francesco Noletti) du même format achetée à 160 d. Dans cette liste on trouve aussi 2 natures mortes de fleurs ovales (3 palmes) de Nuzzi à 70 d. (35 d. l'unité). Une œuvre de Bamboccio de 4 palmes à 350 d. est la plus chère dans ce document. Il y a aussi un *Saint Jean tenté par une femme* de la première manière de Guercino (3 palmes) pour le prix de 110 d. et un grand tableau (10 et 8 palmes) de G. B. Castiglione au même prix. Nous voyons que les grandes natures mortes coûtent parfois davantage que les tableaux de figures lorsque ces derniers sont de dimensions plus modérées. Dans la deuxième « *Nota delli quadri* » on repère juste une seule nature morte originale de Bonzi⁶⁴¹ représentant un panier de raisins (4 et 3 palmes) à 25 ducats.

Antonio Ruffo était quelque peu méfiant envers l'artiste et n'opérait aucune avance sur les œuvres à venir, il n'était pas question de laisser au peintre l'initiative. De plus, il conditionnait sa relation avec Brueghel en utilisant un autre intermédiaire et correspondant: Giuseppe de Rosis⁶⁴². Dans ses lettres, Brueghel accepte ou demande des paiements en biens comme par exemple du vin d'«Augusta », des vêtements, etc.

Nous savons qu'Abraham était également en contact avec don Flavio Ruffo, le frère du prince Antonio. Flavio, devenu abbé et diplômé en théologie, s'installa à Naples le 18 mai 1670 afin d'y s'occuper des affaires de la famille. Toutefois, il voulait regagner la cour de

⁶³⁹ « *Non mi meraviglio che siano stati giudicati da intendenti di costì inferiori le due tavolette mie appresso quello del Sig.re Mario, poichè il suo valore è prima del mio : solo prego V. E. ad haver questa considerazione, che nelli miei fiori osservo questo che restino di qualche gusto doppo molti anni e non mostrino presentemente tutto il loro capitale.* » (V. Ruffo, op. cit., 1916, no 5-6, p. 188).

⁶⁴⁰ Il y a aussi une bambochade de ce peintre (3 palmes ; 35 d.) et 4 paysages d'Angelucci avec les figures de Cerquozzi (3 palmes ; 90 d.). Dans la même liste se trouve aussi un petit tableau d'animaux (*di Testa*) d'un certain Guvarni à 45 d. (V. Ruffo, op. cit., 1916, no 5-6, p. 189).

⁶⁴¹ « *Un Canestro di Uva in Tela di quattro, e tre con cornice Originale del Gobbo – Du 25 du.* » (V. Ruffo, op. cit., 1916, no 5-6, p. 191).

⁶⁴² V. Ruffo, op. cit., 1916, no 5-6, p. 178, note 3.

Rome et, dans ce contexte, il est mentionné dans une lettre de Brueghel du 17 janvier 1671. Le peintre y écrit qu'il voulait servir l'ecclésiastique⁶⁴³.

La nature morte et le marché de l'art à Naples

Entre 1630-1680, des natures mortes circulaient sur le marché de l'art napolitain au même titre que les autres genres picturaux. Cette circulation s'était accélérée surtout vers 1640-1650 quand plusieurs ateliers étaient en activité comme celui de Luca Forte, de Paolo Porpora (jusqu'à 1648), des Recco, des Ruoppolo. Le biographe de ces peintres, Bernardo De Dominicis croyait dans l'importance du marché de l'art pour la peinture et pour son appréciation⁶⁴⁴.

A Naples, avec l'arrivée de l'aristocratie en ville, grâce aux privilèges et aux réductions fiscales, on construisit de nombreux palais⁶⁴⁵ et des villas aux alentours. Les propriétaires de ces bâtiments, comme à Rome, avaient besoin de décorer les intérieurs avec des tableaux et du mobilier. Dans la ville parthénopéenne le marché de l'art était dynamique et diversifié. En

⁶⁴³ « *Non meno posso essagerare quella [umilissima osservanza] del S.ig Principe della l'oresta per il nuovo Principato : mi riserbo uona parte del mio desiderio all'arrivo in questa Corte del Sig. Re Cav.re D. Flavio cogli effetti la esibitione dell'opera, quando havrò campo di poterlo servire in persona, assicurandone di ciò per hora l'E. V.* » (V. Ruffo, op. cit., 1916, no 5-6, p. 187). Flavio payait aussi des tableaux pour le compte de son frère comme le témoigne le paiement du 13 mai 1650 pour une *Pietà* de Ribera [ASBN, Banco del Salvatore, Giornale del 1650, Matr. 34, 13 maggio] publié par E. Nappi (1990). Cfr. A. E. Pérez Sánchez et N. Spinosa et alli., *Jusepe de Ribera 1591-1652*, cat. expo, New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1992, p. 250.

⁶⁴⁴ Ch. R. Marshall, op. cit., 2000, p. 28.

⁶⁴⁵ L. Di Mauro, « Naples au XVIIe siècle : urbanisme et architecture » dans *L'Âge d'or de la peinture à Naples, de Ribera à Giordano*, catalogue d'exposition, Montpellier, Musée Fabre, Paris-Montpellier, 2015, p. 24-25.

même temps, il était différent de celui de Rome ou de Gênes, car les principaux acteurs de ce commerce (artistes, clients, critiques) n'adhéraient pas à l'idéal de la noblesse de la peinture⁶⁴⁶. On explique cela, en partie, par le développement tardif du mécénat privé local vers le début du *Seicento*, l'absence d'une Académie des beaux-arts durant ce siècle et l'intérêt limité pour l'art de l'administration espagnole. La réforme de la Confrérie de Sainte-Anne et Saint-Luc en 1664 et ses nouveaux statuts ne posaient aucun obstacle contre le développement du marché des tableaux. L'institution ne cherchait aucun monopole et elle ne voulait pas contrôler les marchands. Ainsi, les artistes en tous genres étaient encouragés pour s'engager dans le commerce de leurs œuvres⁶⁴⁷. A Naples, comme à Rome, divers artisans s'occupaient de la vente des peintures. Dans la ville parthénopéenne, dès les premières décennies du XVIIe siècle, l'épicentre du commerce de l'art se forma dans la via Toledo. La plupart des documents subsistant se réfère à cette zone. L'église de Santo Tommaso d'Aquino (aujourd'hui détruite⁶⁴⁸) avec la chapelle de la « *Corporazione di rivenditori di quadri usati e vecchi* » se trouvait sur la via Toledo. Cette corporation réunissait des vendeurs de tableaux anciens, l'équivalent de nos bouquinistes⁶⁴⁹. Via Toledo était située dans la zone commerciale entre le siège du gouvernement et la cour vice-royale ainsi que le quartier habité par des résidents espagnols et la zone où des artistes étaient logés (entre monastère de Monteoliveto et le quartier adjacent de Spirito Santo). Dans la rue Toledo, les revendeurs et les artistes vendaient des peintures et d'autres marchandises directement aux clients. Les œuvres étaient présentées aux fenêtres et sur les murs extérieurs des boutiques et ateliers⁶⁵⁰. Nous savons peu de choses sur l'activité des marchands à Naples avant la fin des années 1650. Avec l'arrivée de Luca Giordano, le commerce des peintures devint international. Les œuvres de Luca étaient envoyées aux Pays-Bas, en Espagne, en France ou en Angleterre. En ce qui concerne la nature morte, ce genre pictural fut vendu volontiers durant la deuxième moitié du XVIIe siècle. Nous disposons de divers témoignages à ce propos. L'armateur et le collectionneur d'origine flamande Gaspare Roomer fut également l'un de plus importants marchands des tableaux actif dans cette ville. Il avait le goût pour les natures mortes, les œuvres du sujet

⁶⁴⁶ Ch. R. Marshall, op. cit., 2000, p. 15-16.

⁶⁴⁷ Ibid. p. 16.

⁶⁴⁸ L'église fut désacralisée vers la fin du XVIIIe siècle et détruite dans les années 1930.

⁶⁴⁹ Ch. R. Marshall, « *Appagare il pubblico : the marketing strategies of Luca Giordano, 1678 – 1684* », dans *The Art Market in Italy 15th-17th centuries*, sous la dir. de M. Fantonini, L. C. Matthew, S. F. Matthews-Grieco, Modène, 2003, p. 263. Sur l'importance des revendeurs actifs dans cette rue cfr. G. Borrelli, « La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto da barocco a rococò, Parte terza », *Ricerche sul '600 napoletano*, 1991, p. 9-11.

⁶⁵⁰ Ch. R. Marshall, op. cit., 2003, p. 264.

animalier, les petits paysages et les marines⁶⁵¹. De nombreux autres marchands s'occupaient du commerce des peintures de fleurs, de fruits et autres objets inanimés : Aniello Mele (Miele), Ferdinand Vandeneynnden, Carlo della Torre, Guglielmo (mort en 1677) et Vincenzo Samueli, Galeota, Carlo Arici, Andrea Cautiero. Des peintres pouvaient vendre aussi des natures mortes de leurs compères comme ce fut le cas de Francesco di Maria qui était aussi marchand de tableaux. Nous allons démontrer maintenant l'activité et les stratégies commerciales de ces personnages.

Le rôle du négociant Aniello Mele fut considérable pour la diffusion du goût pour la nature morte. Il vendait des tableaux de Giovanni Battista Ruoppolo, d'Andrea Belvedere, mais aussi ceux appartenant à d'autres genres picturaux, des œuvres d'Aniello Falcone (surtout des batailles) ou de Francesco di Maria. Dans sa boutique les prix de ces peintures s'élevaient à 40 ou 50 ducats. C'est dans cette échoppe que diverses personnalités importantes du milieu culturel napolitain se rencontraient avec une certaine régularité. Citons les noms de ces « *più onorati cittadini dilettanti* » : le juriste et humaniste Giuseppe Valletta, Gaspar Roomer, Antonio Ciappa, le duc de la Regina et le haut fonctionnaire du Vice-royaume Giacomo Capece Galeota (1617-1680) et Carlo Arici. En outre, des artistes de talent venaient nombreux chez le marchand. On pouvait y rencontrer Luca Giordano, Aniello Falcone, Micco Spadaro, Francesco de Maria ou Andrea Vaccaro. A propos de ce dernier peintre, De Dominici écrit qu'il avait l'habitude de sortir le soir pour prendre l'air, après avoir peint toute la journée, et de venir chez Mele « *onorato mercante di quadri, abitante sul cantone dei guantai* »⁶⁵². Ces personnages raffinés aidaient Giordano à choisir les sujets de ses peintures, développaient de nouveaux marchés, mais augmentaient aussi le prestige et les prix des œuvres de Luca « *Fa Presto* »⁶⁵³. Cette valeur ajoutée joua un rôle important dans le succès des natures mortes de Giuseppe Recco, fréquent collaborateur de Giordano. Les retombées sur les autres artistes spécialistes de ce genre pictural se firent sentir. L'exposition de grandes

⁶⁵¹ F. Haskell, *Patrons and Painters...*, (4e impression de l'édition de 1980), Bath, 1998, p. 387.

⁶⁵² B. De Dominici, op. cit., v. 3, p. 150-151 – dans la vie de Vaccaro : « *Era solito, dopo aver dipinto tutto il dì uscire verso la sera a prender l'aria fresca del molo nella stagione calda, e spesso ancora si trattenea nella Bottega di Aniello Mele, onorato Mercante di quadri, abitante sul canton de' Guantai. Ivi solean capitare parimente Aniello Falcone dapoichè fu tornato di Francia, Viviano, Micco Spadaro, Francesco di Maria, Luca Giordano, ed altri rinomati Professori, ed onorati Cittadini dilettanti ; fra quali contavansi il famoso Gasparo Romer, l'Avvocato Giuseppe Valletta, Antonio Ciappa, il Reggente Galeota, e Carlo Arici, con altri sì simil fatto ; laonde può immaginarsi il Lettore di quanto piacere, e di quanto profitto ella fusso un erudita, e virtuosa conversazione* ». Cfr. aussi G. Labrot, *Peinture et société à Naples, XVIe - XVIIIe siècle ; commandes, collections, marchés*, Seyssel, 2010, p. 325 et Ch. R. Marshall, « Dispelling negative perceptions, dealers promoting artists in Seventeenth-Century Naples », dans *Mapping markets for paintings in Europe, 1450 – 1750*, sous la dir. de N. De Marchi et H. J. Van Miegroet, Turnhout (Belgique), 2006, p. 367-368, 373-374.

⁶⁵³ Ch. R. Marshall, op. cit., 2006, p. 373-380.

natures mortes à la fête de Corpus Domini, en 1684, fut le point culminant de ce processus. Néanmoins, il est probable que Mele payait à la journée Ruoppolo et Belvedere, comme il le faisait pour les autres peintres⁶⁵⁴. Nous voyons qu'il était entouré de grands marchands, de représentants de l'administration, d'intellectuels et d'aristocrates cultivés.

Dans le milieu d'Aniello Mele, gravitait par exemple le Régent de la Chancellerie de Naples Giacomo Capece Galeota. Il possédait des natures mortes de Giovanni Battista Recco et des œuvres d'Andrea de Lione⁶⁵⁵. Il est fort probable qu'il les avait achetées dans le négoce de Mele. Ce collectionneur était l'un des plus hauts fonctionnaires de l'état jusqu'à sa démission (et son exil temporaire à Gaeta) en 1679 suite à une affaire de malversation⁶⁵⁶. Carlo Arici, l'un des premiers mécènes napolitains de Giordano était également proche de Mele. Carlo était un marchand prospère originaire de Lombardie. Il achetait, lui aussi, des natures mortes de Giuseppe Recco et d'Abraham Brueghel probablement dans la boutique d'Aniello⁶⁵⁷. Malheureusement, son inventaire n'est pas parvenu jusqu'à nous et on doit se contenter de l'inventaire tardif de son fils Antonio (1744), qui fut aussi un homme d'affaires⁶⁵⁸. Dans ce document, nous trouvons, en dehors des nombreux tableaux de Luca Giordano et des copies d'après ses œuvres, des natures mortes de Giuseppe Recco, Brueghel, Spadino, de Coninck et de plusieurs anonymes. Il est probable, comme le suppose Ch. Marshall, que la plupart des peintures de ce genre furent achetées par son père⁶⁵⁹. Nous avons des témoignages sur deux autres personnages de l'entourage de Mele liées au commerce des natures mortes. Nous avons déjà dit que le peintre Francesco di Maria voulait en 1676 vendre à Giuseppe Valletta des petites peintures de cuisine d'Andrea Bonanni. Il les avait achetées

⁶⁵⁴ Ibid., p. 379.

⁶⁵⁵ Ibid., p. 373-374. Pour le mécénat de Galeota à Recco, méconnu peintre de natures mortes Francesco Pisacane, Fracanzano et Vaccaro et autres cfr. E. Nappi, dans *Ricerche sul '600 napoletano*, p. 24, 88, 92-93, 73, 167. Galeota protégeait aussi Andrea de Lione (voir V. Rizzo, « Documenti su Cavallino, Corenzio, De Mattei, Giordano, Lanfranco, Solimena, Stanzione, Zamperi et altri, del 1636 al 1715 », dans *Seicento napoletano : Arte, Costume, Ambiente*, sous la dir. de R. Pane, (Milan, 1984), p. 314.

⁶⁵⁶ Ibid., p. 373 ; A. Musi, notice « Giacomo Capece Galeota » dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 18, 1975, p. 434-435 et www.treccani.it (consulté le 18 août 2015). Galeota devint juge vers 1640, puis 4 ans plus tard le président de la *Regia camera della Sommaria*. En 1663 il fut nommé régent du *Supremo Consiglio d'Italia* par le roi Philippe IV.

⁶⁵⁷ Ch. R. Marshall, op. cit., 2006, p. 374. Arici est évoqué à plusieurs reprises par De Dominici (op. cit., v.3, p. 150-151, 343, 345, 398).

⁶⁵⁸ [Archivio di Stato, Naples, scheda 223, protocollo 23, ff.270-309v (=ff.503-592v nuova numerazione)]. Le document a été publié par G. Labrot, op. cit., 1992, p. 439-443 et la GPID, en ligne.

⁶⁵⁹ Ch. R. Marshall, op. cit., 2006, p. 374 et note 43. L'auteur observe que dans ce document il n'y a pas des peintures du XVIIIe siècle, à l'exception d'une d'école de Nicola Vaccaro (1637-1717). Les autres œuvres furent peintes entre 1630 et la fin du *Seicento*. Il y avait aussi une *Epiphanie* de l'école de Bassano. En revanche, à notre avis, nous ne pouvons pas être sûrs si Antonio n'achetait pas des natures mortes du XVIIIe siècle, comme dans l'inventaire plusieurs tableaux de ce genre pictural sont anonymes.

dans la boutique de Pellegrino Peri pendant son séjour à Rome⁶⁶⁰ comme cela a été vérifié par L. Lorizzo (2008-2010)⁶⁶¹. Ainsi nous disposons d'une preuve documentaire supplémentaire de la circulation des natures mortes entre Rome et Naples et des échanges entre les deux écoles.

Nicola di Martino le marchand à Naples qui, selon De Dominici, fut l'un de ceux « *qui payait à la journée et qui faisaient commerce* »⁶⁶² des batailles d'Aniello Falcone. Nous pouvons supposer qu'il s'occupait aussi de la commercialisation des natures mortes de Luca Forte ou/et des peintures exécutées par ce peintre en collaboration avec « *l'Oracolo delle battaglie* ». Di Martino avait sa boutique vers l'église de San Nicola alla Carità dans la via Toledo. Dans l'appartement à l'étage il employait des peintres qui avaient besoin d'argent. Des artistes venaient aussi lui montrer leurs tableaux, qu'il revendait plus cher. Ce système nous rappelle d'autres exemples évoqués auparavant à Rome.

Des marchands de différents horizons (trafiquants d'art inclus) se rendaient à Naples pour chercher des peintres, surtout ceux qui débutaient leur carrière, prêts à travailler pour des salaires modestes et à exécuter différents genres de peintures, parfois mêmes des contrefaçons d'œuvres de maîtres anciens. Ils arrivaient avec des toiles de maîtres romains, toscans, bolonais, vénitiens ou nordiques afin de les faire copier ou même falsifier. Ainsi les peintres locaux pouvaient découvrir des tableaux de diverses écoles et diverses manières de peindre. Le père de Luca Giordano, Antonio s'occupait de ce genre d'affaires et il encouragea son fils à commencer de cette manière, pour faire de l'argent et pour se faire connaître⁶⁶³. Certains de ces marchands signaient un contrat avec les artistes. Ulisse Prota-Giurleo a trouvé et publié en

⁶⁶⁰ B. De Dominici, op. cit., v. 3, p. 310-311 ; L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010, p. 53.

⁶⁶¹ L. Lorizzo, « *Impossessarsi del nudo. Appunti per Francesco di Maria disegnatore* », dans *Le dessin napolitain*, actes du colloque, (Paris, 2008), sous la dir. de F. Solinas, Rome, 2010, p. 148. Ajoutons, que F. di Maria habitait à Rome dans la proximité de la boutique de P. Peri.

⁶⁶² B. De Dominici, op. cit., 1743, v. 3, p. 72 – « *Ma perchè viveano allora molti accreditati Pittori, perciò quei giovani che uscivano in campo, non ritrovavano pronte le occasioni da lavorare per dilettaanti, ma per coloro che pagavano a giornata, e ne facean commercio. Un di costoro era in quel tempo Nicola di Martino, il quale avea la sua bottega incontro la Chiesa di S. Nicola alla Carità de' PP. Pii Operarj, e nell'appartamento di sopra dava da dipingere a que' Pittori, che ricorrevano a lui per aver pronto denaro, e pur comperava quell'opere, che gli venivano esibite da' bisognosi pittori, per po farne spaccio con suo vantaggio. A costui diede Aniello alcune battaglie, acciocchè le avesse esitate, e come il Martino l'ebbe messe in mostra, furono lodate da' professori, e dagl' intendenti, ma sopra tutti le commendò il Cavalier d'Arpino [...]* ». Puis l'historiographe raconte que Cesari voulait faire connaissance de l'auteur des tableaux et il commanda quelques autres batailles à Falcone.

⁶⁶³ U. Prota-Giurleo, *Pittori napoletani del Seicento*, Naples, 1953, p. 44. L'auteur appelle ces peintres napolitains « *poveri diavoli, specialmente "giovani di prima uscita* », o addirittura vecchi scaltriti e specializzati nel mestiere [...] (ibid., p. 44).

1953 un document de ce type conclu le 7 juin 1686 entre Domenico Oliva⁶⁶⁴, le marchand romain habitant à Naples et Aniello de Letizia⁶⁶⁵ (vers 1669-1762) peintre peu connu, originaire des Pouilles, actif à Naples. Ce dernier se déclara prêt à peindre pendant 4 mois, dans sa maison, des tableaux d'histoire, de fleurs, d'animaux, de dévotion et « *d'ogni altra maniera et di qualsivoglia cosa* ». Oliva mit à sa disposition un appartement meublé (atelier) et il imposa des horaires d'activité de 8 heures et demi par jour, de 10h30 à 15h et de 19h à 23h (fêtes et maladie exclues). Il fournit, à ses frais, des toiles et des couleurs en quantité nécessaire à l'exécution de ces œuvres. Oliva exigeait l'exclusivité de la production d'Aniello (« *il tutto per conto d'esso Domenico* ») et l'employé ne devait pas travailler pour d'autres commanditaires. L'artiste était payé 16 ducats par mois et en cas d'impossibilité de peindre, le marchand retenait 10 carlini sur cette somme pour chaque jour manqué. Il est indiqué dans le document que chacune des parties devait respecter le contrat⁶⁶⁶. Ce document, rédigé d'une façon détaillée, est particulièrement précieux pour deux raisons. Tout d'abord, il cite de manière explicite un marchand romain prêt à travailler avec un artiste napolitain et nous montre comment les échanges se déroulaient entre les deux milieux artistiques. D'autre part, il illustre clairement que ce peintre peu connu aujourd'hui, qui était probablement un débutant, était censé exécuter des natures mortes de fleurs et d'animaux. De plus, il devait vraisemblablement copier des tableaux de maîtres romains, peut-être de Mario dei Fiori, Stanchi, Bonzi ou d'autres. Toutefois, pour l'instant, nous ne disposons pas de documents

⁶⁶⁴ [Archivio di Stato di Napoli (?), notaire Francesco Antonio Montagna, prot. a. 1686, fol. 107] et U. Prota Giurleo, op. cit., p. 44-45 : « 7 giugno 1686 – Il Magnifico Aniello de Letizia, di Napoli, pittore, siccome è venuto a conventione con il Magnifico Domenico Oliva, Romano, ma commorante qui in Napoli, in virtù della quale detto Aniello promette et s'obliga per il spatio de mesi quattro, cioè due di fermo e due de rispetto, cominciandi dalli 10 del corrente mese di giugno 1686 in avanti, di pittare quelli quatri che li saranno ordinati da detto Magnifico Domenico, d'histoire, di fiori, d'animali, de devotioni, et d'ogni altra maniera et di qualsivoglia cosa che detto Aniello de pittare detti quatri in una casa qua in Napoli che li darà detto M.co Domenico, con venire, come promette detto Aniello, la matina ad hore diece e mezzo a pittare come sopra nella detta Casa che li darà et accomoderà detto M.co Domenico, et terminare de pittare ad hore quindecim, et dopo promette detto Aniello ritornare in detta casa ad hore diecenove, et pittare come sopra, il tutto per conto d'esso Domenico sino ad hore ventitré, restando tenuto et obligato detto Domenico di dare a sue spese le tele et colori tantum, che saranno necessarij per dette pitture, promettendo dette Parti così il tutto osservare delli modi sopraddetti ut supra espressi, dichiarando esse Parti che le feste comandate detto Aniello non è tenuto pittare. Per le fatiche della quale pittura, esso Domenico promette e s'obliga dare et pagare al detto Aniello docati sedeci il mese, fatigando pagando, verum mancando detto Aniello de pittare come di sopra ha promesso, per qualsivoglia giorno che mancherà, detto Domenico si debbia ritenere carlini dieci dalli detti duc. Sedeci ut supra promessi pagare ogni mese a detto Aniello, escluso impedimento d'infermità, ecc. ».

⁶⁶⁵ Son nom est mentionné aussi comme Aniello Letizia. On connaît aussi un paiement à ce peintre de 1678, quand il accepte d'être payé 13 d. pour 2 copies d'après Mattia Preti (E. Nappi, *Ricerche sul '600 napoletano Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari et intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, (1992), p. 51).

⁶⁶⁶ U. Prota Giurleo suppose que de Letizia « *dovette essere un pittore da strapazzo, per piegarsi a un così massacrante e poco degno lavoro* ». Ce jugement sévère est évidemment exagéré, vu l'importante carrière de de Letizia dans le Salento dans les Pouilles. Le chercheur, à l'époque ne connaissait pas un seul tableau de l'artiste.

pour confirmer cette supposition. Il n'est pas exclu que de Letizia était contraint de falsifier des toiles des artistes évoqués. On se demande également où étaient vendues ces œuvres ? Était-ce le marché romain la destination de ces peintures. Par ailleurs, nous n'avons pas de certitude quant à la période pendant laquelle Letizia se consacra à cette tâche. En revanche, le profil artistique de de Letizia a été récemment précisé par les études de Stefano Tanisi (2009-2014)⁶⁶⁷ qui a fait des recherches d'archives et a attribué des tableaux au peintre dans les églises de Salento. Aniello naquit probablement à Naples et il fut fils de Domenico⁶⁶⁸ originaire des Pouilles, qui était parmi les fondateurs de la Corporation des peintres à Naples en 1664 ; son nom apparaît dans les listes d'artistes encore en 1678⁶⁶⁹. Aniello, quand il signa le contrat, devait être encore très jeune, peut-être n'avait-il pas encore 20 ans. L'artiste quitta donc Naples pour s'installer à Galatone (province de Lecce) et pour faire une brillante carrière dans les Pouilles où il devint, selon S. Tanisi, la « *personalità chiave della pittura devozionale barocca* ». De Letizia travailla pour les églises de Lecce, Santa Maria di Leuca et Otranto entre autres. Il mourut à Galatone en 1762 à l'âge vénérable d'environ 93 ans. Il est probable qu'il se fit un nom en se présentant en tant qu'élève de Luca Giordano (ce qui était peut-être vrai), car en 1743, il est mentionné par l'évêque d'Alessano de l'époque comme appartenant à la « *schola Lucae Jordani* »⁶⁷⁰. Il exécutait probablement lui-même des peintures des fleurs

⁶⁶⁷ L'article de S. Tanisi « *Fermenti partenopei nei dipinti di Aniello Letizia (1669 ca.-1762)* » a été publié sur le site <http://www.scenailustrata.com/public/spip.php?article1640> (consulté le 21 août 2015 ; mis en ligne le 1 octobre 2014 ; avec la bibliographie ultérieure) – cfr. aussi S. Tanisi, « Nota sui dipinti di Aniello Letizia (1669 ca. - 1762) nel convento e nella chiesa della Grazia di Galatone », *Miscellanea Franciscana Salentina: rivista di cultura dei Frati minori di Lecce*, a. 23 (2007), n. 23, septembre 2009 ; id., « I dipinti "di Aniello Letizia. Nella Cattedrale di Lecce presenti ben dodici opere del pittore », *L'Orsa del Salento*, settimanale, Anno XX, no 19, 29 mai 2010 ; id., « Ecco le firme pittoriche dei fermenti partenopei. La pittura di Aniello Letizia. Da Napoli, Letizia divenne personalità chiave della pittura devozionale del Sei - Settecento nel Salento », *il Paese nuovo, Quotidiano del Salento*, Anno XX, no 197, 9 septembre 2012 ; id., « Inediti di Letizia nelle belle chiese di Brindisi e Ostuni », *La Gazzetta del Mezzogiorno, edizione Brindisi*, 15 aprile 2014. Je remercie Stefano Tanisi pour l'envoi de ses publications.

⁶⁶⁸ Cet artiste était originaire d'Alessano près de Santa Maria di Leuca dans le Salento. Il se maria avec la napolitaine Prudenzia Turca. De ce mariage naquirent deux fils : Aniello et Gennaro. Si nous n'avons pas de document pour la naissance d'Aniello, nous savons grâce à la recherche de S. Tanisi, que son frère naquit à Alessano le 7 janvier 1680 [Archivio Storico Parrocchiale Alessano, *Registri dei battezzati, Atto di battesimo di Gennaro Letizia*] et que sa mère fut napolitaine. Dans cet acte de baptême on parle de « *Domenico Letitia e Prudentia Turca neapolitana coniugibus* ».

⁶⁶⁹ G. Ceci, « La corporazione dei pittori », *Napoli Nobilissima*, 1898, p. 11 – « *Domenico di Letizia (1678)* ». Et cfr. U. Prota-Giurleo, op. cit., p. 45 ; F. Strazzullo, *La corporazione dei pittori napoletani*, Naples, 1962, p. 6, 27.

⁶⁷⁰ Il s'agit d'un document écrit par Mons. Luigi D'Alessandro concernant 6 tableaux d'autel d'Aniello dans la basilique de Santa Maria di Leuca. Le religieux écrit que « *quorum sex Altarium icones sunt opus pennicilli excellentis Pictoris Agnelii Letitia Alexanensis à schola Lucae Jordani* » [Archivio Storico Diocesi di Ugento, copia fotostatica de la Visitae ad limina de mons. L. D'Alessandro de 1743-1744]. Trois œuvres de cette série existent encore, mais en mauvais état de conservation (S. Tanisi, op. cit., en ligne). S. Tanisi définit de manière générale le style de de Letizia : « *l'utilizzo degli stessi cartoni e disegni, le tipiche accentuazioni fisiognomiche dei volti, la forte plasticità delle figure, la particolare disposizione dei contrasti e delle lumeggiature, non sono altro che le più evidenti "firme pittoriche" di Aniello Letizia* ».

dans les églises. Montrons comme exemple de son œuvre des fleurs à côté d'un putto [IL. 52] ou *Le martyre de Saint Jean Evangeliste* (Leuca, basilique) [IL. 53]⁶⁷¹ où on aperçoit, en haut du tableau, des guirlandes de fleurs (tenues par des putti) qui rappellent celles peintes par des napolitains comme Gaspare Lopez ou Francesco Lavagna. Les fleurs à droite de la scène représentant la Sainte Famille de l'église Santa Chiara de Nardò [IL. 54] sont exécutées de la même manière. Quant à Oliva, il fut peut-être un élève de Micco Spadaro, peignant des paysages et des marines. Il est ainsi mentionné en 1716 dans l'inventaire napolitain de Francesco de Palma, duc de S. Elia⁶⁷².

Dans les années 1670 le marchand de tableaux Carlo della Torre, proche de Luca Giordano, s'occupait également de la vente des natures mortes napolitaines. En août 1677, della Torre reçut 300 ducats (en deux fois) pour onze copies de saints peints par Luca Giordano, et rapidement il vira cette somme à Giuseppe Recco en paiement de deux tableaux. Gérard Labrot déduit que ce marchand endossait le rôle d'encaisseur fréquemment et il recevait de l'argent des livraisons⁶⁷³. Cela faisait partie du commerce international orchestré par Luca « *Fa Presto* ». Nous souhaiterions en savoir plus sur l'activité de della Torre dans le domaine de la vente des natures mortes. Nous disposons encore d'autres documents concernant ce marchand et son activité pour placer sur le marché de l'art des tableaux de fruits et de fleurs qui furent probablement exposés en 1684 à l'exposition de la fête Corpus Domini.

Des natures mortes napolitaines circulaient aussi en Sicile, à Messine ou à Palerme. Nous savons que le prince Antonio Ruffo était en contact par correspondance avec Luca Forte à Naples. Le collectionneur, basé à Messine, en août 1649 passa la commande d'un tableau de fruits à l'artiste et fit l'avance de 20 ducats par l'intermédiaire du prieur de la Bagnara son neveu. Il est intéressant de savoir que le peintre avait une méthode particulière pour fixer son prix. Quand le commanditaire lui demanda combien allait coûter une peinture (dans une lettre du 31 août de la même année), Forte répondit le 11 septembre de 1649⁶⁷⁴, qu'il ne pouvait pas

⁶⁷¹ La photo est de S. Tanisi.

⁶⁷² [Archivio di Stato, Naples, Archivio Palma d'Artois, fascio 105, fascicolo 11, ff.1-50v] – la GPID en ligne (consulté le 21 août 2015) - « *f.26v Due quadri di palmi 4 e 5 di Paese e marina, mano di Domenico Oliva, discepolo di Micco Spadaro con cornici della stessa maniera D. 12* ». Oliva était peut-être aussi un peintre des paysages et des marines ou simplement il signa des œuvres de quelqu'un d'autre, ou bien, peut-être, Gargiulo travaillait aussi pour le marchand Oliva. Evoquons encore que De Dominici (op. cit., 1743, v.3, p. 211) cite un certain « *Ignazio Oliva* » en tant que disciple de Micco Spadaro. S'agit-il de la même personne ?

⁶⁷³ G. Labrot, op. cit., 2010, p. 458-459.

⁶⁷⁴ « *Ill. mo Sig.re mio Oss.o*

Ho ricevuto la graditissima di V. S. Ill.ma delli 31 del passato con la quale mi sollecita il quadro, del quale ne ho più pensiero che non V. S. I. et L'assucuro che per servirla con quella puntualità, che devo non ho pigliato

lui répondre tant qu'il n'avait pas vu le tableau achevé. C'est donc la qualité esthétique de l'œuvre terminée qui définissait son prix. En outre, le peintre sollicita une avance supplémentaire de 50 ducats pour pouvoir « *peiner allégrement* ». Il obtint ces 50 ducats, ce qui fit en tout 70 ducats d'acompte. Ensuite, dans la lettre du 23 septembre⁶⁷⁵, Luca établit le prix, soit environ (« *appresso a poco* ») 200 ducats, ce qui est un prix considérable pour l'époque, compte tenu du genre du tableau. Il assura en même temps à son commanditaire qu'il serait satisfait du résultat et qu'il y verrait « *un soin qu'il n'avait jamais vu auparavant* » et que « *votre tableau représente des fruits divers, peints de grands en petits. C'est une chose autant curieuse qu'agréable et enfin il doit être fatigant à faire avec les très petits pinceaux, il devient une espèce de miniature. Il n'est pas possible de s'en rendre compte et comprendre d'après cette feuille* »⁶⁷⁶. Quatorze ans plus tard, un autre tableau de Luca Forte fut proposé à Antonio Ruffo. Mattia Preti informa dans la lettre du 27 mars 1663⁶⁷⁷ que Don Carlo Gattola avait acheté auprès du « *Ricevitore* » Caravita à Naples, un très grand tableau de fruits « *bellissimi* » (11 et 8 palmes) de la main de Forte pour un prix de 400 ducats, exorbitant pour

altr'opera, et non sto facendo altri, accio habbia quel gusto che desidera. Per conto del prezzo che lei desidera sapere, non lo posso sapere se non vedo il quadro finito, bensì prego V. S. I. A favorirmi d'una cinquantina di ducati per poter faticare allegramente, assicurandole che io non perdero tempo et procuraro di dar a V. S. I. la maggior sodisfattione che mi sara possibile, et per fine Le faccio humilissima riverenza

In Napoli li 11 Settembre 1649

Di V. S. Ill.ma

Humilis.mo Servo

LUCA FORTE » (V. Ruffo, « *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina* », *Bolletino d'arte*, 1916, no 1-2, p. 58-60.

⁶⁷⁵ « *Ill.mo Sig.re*

In altra mia ho scritto a V. S. Ill.ma dove Le accennai che stavo tutta via pintando al suo quadro, E che mi avesse fatto gratia de farmi entrare D.ti cinquanta che con li venti ricevuti gia dal s.re Priore della Bagnara Vostro nipote serriano D.ti 70 in tutto, in conto di detto quadro ; hora la presente non faccio per altro che per obedire al M. R. Padre Maestro fra Tomaso Maria Ruffo il quale mi ha comandato instatemente accosare a V. S. Ill.ma il prezzo di detto quadro per quanto non è possibile poter dire per a punto perchè non posso sapere sin tanto sia finito la fatica verrà in detto quadro, ma per servire tanto al detto R. Padre quanto a V. S. Ill.ma già che cortesissima sua lettera me lo attende similmente mi ha parso di farline avisato, che appresso a poco il suo prezzo sera da D.ti 200 più o meno secondo la faticha che vi serà in esso, assicurandola che se li farrà, à suo tempo tutta quella cortesia che si potra, et infine mi assicuro che farrò di modo che ne resterà sodisfatto, oltre che vederà una fatica mai vista simile poi che secondo credo le he haverà descritto l'Ill.mo Priore vostro quadro viene de frutti diversi, pintati da grandi in piccolo cosa non men curiosa che vaga et infine È faticha da farsi con li più piccoli pennelli se ritrovano spesie de miniatura non essendo possibile poterla dare ad intendere da questo foglio riservandomi alla vista del quadro a suo tempo E questo E quanto per hora posso Referire a V. S. Ill.ma di pio che offerirmeli perpetuo servitore facendoli umelissima reverenza

Napoli 23 di Settembre 1649

Di V. S. Ill.ma

Umelissimo servo

LUCA FORTE » (V. Ruffo, op. cit., 1916, no 1-2, p. 59-61).

⁶⁷⁶ « *vostro quadro viene de frutti diversi, pintati da grandi in piccolo cosa non men curiosa che vaga et infine È faticha da farsi con li più piccoli pennelli se ritrovano spesie de miniatura non essendo possibile poterla dare ad intendere da questo foglio* ».

⁶⁷⁷ « *Il Sign.r Don Carlo Gattola compro da il Signor Ricevitore Caravita in Napoli un quatro di palmi undici e otto di frutti bellissimi di mano di Luca Forte per prezzo di ducati quattrocento ora mi ha detto che se ne priverebbe se S. S. Ill.mo ci vole attendere mi ha detto che io le lo scriva come fo se li pare mi pol rispondere il suo gusto [...]* » (V. Ruffo, op. cit., 1916, no 7-8, p. 248).

une nature morte, et qu'il serait à son tour prêt à s'en séparer. Il est possible que le seul tableau de fruits de ce peintre apparant dans la liste établie par Vincenzo Ruffo au début du XXe siècle soit celui acheté par Antonio au Seicento. Malheureusement les dimensions de l'œuvre ne sont pas communiquées⁶⁷⁸.

Des natures mortes quittaient Naples pour l'Espagne pour y être vendues, offertes ou juste pour les transférer, lorsqu'un haut fonctionnaire hispanique quittait de la ville après la fin de sa mission. Entre 1637 et 1673, Giacomo de Castro (mort vers 1687) était un marchand d'art et un restaurateur⁶⁷⁹ de peintures très actif à Naples. Selon De Dominici, il était peintre de formation élève de Battistello Caracciolo. De Castro vendait notamment des œuvres de G. B. Castiglione⁶⁸⁰. Nous savons que le collectionneur napolitain Pietro Giacomo Amore était son client habituel, et peut-être acheta-t-il sa nature morte de fruits de Bonzi⁶⁸¹ chez lui. Entre 1664 et 1673, De Castro fut, pour Antonio Ruffo, le principal marchand et agent à Naples, à côté de Cornelis de Wael et Abraham Brueghel à Rome⁶⁸². Dans les années 1660, De Castro travaillait aussi pour les vices-rois espagnols, Gaspar de Bracamonte, Conde de Peñarada. Est-ce qu'il y avait des natures mortes dans le chargement (*cargo*) de 1500 larges boîtes contenant des peintures de la galerie du vice-roi, choisies et emballées sous la direction de De Castro et ensuite envoyées en Espagne ? Nous savons qu'il était employé aussi par le vice-roi Pedro Antonio de Aragón (de 1666 à 1672), le grand collectionneur de peinture napolitaine, et il l'aida à envoyer des œuvres originales de B. Cavallino, des copies de Titien et de Raphael⁶⁸³. Des natures mortes napolitaines (Abraham Brueghel) furent acquises par les monarques espagnols. Ces achats furent, peut-être, favorisés par la présence de Luca Giordano séjournant à Madrid. De plus, le roi Charles II était en relation avec le banquier et marchand Gaspare Roomer, qui lui livra de nombreuses œuvres⁶⁸⁴, dont probablement des natures mortes de Giovanni Battista Ruoppolo et Abraham Brueghel⁶⁸⁵ entre autres.

⁶⁷⁸ Cfr. V. Ruffo, op. cit., 1916, no 9-10, p. 315).

⁶⁷⁹ En 1640, De Castro restaurait des peintures dans la collection de Giovan Camillo Cacace (Ch. R. Marshall, op. cit., 2000, p. 20).

⁶⁸⁰ Ibid., p. 20. Il s'agit d'un tableau représentant *Christ lavant les pieds de ses disciples*.

⁶⁸¹ Cette peinture, de 4,5 et 2 palmes, apparait dans l'inventaire du 19 janvier 1656, rédigé par Giacomo De Castro lui-même (cfr. La GPID, en ligne, consultée le 27 août 2015). Elle est la seule nature morte dans cette collection.

⁶⁸² Ch. R. Marshall, op. cit., 2000, p. 22.

⁶⁸³ Ibid., p. 22-23.

⁶⁸⁴ A. Sánchez López, « Nuevos bodegones napolitanos en España », *Archivo Español de Arte*, 2005, no 311, p. 323-325 et note 4 ; cfr. R. Ruotolo, op. cit., 1982, p. 5 et s.

⁶⁸⁵ Brueghel, pendant sa période romaine, était en contact avec Roomer.

Des natures mortes napolitaines étaient envoyées également aux Pays-Bas, surtout dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. Les deux grands commerçants nordiques internationaux, Gaspare Roomer et Ferdinand Vandeneynnden, s'occupaient de ce type de commerce et ils étaient aussi des collectionneurs avisés⁶⁸⁶.

Roomer était un marchand et financier originaire d'Anvers. Il était passionné d'art et vendait des œuvres en Espagne comme ce fut le cas des fragments de fresques de Polidoro da Caravaggio qu'il acheta pour les revendre dans la Péninsule Ibérique⁶⁸⁷ et dans les pays nordiques. De Dominici nous raconte que Gaspare vendait des natures mortes de Giovanni Battista Ruoppolo, des tableaux d'Aniello Falcone, de Bernardo Cavallino et de Bartolomeo Passante⁶⁸⁸. Dans la vie de Ruoppolo, l'historiographe remarque que « *C'est pourquoi il devint très célèbre [et] son nom agrémenta les maisons de nombreux Messieurs. Pour le marchand Gasparo Romer il en fit beaucoup, qui les envoya en Flandres ; ainsi, il fit de nombreux tableaux pour le marquis Vandeneinden, qu'on peut voir chez les princes de Stigliano et Belvedere* »⁶⁸⁹. De cette manière Falcone exécuta pour Roomer diverses représentations de batailles, dont certaines inspirées par la *Jérusalem délivrée*, certaines inventées par le peintre (batailles entre Turcs et chrétiens), d'autres tirées de l'Ancien Testament « *furent envoyées par Romer en Flandres, chez ceux qui savent faire le commerce, car la peinture y était alors très appréciée ou bien pour décorer leurs propres maisons* »⁶⁹⁰. De Dominici saisit bien le caractère de Roomer qui « *prenait tant de plaisir grâce aux œuvres, il était facétieux en conversation et étrange Aniello [Falcone], il se rendait souvent dans sa maison, et quand il y trouvait un tableau, il l'achetait par son génie, malgré le fait*

⁶⁸⁶ G. Labrot, op. cit., 2010, p. 252-253.

⁶⁸⁷ Le mécénat de Ruotolo et des Vandeneynnden a été étudié par R. Ruotolo « *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e i Vandeneynnden* », *Ricerche sul '600 napoletano*, 1982, p. 5-44 et par G. Labrot, op. cit., 2010, p. 252-253, 458

⁶⁸⁸ B. De Dominici, op. cit., v. 3, p. 23, 37, 72-73, 294. Dans la vie de Cavallino l'écrivain note « *In Fiandra molti [quadri] ne furon mandati dal più volte mentovato Romer, ed in Vinegia da Vincenzo Samuele* » (ibid., p. 37) et dans celle de Falcone : « *Di sì fortunato inontro avuto dal Falcone si sparse da per tutto la fama, e pervenne all'orecchie di Gasparo Romer gran dilettante di pittura. Era costui di nazione Fiammenga, di professione Negoziante, di ricchezze così abbondante, che si valutavano due milioni, ne vi era Signore od altro Negoziante che pareggiar il potesse [...]. Or questi [Roomer] prendea diletto della Pittura, ed insieme ave auna gran cognizione del buono, nè si fermava nel mediocre, ma cercava l'ottimo, e'l singolare, non risparmiando moneta per possederlo : Veracissimo esempio del vero et intelligente dilettante.* ». Roomer donc « *chiamò a sè il Pittore [Falcone], e molte gliene [batailles] commise, lodandolo fortemente, ed esortandolo a solamente proseguire il suo studio nel genere delle battaglie, poichè vi riusciva singolare, e con pochi Pittori uguali, ne di ciò contento volle anche vederlo dipingere, invitandolo molte volte nella sua magnifica casa.* »

⁶⁸⁹ Ibid., p. 294 – « *sicchè pervenuto in gran fama il suo nome adornò le Case di molti Signori, e per lo mercante Gasparo Romer molti ne fece, che li mandò in Fiandra ; così per lo Marchese Vandeneinden fece più quadri, che si veggono appresso i Principi di Stigliano, e belvedere.* »

⁶⁹⁰ Ibid., p. 73 – « *furon dal Romer inviate in Fiandra, con si sà per farne negozion essendo allora in gran pregio la Pittura, o pure per adornare le proprie case.* »

que la commande ait été réalisée par quelqu'un d'autre »⁶⁹¹. Cela démontre que le marchand était proche de certains peintres et qu'il souhaitait avoir un droit de choisir librement l'œuvre qu'il désirait posséder, peut-être dans le but de la revendre à l'occasion.

Roomer avait un goût raffiné⁶⁹², centré plus particulièrement sur les deux genres profanes : le paysage et la nature morte. Il habitait dans le fastueux palais di Barra qu'il acheta à l'avocat Partegno Petagna⁶⁹³, l'un des premiers collectionneurs des natures mortes à Naples. Dans l'inventaire⁶⁹⁴ dressé après la mort de Gaspare survenue le 3 avril 1674, on trouve 1100 tableaux dont 459 « paesi », 183 œuvres de sujet religieux, 120 natures mortes, 38 portraits, un nombre important des bambochades et d'autres sujets⁶⁹⁵. Si on compare le nombre de natures mortes à celui de la collection du cardinal Federico Cornaro de 1653 (106 exemplaires environ), nous nous rendons compte que, même si plus de 20 ans séparent les deux documents, la collection de Roomer est sans comparaison avec celle de ses contemporains. Il l'enrichissait par des achats et des ventes continues de tableaux qu'il faisait transiter par bateaux qui arrivaient et quittaient Naples⁶⁹⁶. Roomer achetait des natures mortes de fleurs d'Abraham Brueghel pendant sa période romaine. D'ailleurs, ce peintre indiqua dans la lettre du 16 juin 1665 à Antonio Ruffo de Messine qu'il travaillait avec « Sig[no]re Gasparo de Romar » et dut chercher quelque œuvre de « Bibiano » (Viviano Codazzi ?)⁶⁹⁷.

Dans la collection de Gaspare, les natures mortes sont enregistrées comme anonymes. Son livre de compte, s'il existait, n'est pas parvenu jusqu'à nous. C'est pourquoi nous ne savons pas quelles quantités de peintures de ce genre il commercialisait. Quelles œuvres se vendaient le mieux (celles de Ruoppolo ou celles de Recco ?). Nous pouvons supposer qu'il commandait des natures mortes aux artistes comme Paolo Porpora (jusqu'à son départ pour Rome en 1648) ou Luca Forte, qui appartenait au milieu d'Aniello Falcone, grand ami de Roomer. Gaspare devait cependant vendre ces peintures fréquemment. Roomer avait des

⁶⁹¹ Ibid., p. 73 - « *prende tanto diletto dall'opere, e dal conversar faceto, e bizzarro di Aniello [Falcone], che spesso lo andava a ritrovare in casa, e quanto trovava ivi dipinto di suo genio comperava, benche fatto di altrui commissione* ».

⁶⁹² Roomer possédait une bibliothèque importante avec des livres de Vasari, Baglione, Ridolfi (R. Ruotolo, op. cit., 1982, p. 7).

⁶⁹³ Petagna était *Presidente del Sacro Regio Consiglio* et avocat. Son inventaire a été publié par G. Labrot, op. cit., 1992, p. 65-68. Ce document est daté du 18 avril 1644 [Archivio di Stato, Naples, scheda 912, protocollo 38, fascicolo 45].

⁶⁹⁴ [Archivio di Stato, Naples, Notaio Giovan Battista dell'Aversana, sec. XVII, scheda 295, prot. 34, inserto di ff. 38 posto fra f. 97 t. et 98] ; R. Ruotolo, op. cit., 1982, p. 7 ; l'inventaire a déjà été cité par V. Pacelli, « La collezione di Francesco Emanuele Pinto, Principe di Ischitella », *Storia dell'arte*, 1979, no 36-37, p. 167-168.

⁶⁹⁵ R. Ruotolo, op. cit., 1982, p. 7.

⁶⁹⁶ G. Labrot., op. cit., 2010, p. 252.

⁶⁹⁷ V. Ruffo, op. cit., 1916, p. 176.

correspondants dans diverses villes en Italie et en Europe. Ses relations avec Rome nous intéressent plus particulièrement, parce que nous souhaiterions savoir quelles natures mortes il envoyait dans la Ville Eternelle. Une chose est sûre, Gaspare y avait au moins deux correspondants artistes-marchands : Cornelis (Corneille) de Wael⁶⁹⁸ et Abraham Brueghel. En revanche, en ce qui concerne la nature morte, aucun paiement de Roomer ne nous est connu. Il devait être soutenu dans sa bonne orientation dans le domaine de la peinture par des conseillers doués et par des artistes, avec lesquels il avait des rapports proches et amicaux. Malheureusement, notre documentation le concernant est lacunaire, car après la description de la collection Roomer par Capaccio dans son livre « *Il Forastiero* »⁶⁹⁹ publié à Naples en 1634, nous n'avons pas d'information sur le développement de ses affaires pendant presque 40 ans, jusqu'à la rédaction de l'inventaire après décès, où, de plus, les natures mortes sont anonymes. La collection fut dispersée et certains amateurs achetèrent des œuvres, ce fut le cas du prince de Braunschweig, du cardinal Leopoldo de' Medici (par le biais de l'agent et marchand Pietro Andrea Andreini) ou de Luca Giordano pour le compte d'Andrea del Rosso de Florence⁷⁰⁰. Nous ne savons pas s'ils firent l'acquisition de natures mortes, ni si ce genre était représenté parmi les 90 tableaux hérités par Ferdinand Vandeneynnden. Nous voyons bien que le commerce de peintures était international, mais nous avons plus de difficultés à suivre les tableaux de fleurs, de fruits ou autres sujets similaires.

⁶⁹⁸ Cfr. M. Vaes, « Corneille De Wael (1592-1667) », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 1925-1926, no 5 ; A propos de De Wael et Brueghel, les deux les plus importants peintres-marchands à Rome cfr. Ch. Marshall, op. cit., 2000, p. 17-18.

⁶⁹⁹ G. C. Capaccio, *Il Forastiero*, Naples, 1634, p. 863-864. L'auteur évoque brièvement les origines flamandes de Roomer (né à Anverse) et il décrit les œuvres conservées dans sa demeure : « *Questo è un gentil'homo Fiamengo, c' hâ nome Gaspare di Roomer, nato in quella famosa città di Anversa con tutti i suoi de i primi gentil'homini di quella, e de i più ricchi col traffico che ne i loro negotij tengono per tutta Europa ; famiglia di grand'essere, e d'infinito valore. E questo di chi vi parlo aggiunse splendore con le virtù, e con la gentilezza, con tante nobili maniere, che gli restarete obligato in ragionando seco. Hor vedrete in questa casa, e forse in dodici camere che vanno attorno, quanto potrete imaginarvi di bello [...].* Ensuite il mentionne des œuvres de Ribera, Stanzione, Carlo Veneziano, Giorgione, Bassano, Falcone, van Dyck, Bril et d'autres Flamands.

⁷⁰⁰ R. Ruotolo, op. cit., 1982, p. 8-13. Giordano acheta 2 scènes de genre de Bamboccio, 2 peintures de Paul Bril et 1 de Pietro da Cortona et 1 de Mattia Preti (ibid., p. 9). Des autres tableaux de Bamboccio, auxquels le cardinal Leopoldo s'intéressait, passèrent à la collection de F. Vandeneynnden.

Prix des natures mortes entre 1630-1680

L'analyse des ventes et des estimations des natures mortes pour la période située entre 1630 et 1680 démontre qu'elles avaient des prix moins élevés que les tableaux d'histoire, tant à Rome qu'à Naples. Nous nous sommes appuyés sur la base de données réalisée par The Getty Research Institute (« *Payments to Artists - Pilot Project – 17th Century Rome* »⁷⁰¹) et sur les statistiques effectuées par Gérard Labrot (2010)⁷⁰². Nous parlons surtout des tableaux de chevalet, mais aussi dans certains cas d'œuvres exécutées sur cuivre, sur panneaux ou sur des miroirs. Dans la Ville Eternelle, les prix de ces peintures pouvaient s'étendre entre 1, voire moins, et 10 écus pour les tableaux anonymes ordinaires et monter jusqu'à 40 ou 50 écus pour des œuvres d'artistes connus comme Mario Nuzzi, Giovanni Stanchi, Laura Bernasconi, Pietro Paolo Bonzi, David de Coninck. Nous nous concentrons sur certains artistes de natures mortes les plus emblématiques durant cette période. Le manque de documents ne permet pas d'établir des prix moyens.

Il y avait plusieurs facteurs qui décidaient de la valeur d'une nature morte. Tout d'abord la notoriété du peintre influençait sans doute la côte. Ensuite, le format jouait un rôle très important et le support et la technique d'exécution également. Enfin la présence ou l'absence de cadre avait son importance. La présence de personnages dans la composition et une éventuelle collaboration d'un peintre de figure pouvaient augmenter le prix de l'œuvre. Ainsi l'œuvre en question devenait une sorte de genre mixte, entre une nature morte et une scène allégorique. Les figures suggéraient une narration, enrichissaient un simple tableau de fruits ou des fleurs. La présence de personnages provoquait une promotion de l'œuvre sur l'échelle des genres et une plus grande appréciation sur le marché de l'art et aux yeux des collectionneurs. En ce qui concerne les estimations, le prestige du propriétaire de la collection était pris en considération par le rédacteur d'inventaire qui était un expert. Remarquons également que les grandes natures mortes coûtaient parfois davantage que les tableaux de

⁷⁰¹ http://www.getty.edu/research/tools/provenance/payments_to_artists/

⁷⁰² G. Labrot, op. cit., 2010, p. 528, 531, 533-534.

figures lorsque ces derniers étaient de dimensions plus modérées. Cela prouve que ce genre pouvait atteindre une valeur considérable et même un statut important sur le marché de l'art.

Rome 1630-1680

Les artistes de natures mortes les plus réputés vendaient leurs peintures aux prix les plus élevés. Dans un inventaire de 1671, des natures mortes de format moyen de Mario dei Fiori étaient estimées entre 20 et 30 écus⁷⁰³. En 1660, des natures mortes de fleurs et de fruits plus grandes de Giovanni Stanchi (7 et 5 palmes = 1,56 et 1,12 m. ou *tela d'imperatore* 1,35 et 0,85 m.) coûtaient entre 40 et 50 écus⁷⁰⁴. Ainsi nous voyons que les prix entre ces deux peintres rivaux étaient comparables à ces dates⁷⁰⁵. Néanmoins, certaines estimations des peintures de Stanchi, entre 1639 et 1656, indiquent qu'à cette époque, ses toiles étaient encore moins appréciées sur le marché de l'art car elles coûtaient entre 3 écus (très petit format) et 7,5 écus (4 et 3 palmes)⁷⁰⁶. Notons que son frère Niccolò, vendait encore dans les années 1670 ses petits tableaux de fruits et de poissons pour 3 écus (« *mezza testa* ») et 7 écus la pièce (« *da testa* »)⁷⁰⁷. Même en 1680 il pouvait être payé très peu, car il ne gagna de Chigi que 2 écus par pièce pour 6 petits « *quadretti* » de fleurs de 1,5 palmes (0,34 cm)⁷⁰⁸. Nous voyons donc que les prix pouvaient varier largement en fonction du format de l'œuvre. Une autre célébrité de ces années, Paolo Porpora pouvait obtenir des prix comparables à Nuzzi et Stanchi⁷⁰⁹. En revanche, nous avons remarqué que des œuvres de Michelangelo Pace da Campidoglio coûtaient moins cher. Citons la grande *Nature morte de poissons avec deux figures* (9 et 6 palmes) en 1660 fut payée par Flavio Chigi seulement 30 écus, le prix d'un

⁷⁰³ R. Spear, op. cit., 2010, p. 106. Cfr. M. Aronberg Lavin, op. cit., 1975, p. 310, nos 366 (20 écus), 376 (20 écus), 379 (25 écus) et p. 311, no 398 (25 écus). Les tableaux étaient de hauteur environ 0,55 m et encadrés.

⁷⁰⁴ Il s'agit des œuvres commandées par Flavio Chigi en 1660 (cfr. V. Golzio, op. cit., 1939) et celles peintes par Stanchi pour Lorenzo Onofrio Colonna la même année.

⁷⁰⁵ R. Spear considère même que les prix des œuvres de Giovanni, Niccolò et Angelo Stanchi étaient légèrement plus élevés que ceux de Nuzzi (op. cit., 2010, p. 106).

⁷⁰⁶ Ces peintures se trouvaient dans la collection de Gian Maria Roscioli (inventaire de 1639) et de Paolo Giordano Orsini (inv. de 1656). Cfr. La GPID, en ligne.

⁷⁰⁷ V. Golzio, op. cit., 1939; la base Getty Payments..., en ligne, consultée le 21 février 2017, nos P-867 et P-868. Il s'agit des paiements effectués par Flavio Chigi.

⁷⁰⁸ R. Spear, op. cit., 2010, p. 107.

⁷⁰⁹ Ainsi Paoluccio vendit en 1661 à Flavio Chigi une *Nature morte de fleurs et d'animaux* et une *Nature morte avec deux tortues de mer, avec des fruits de mer et des roches* (les deux de 7 et 5 palmes) chacune au prix de 40 écus. Cfr. V. Golzio, op. cit., 1939 ; la base Getty Payments..., en ligne.

format moyen de Mario dei Fiori⁷¹⁰. Un an plus tard, une autre grande toile de fruits (7 et 9 palmes ; 1,56 et 2,00 m.) de l'artiste obtint des Colonna 36 écus et pour une autre, plus petite (0,67 m. ; 3 palmes), seulement 18 écus⁷¹¹. Les prix des natures mortes de Francesco Noletti dit il Maltese étaient tout aussi modérés. En fait, celles représentant probablement des tapis précieux furent achetées, en 1651, par Federico Cornaro pour 12 et 28 écus⁷¹². Cependant leur format n'a pas été communiqué dans le paiement.

Le célèbre Abraham Brueghel, dans les années 1660 et 1670, obtenait pour ses petites natures mortes de fleurs et de fruits entre 5 et 10 écus par pièce⁷¹³. Rappelons que déjà Pietro Paolo Bonzi trente ans plus tôt vers la fin de sa vie, vendait des tableaux de fruits à des prix similaires⁷¹⁴. Néanmoins Brueghel arriva à obtenir une « grosse » commande de 5 tableaux pour lesquels il fut payé par Antonio Ruffo 230 écus⁷¹⁵.

Nous avons observé que des nombreuses natures mortes étaient très bon marché vers 1,5 écus pour les formats de « *mezza testa* » (2 palmes environs)⁷¹⁶. Nous avons donné ainsi une idée générale des prix pratiqués pour les natures mortes à Rome. Nous avons vu que la limite de 40 et 50 écus par toile était souvent infranchissable à cette époque, même pour les artistes les plus réputés dans ce genre.

Naples 1630-1680

A Naples, comme à Rome, les estimations des natures mortes qu'on connaît sont malheureusement partielles et il nous est impossible d'établir sur leur base une moyenne des

⁷¹⁰ Cfr. V. Golzio, op. cit., 1939 ; la base Getty Payments..., en ligne.

⁷¹¹ R. Spear, op. cit., 2010, p. 107. Cfr. N. Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna*, Rome, 2004, p. 212, 231-232.

⁷¹² [BRAS, LM, 1651, fol. 323 et 541] – son nom apparaît le 26 (?) de janvier (12 écus) et le 5 juin (28 écus) ; cfr. W. Barcham, *Grand in design, The life and career of Federico Cornaro, prince of the church, patriarch of Venice and patron of the arts*, Venise, 2001, p. 362 et sa documentation en notre possession.

⁷¹³ Il s'agit des acquisitions d'Antonio Ruffo (1666) et Flavio Chigi (1674).

⁷¹⁴ En 1633 il gagna 60 écus pour 6 « *quadri di frutti e fiori* » destinés au Vatican. Trois ans plus tard il obtint 30 écus pour 5 tableaux « *da testa* » (R. Spear, op. cit., 2010, p. 105). Cfr. Aussi O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Vienne, 1928-31, I, p. 391-92, no 1424.

⁷¹⁵ Dans le lot se trouvaient 5 natures mortes de fleurs et de fruits avec des figures d'un esclave et de Flore. Deux tableaux étaient de format 7 et 5 palmes, deux de 3 et 4 palmes et un de 2 et 3 palmes. L'achat fut effectué avant le 1662. Cfr. V. Ruffo, op. cit., 1916.

⁷¹⁶ Carlo Manieri obtint en 1671 seulement 1,5 écu pour une petite *Nature morte avec une tasse de pêches* de « *mezza testa* » (2 palmes environs / 0,5 m.) Cfr. (L. Lorizzo, op. cit., Rome, 2010) ; citons pour comparaison le cas d'un certain Giovanni Perfetta, un artiste déjà inconnu à l'époque, qui vendit lui-aussi ses peintures de fleurs à 1,5 ou 1,65 écus. En revanche, Manieri d'autres natures mortes de Manieri étaient estimées entre 6 et 8 écus, comme on l'apprend de l'inventaire de la boutique de Peri (cfr. L. Bartoni, *Vie degli artisti...*, op. cit., 2012, p. 474 ; L. Lorizzo, op. cit., 2003).

prix. Néanmoins, elles nous donnent une idée de leurs évaluations entre 1630 et 1680. Nous donnons des renseignements concernant ce problème à titre indicatif. R. Spear observe qu'à Naples les natures mortes de Luca Forte et Giuseppe Recco étaient davantage estimées que celles à Rome⁷¹⁷. En fait les prix élevés entre 100 et 200 ducats devaient concerner uniquement les maîtres de renom et n'étaient pas habituelles pour les autres artistes moins connus. L'étude des inventaires napolitains démontre que la valeur de la plupart des peintures similaires était moindre.

La valeur des natures mortes de Luca Forte étaient la plus importante. Elles pouvaient atteindre de prix exceptionnels. De cette manière, en 1663, Carlo Gattola acheta une très grande *Nature morte de fruits* (11 et 8 palmes) du peintre à Naples pour 400 ducats⁷¹⁸. En 1649, Antonio Ruffo obtint pour une œuvre du même sujet la somme de 200 ducats, le prix établi par le peintre lui-même⁷¹⁹. Dans ces années-là, Giuseppe Recco arriva à obtenir aussi des bons prix, mais quand même moins élevés par rapport à Forte. Giuseppe vendit en 1669 au marquis Noja deux larges toiles dont une de fruits et l'autre de poissons toutes les deux avec des figures de Luca Giordano dont la présence explique le prix élevé de 100 écus par pièce. Notons pour comparaison que les peintures de Luca Forte étaient chères mais sans personnages. En 1676, Giuseppe Recco obtint de Tommaso Viglino seulement 15 écus pour chacune de ses natures mortes avec des victuailles de format modéré de 4 et 3 palmes. Mais, un an plus tard, il fut payé 300 ducats pour 2 tableaux (150 d. pièce)⁷²⁰.

Des artistes napolitains peu connus (Pansetta, Carlo Martuscello) pouvaient atteindre de sommes entre 3 et 8 ducats pièce⁷²¹. Toutefois, Martuscello, il faut le souligner, arriva ponctuellement à vendre ses œuvres à un bon prix. En 1651, ses deux natures mortes de fleurs et de fruits (l'un avec un cadre doré et l'un sans) furent cédées à Maddalena de Donna pour 115 ducats (57,5 d. pièce)⁷²². Malheureusement on ne connaît pas les formats de ces peintures. Cette valeur dépasse néanmoins l'évaluation de certaines toiles des célébrités comme Giuseppe Recco ou de Giovanni Battista Ruoppolo. Ce dernier vendit, en 1673, des peintures

⁷¹⁷ R. Spear, op. cit., 2010, p. 107.

⁷¹⁸ Cette peinture est proposée par Mattia Preti dans une lettre à Antonio Ruffo, écrite de Malte le 27 mars 1663.

⁷¹⁹ Cfr. V. Ruffo, op. cit. 1916.

⁷²⁰ En fait, Recco fut payé par Carlo della Torre qui auparavant vendit 11 copies de saints peints par Luca Giordano pour 300 ducats (la somme précisément virée au peintre de natures mortes) – G. Labrot, op. cit., 2010, p. 458.

⁷²¹ Précisons que Martuscello vendit en 1641 deux natures mortes de fruits à Vittoria Sgambata pour 3 ducats par pièce. Quant à Pansetta, en 1659, ses natures mortes (3,5 et 2 ; 3 et 5 palmes) dans la collection d'Ettore Capececiatratro, étaient estimées respectivement entre 5,5 et 8 ducats par pièce.

⁷²² G. Labrot, op. cit., 2010, p. 434 et la GPID, en ligne, (consultée le 10 mars 2017) – « [17] *Due quatri di frutti, et fiori con cornice d'oro, et senza de Martuscello per D. 115* ». Dans le même inventaire se trouvaient aussi trois « *quatri granni con le staggioni* » de Martuscello estimés 150 ducats.

à Ferdinand Vandeneynnden pour 60 ducats, mais ni leur nombre, ni leurs dimensions ne sont précisés.

Il est intéressant aussi d'observer (mais sans surprise), que dans cette période à Naples, des natures mortes anonymes de formats petits ou moyens (« *quadretti* », 4 et 3 ou 3 et 1,5 palmes) étaient estimées bas, entre 1 et 6 ducats pièce⁷²³. Les trois tableaux de fruits, de poissons et d'oiseaux de grand format (8 et 6 palmes) de la collection d'Onofrio de Palma (1679) étaient une exception de cette règle, parce qu'ils coûtaient 20 ducats chacune⁷²⁴. Pour terminer, évoquons encore que G. Labrot recense également des estimations des natures mortes pour la période postérieure, entre 1684 et 1716⁷²⁵.

⁷²³ Nous pensons à des natures mortes enregistrées dans les inventaires des collectionneurs suivants : Ettore Capecelatro (1659 ; 6 d. pièce), Luisa Coppola (1663 ; 1 d. pièce), Tommaso Viglino (1676 ; 5 d. pièce), Onofrio de Palma (1679 ; 2 d. et 3,5 d. pièce).

⁷²⁴ La GPID, en ligne, (consultée le 10 mars 2017) – « [14] *Tre quadri uno di frutti, uno di pesci e l'altro d'uccelli di palmi 8 e 6 con cornice d'oro...60* ». Evoquons encore des séries de natures mortes anonymes pouvaient obtenir des estimations basses. Ainsi en 1646 les 6 tableaux de fleurs de la collection d'Amodio coûtaient 4 grana 10 tari (0 -0-15 grana unité). Celles du même sujet possédées par N. Pollastro en 1675 étaient estimées à 28 ducats (0-2-10 tari unité). Les 12 natures mortes de fruits attinrent, en 1669, un prix nettement meilleur de 28 ducats (2-1-10 d. unité) (G. Labrot, op. cit., 2010, p. 528). Toutefois, notons qu'en 1639, 12 « *quadri di fiori di palmi cinque l'uno* » anonymes furent vendus par Leonardo de Ruggiero à Lorenzo Tardivo pour 72 ducats, ce qui donne un bon prix de 6 ducats par pièce. Le format dut sûrement jouer un rôle favorable dans cette vente (G. Labrot, op. cit., 2010, p. 446).

⁷²⁵ G. Labrot, op. cit., 2010, p. 531. Elles concernent les artistes comme Porpora, Della Questa, Belvedere, Loth, Giacomo Recco, Pollio.

Le marché des natures mortes à Naples après 1680 – les continuateurs les Vandeneynnden et Andrea Cautiero

Giovanni (Jan) Vandeneynnden était le frère de Ferdinand (1584-1630) qui lui aussi s'occupait du commerce entre Rome et Naples⁷²⁶ et il avait des liens de parenté avec le peintre-marchand Cornelis de Wael qui lui étaient profitables. Giovanni obtint en héritage les biens de son frère et devint ensuite associé de Gaspare Roomer⁷²⁷. Giovanni et son fils Ferdinand vendaient des natures mortes de Giovanni Battista Ruoppolo. Un paiement de 60 ducats⁷²⁸ du 30 août 1673 à ce peintre pour « *alcune pitture fattoli* » nous confirme que les marchands commandaient les œuvres directement à l'artiste pour les revendre plus tard. De Dominici, dans la vie de Ruoppolo, indique aussi que ce peintre exécuta de nombreux tableaux pour le marquis Ferdinand⁷²⁹. Les Vandeneynnden vendaient aussi, probablement, des peintures d'autres maîtres napolitains spécialistes de ce genre comme Giacomo et Giovanni Battista Recco, Luca Forte, Paolo Porpora et Abraham Brueghel. Nous pouvons le déduire de

⁷²⁶ Ferdinand mourut d'ailleurs à Rome. Il appartenait à une famille importante d'Anvers (R. Ruotolo, op. cit., 1982, p. 12).

⁷²⁷ R. Ruotolo, op. cit., 1982, p. 12.

⁷²⁸ [Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di S. Giacomo, giornale di cassa n. 370, f. 48, 30 août 1673] – « *A D. Ferdinando Vendeinden d. 60 et per esso a Gio. Batta Ruoppolo, per compimento di quanto da esso deve conseguire per alcune pitture fattoli* ». Il existe aussi un paiement de Ferdinando à Luca Giordano du 12 octobre de la même année per « *alcuni quadri* » (R. Ruotolo, op. cit., 1982, p. 16-17, 24, note 58 et 57).

⁷²⁹ B. De Dominici, op. cit., 1743, p. 294.

l'inventaire⁷³⁰ après décès de Giovanni du 17 novembre 1688, rédigé par Luca Giordano pour l'héritier le marquis Ferdinand Vandeneynnden. Dans cette extraordinaire collection, de nombreuses natures mortes apparaissent. Elles appartiennent à diverses écoles : italienne (napolitaine, romaine, génoise) ou flamande (Jan Fyt). Nous avons compté 35 natures mortes en tout - 13 réalisées par des peintres napolitains (Giovanni Battista Ruoppolo, Luca Forte, Giovanni Battista Recco, Giacomo Recco), 5 dues à des artistes romains (Giuseppe Ippolito, Cavalier Romain), 7 émanant d'artistes actifs à Rome et à Naples (Paolo Porpora, Abraham Brueghel), 5 de l'école flamande (Jan Fyt⁷³¹, « *mano fiamenga* ») et 3 natures mortes dont les auteurs demeurèrent anonymes. A ce nombre, il faudrait ajouter encore 6 tableaux à la croisée de genres de l'école génoise (G. B. Castiglione). Il est toutefois difficile d'établir la quantité de natures mortes commercialisées par Giovanni Vandeneynnden, parce que nous ne possédons pas suffisamment de documents, ni de livre de comptes (comme dans le cas de Roomer), ni de factures en nombre suffisant. En revanche, nous nous rendons bien compte que les Vandeneynnden avaient un goût⁷³² pour ce genre pictural et ils apportèrent une contribution importante, non seulement au commerce des natures mortes, mais aussi aux échanges artistiques entre l'école romaine et napolitaine. En fait, nous trouvons cités 3 tableaux de fleurs d'un peintre méconnu Giuseppe Ippolito⁷³³ décrit dans l'inventaire comme peintre romain et 2 autres anonymes du même sujet dont l'un (de 3 et 2 palmes) de la « *mano romana* » et l'autre (6 et 4 palmes) « *della scuola romana* »⁷³⁴. Le tableau de fruits, de fleurs « *con giarra grande all'antica di bassi rilievi* » de « *Brucolo* »⁷³⁵ (Brueghel) devait rappeler

⁷³⁰ [Archivio di Stato, Naples, Notaio Gennaro Palomba, scheda 648, protocollo 42, inserto dopo f. 642] – R. Ruotolo, op. cit., 1982, p. 27-39 ; la GPID en ligne (consulté le 24 août 2015 ; contributeur G. Labrot) indique pour ce document la date du 2 décembre 1688. Le document inclut des estimations des tableaux.

⁷³¹ « *Un altro di pal. 6x5 con cornice nera et oro con robba di caccia mano del Fet. 60* » ; « *Due altri di pal. 4 in circa con cornice, et oro, uno di essi con frutti di mare, e pesci, e l'altro robbe di caccia mano anco del Fet. 80* » et « *Un altro di pal. 9 e 6 con cornice nera, et oro consistente robba di caccia mano del Fet. 150* » (R. Ruotolo, op. cit., 1984, p. 27-28).

⁷³² Ce goût aurait pu être inspiré, en partie, par les origines flamandes où la peinture de la nature morte était depuis des décennies très répandue et respectée en tant que genre pictural.

⁷³³ En 1938, son nom est mentionné comme inconnu par F. Giannini dans le catalogue de l'exposition de la peinture napolitaine. L'auteur évoque que Giuseppe Ippolito est cité en 1668, sans préciser la source (?). F. Giannini, *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, (Naples, Museo Civico di Castelnuovo), Naples, 1938, p. 113. En tous les cas, le nom de ce peintre n'apparaît pas dans les documents disponibles sur le site de la GPID, en ligne (consulté, le 26 août 2015).

⁷³⁴ « *Due altri di pal. 4 e 3 con cornice di stragallo d'oro con fiori mano romana di Giuseppe Ippolito. 20* » ; « *Un altro di pal. 4 e 6 con cornice indorata una Giarra di fiori mano di Giuseppe Ippolito* » ; « *Un altro di pal. 3 e 2 con cornice indorata con una giarra di fiori mano romana. 20* » ; « *Un altro di pal. 6 e 4 con cornice indorata alcune giarre di fiori della scuola romana. 15* » (R. Ruotolo, op. cit., 1982, p. 29, 32).

⁷³⁵ « *Un altro di pal. 7 e 5 con cornice indorata consistente uno festone di frutti, e fiori con giarra grande all'antica di bassi rilievi mano di Brucolo. 100* » (R. Ruotolo, op. cit., 1982, p. 28). Deux autres grands tableaux de fruits et de fleurs pouvaient être de la main d'Abraham Brueghel – « *Due altri di pal. 7 e 9 con cornici indorate consistenti ambedue frutti, e fiori mano di Ruccoli vecchio. 400* » (ibid., p. 36). Remarquons qu'ils étaient estimés chers : 200 ducats par pièce.

celui du Musée de Dijon, que nous avons récemment identifié [II. 55]⁷³⁶. En revanche, nous ne savons pas si cette peinture appartient à sa période romaine ou napolitaine, comme dans le cas de 2 tableaux de fruits et de fleurs de Pauluccio Porpora estimés 100 ducats. Notons que dans la collection de Vandeneynnden, les peintures d'artistes romains (Andrea Sacchi, Michelangelo Cerquozzi⁷³⁷, Filippo Lauri, Cavaliere Romano⁷³⁸, Giacinto Brandi, Giovanni Francesco Romanelli, « Camasco Romano »⁷³⁹, Perino del Vaga) ou de peintres d'origine étrangère actifs à Rome (Bamboccio, Giovanni Miele, Paul Bril, Monsù Poussin) ou encore d'anonymes romains, étaient nombreuses⁷⁴⁰. Il possédait aussi des peintures de Caravage (ou qui lui étaient attribuées), mais il ne s'agit pas des natures mortes. Le goût de ce marchand et collectionneur pour l'école romaine est indéniable. Était-il en contact avec Abraham Brueghel quand ce peintre-marchand habitait dans la Ville Eternelle ? Nous pensons que c'est fort probable.

Un autre aspect lié à l'activité de Vandeneynnden est encore particulièrement intéressant. Nous pensons aux évaluations des œuvres par Luca Giordano dans l'inventaire de 1688. Ce peintre appréciait la nature morte, spécialement celle de l'école napolitaine. Les grands tableaux de Ruoppolo, Porpora, ou de Brueghel « *vecchio* »⁷⁴¹ étaient les plus onéreux et atteignaient des estimations variant entre 100 et 200 ducats pièce, se rapprochant ainsi des prix de certains tableaux de figures (mais de dimensions plus modérées) d'artistes célèbres comme dans le cas du tableau représentant *Le Christ portant la croix* de Titien (200 d. ; 4 et 5

⁷³⁶ Cfr. M. Litwinowicz, « Nouvelles attributions de natures mortes italiennes du XVIIe siècle conservées dans les collections publiques françaises », *La Revue des musées de France*, 2013, no 5, p. 48-49.

⁷³⁷ Le seul tableau de Cerquozzi dans la collection de Vandeneynnden n'était pas une nature morte et il représentait un concert des comédiens (4x2 palmes).

⁷³⁸ « *Due altri di pal. 2 e 3 con cornici di noce et oro robba di cocina, e figure mano del Cav. Romano. 100* » (R. Ruotolo, op. cit., 1982, p. 28) - Il s'agit, peut-être d'une œuvre d'Andrea Bonanni, qui est évoqué dans certaines sources comme « *Cavalier Bonanni* » (ou Bonanini). Cfr. l'inventaire de la famille Orsini di Gravina (vers 1710) et celui de Nunes (1740) (cfr. la liste des peintres cités dans les sources sans œuvres par L. Laureati et L. Trezzani dans F. Zeri et F. Porzio, *La natura morta in Italia*, Milan, 1989, v. 2, p. 850 ; G. Rubsamen, *The Orsini Inventories*, Malibu (Californie), 1980, p. 68-75. Si non, au moins deux artistes de natures mortes portaient le titre de cavalier : Tommaso Salini et Giuseppe Recco. Ce premier était romain, mais il ne peignait pas des tableaux de cuisines et le second était napolitain.

⁷³⁹ S'agit-il d'Andrea Camassei, né à Bevagna (près de Foligno en Ombrie) en 1602 et mort à Rome en 1649 ?

⁷⁴⁰ Citons 2 tableaux de « *prospettive* » avec de figures de « *mano romana* », un autre tableau avec des personnages aussi de la main romaine et l'image d'une femme qui peint des fleurs « *Un altro di pal. 7 e 8 con cornice nera, et oro consistente una Donna, che pitta con fiori della scuola Romana. 80* » (R. Ruotolo, op. cit., 1982, p. 36, 39). S'agit-il d'un portrait ou un autoportrait d'une artiste spécialiste de fleurs comme Anna Maria Vaiani ou Giovanna Garzoni ?

⁷⁴¹ Citons *La nature morte de cuisine* de Ruoppolo de 7 et 5 palmes (100 d.), *La nature morte avec un feston de fruits de fleurs une jarre à l'antique* de Brueghel de 7 et 5 palmes (100 d.), 2 tableaux de fruits et de fleurs de Porpora de 7 et 5 palmes (300 d. ; 150 d. par l'unité) et 2 les plus chers de l'inventaire du même sujet de « *Ruccoli vecchio* » (Brueghel) de 7 et 9 palmes (400 d. ; 200 d. par l'unité). Les tableaux souvent de grand format de Castiglione atteignent aussi des évaluations élevées (50 d. ou 100 d. par unité) et même dans un cas de 300 d. par unité.

palmes), celui représentant *Le Baptême de Christ* par Veronese (200 d.; 4 et 5 palmes) ou celui ayant pour thème *Le Suicide de Cléopâtre* de Guercino (150 d. ; 9 et 6 palmes) pour ne donner que quelques exemples. Les plus petites natures mortes de fleurs de Giuseppe Ippolito et celles anonymes de l'école romaine sont évaluées moins que les œuvres de l'école napolitaine et flamande, peut-être, parce que l'artiste était peu connu. Les prix de ces peintures oscillent entre 10 et 20/25 ducats par pièce⁷⁴². On peut comparer à celles-ci 2 tableaux de fruits de mer et de poissons de Giacomo Recco estimés 30 ducats, donc 15 ducats l'unité. Une nature morte de cuisine et de garde-manger de 10 et 8 palmes de « Titta » Recco coûte 60 ducats, donc un bon prix pour ce peintre décédé probablement dans les années 1660. Certaines œuvres de Ruoppolo, même de grand format, sont estimées entre 40 et 50 ducats et une autre de chasse atteint 80 ducats⁷⁴³. Les estimations de 2 octogones de « *diversi frutti e fiori* » de Luca Forte à 100 ducats (50 ducats l'unité) et 2 œuvres du même sujet (de 8 et 6 palmes) de Porpora au même prix sont donc comparables à celles de Ruoppolo⁷⁴⁴.

Dans les années 1680, Franc Coninck, un autre Flamand vendait à Naples des natures mortes et des paysages. Nous le déduisons de son inventaire du 5 mars 1687⁷⁴⁵. Gérard Labrot l'appelle « *acteur subalterne* » d'un vaste commerce international dont la mission principale était d'approvisionner le marché napolitain très demandeur en œuvres contemporaines réalisées tant par de grands noms (Rubens, van Dyck) que par des artistes moins connus ou anonymes⁷⁴⁶. Nous ne savons pas si Franck était apparenté avec le peintre David de Coninck. D'autres personnages stockaient des peintures, dont des natures mortes en attente de leur revente : Sebastien van Daele⁷⁴⁷ (originaire de Hambourg, décédé en 1679), le Flamand

⁷⁴² Evoquons un tableau avec un chien sur une chaise avec un coussin d'un auteur flamand anonyme de 4 et 3 palmes (25 d.), un autre anonyme avec une guirlande autour de « l'Imagine della B. V. » (Beata Vergine ?) de 4 et 5 palmes (10 d.) ou « *Un altro di pal. 6 e 4 con cornice indorata alcune giarre di fiori della scuola romana* » (15 d.).

⁷⁴³ Nous pensons aux 4 peintures de fruits et de fleurs de Ruoppolo de 8 et 6 palmes estimés (200 d. ; 50 d. l'unité), une du même sujet avec un « *melone d'acqua* » de 7 et 5 palmes (50 d.) ou un représentant de divers raisins, des grenades et des melons de 6 et 8 palmes (40 d.), ou celui de « *robba di caccia con un crapetto, et una papara* » de 6 et 8 palmes (80 d.).

⁷⁴⁴ Mentionnons encore, pour comparaison, les estimations des tableaux de Jan Fyt (gibier ; fruits de mer et poissons) à 40, 60 ou 150 par l'unité.

⁷⁴⁵ [ASN, Notai '600 Geronimo de Roma, scheda 1214, protocollo 27, Inventario de beni di Franc Coninck, 5 marzo 1687] et G. Labrot, op. cit., 2010, p. 454.

⁷⁴⁶ G. Labrot, op. cit., 2010, p. 454. En 1687, Franck était propriétaire de 34 paysages et de 9 natures mortes.

⁷⁴⁷ Ibid., p. 453-454. L'inventaire de Van Daele a été étudié aussi par G. Borrelli. Le commerçant était installé « *sotto San Giovanni dei Fiorentini* » dans les parages immédiats de la via Toledo, le centre du commerce des tableaux à Naples. Ses affaires étaient basées sur la vente de soieries, des bijoux et des pierres précieuses. Il se concentrait sur les sujets religieux, mais aussi sur la nature morte, les paysages et sur la peinture de genre.

Abraham Vandenheuvél⁷⁴⁸ (mort en 1708), le négociant anglais Thomas Hatton⁷⁴⁹. Il faudrait trouver une documentation plus précise sur leurs affaires, afin de vérifier dans quelle mesure ils commercialisaient les natures mortes.

La nature morte napolitaine dans les années 1680 commença à être appréciée par des collectionneurs étrangers voyageant à Naples. Ce fut le cas du grand collectionneur John Cecil (1649-1700), le Ve comte d'Exeter. Il était passionné par la peinture contemporaine italienne qu'il recherchait pendant ses voyages dans la Péninsule. C'est lui, qui par l'intermédiaire de George Davies, marchand à Naples, acheta des tableaux de Giuseppe Recco. Depuis 1666 au moins, Davies avait des contacts avec Naples où il devint consul anglais en 1672. Il garda cette charge jusqu'à 1702 quand les Autrichiens entrèrent à Naples⁷⁵⁰. Quand le Ve comte d'Exeter séjournait dans la ville, Davies facilitait les rencontres avec des artistes locaux (qu'ils connaissaient sûrement depuis des années) afin de satisfaire sa passion de collectionner⁷⁵¹. Il est possible que le consul lui ait montré auparavant quelques tableaux de Recco⁷⁵². En tous les cas, c'est précisément Davies qui rédigea le contrat d'exécution des peintures par le peintre napolitain « *in nome e parte del Conte di Exeter* » quand, le 10 mai 1684, il payait 66 ducats au peintre à titre d'acompte (*caparra*)⁷⁵³. Giuseppe devait donc peindre pour 400 ducats deux natures mortes de fleurs de 10 et 8 palmes [IL.56a et 56b], dont l'une était déjà achevée et l'autre était en cours d'exécution. Le peintre

⁷⁴⁸ Il possédait des tableaux des fleurs, des fruits, de volaille, de gibier, des oiseaux, des scènes de cuisine et des natures mortes dans paysage (cfr. G. Labrot, op. cit., 2010, p. 453, 455 et p. 454 note 2). Comme l'auteur remarque, la collection de Vandenheuvél était plus abondante que celle de Van Daele.

⁷⁴⁹ Son stock des natures mortes était varié et divisé en deux groupes afin de laisser un vaste choix aux clients potentiels (cfr. G. Labrot, op. cit., 2010, p. 454).

⁷⁵⁰ G. Pagano de Divitiis, « I due Recco di Burghley House. Osservazioni sul collezionismo inglese e sul mercato delle opere d'arte nella Napoli del Seicento », dans *Prospettiva Settanta*, 1982, no 3/4, p. 376 et note 1. Davies en 1702 s'installa à Livourne où il vécut jusqu'à la fin des ses jours.

⁷⁵¹ Comte d'Exeter par l'intermédiaire de Davies acheta 11 peintures de Francesco de Maria dont certains paiements existent (cfr. G. Pagano de Divitiis, op. cit., 1982, p. 383 et note 20, p. 392 et note 49). Le comte acquit aussi 1 tableau de Salvator Rosa, 1 de Mattia Preti et probablement 4 de Micco Spadaro (ibid., p. 383-384).

⁷⁵² Notons encore qu'Exeter, déjà pendant son séjour à Rome, pouvait avoir vu quelques tableaux de Recco dans des collections romaines. Nous savons que des natures de ce peintre se trouvaient dans la collection du marquis Del Carpio, mais il quitta la Ville Eternelle en janvier 1683 (il y avait la charge d'ambassadeur depuis mars 1677), donc avant l'arrivée du comte.

⁷⁵³ « *Quatri di fiori che deve consignare al d.to Conte de palmi 10, et 8 ; quali due Quatri sono venuti a convenzione, del prezzo di D.ti 400, e perché resta da finirsi uno d'essi Quatri quali sono incominciati si obbliga d.to Recco di finirlo per tutto il mese di maggio corente. Con dichiarazione fenito che sarà assieme con l'altro Quatro resteno ad elezione di d.to Conte di pigliarseli tutti e due overo uno di essi, quali li piacerà, se li peglia tutte due resta a conseguire altri D.ti 300, se uno D.ti 100. Così accordati fra loro* ». G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, Naples, 1920. Le document est conservé dans l'Archivio storico per le provincie napoletane. Cfr. G. Pagano de Divitiis, op. cit., 1982, p. 376.

s'engageait de les finir pendant le mois de mai, probablement parce que Cecil devait repartir rapidement en voyage ou parce qu'il ne souhaitait pas attendre trop longtemps. L'accord mentionnait que Davies devait choisir un autre tableau et qu'il prendrait un seul tableau ou tous les deux, selon son goût. Le comte avait donc toute confiance dans le jugement du consul⁷⁵⁴. S'il prenait les deux, il devrait payer 300 ducats de plus, s'il en prenait un seul, il devait régler seulement 100 ducats en plus. Davies était ensuite chargé de payer l'artiste et d'envoyer les œuvres probablement via le port de Livourne, car Exeter était déjà sur le chemin de retour vers la Grande Bretagne⁷⁵⁵. Aujourd'hui, ces deux natures mortes avec le grand vase richement sculpté, rempli de fleurs⁷⁵⁶ sont conservées à Burghley House (Stamford-Lincolnshire), la demeure de la famille Cecil depuis des siècles. Elles y sont installées des deux côtés de la cheminée dans le « *State Dressing Room or Third George Room* » [IL. 57], probablement depuis 1688 au moins, la date du premier inventaire⁷⁵⁷. Le prix élevé de 200 ducats par pièce, obtenu par Recco⁷⁵⁸ nous démontre que l'artiste était au sommet de sa célébrité (et sut bien négocier cette affaire), soutenue encore par son titre de Cavalier qu'il utilise avec ostentation en signant ainsi ses œuvres (*Eques* ou *Eqs.*). Nous avons vu dans le cas de l'inventaire de Vandeneynnden que c'était l'estimation la plus élevée que Luca Giordano attribuait aux peintures de ce genre pictural. Nous comprenons donc que les grandes natures mortes napolitaines dans les années 1680 pouvaient atteindre une valeur importante et qu'elles trouvaient des acheteurs internationaux. Néanmoins, des peintures similaires, mais de format plus petit coûtaient logiquement moins cher. John Cecil, en octobre

⁷⁵⁴ Cfr. G. Labrot, op. cit., 2010, p. 338-339.

⁷⁵⁵ Ibid., p. 339 et G. Pagano de Divitiis, « Il Grand Tour fra arte e economia », dans *Economia e arte, sec. XIII-XVIII, 33^e settimana di studi*, aprile-maggio 2002, fondazione F. Datini, Florence, 2003, p. 299.

⁷⁵⁶ H.t., 2,565x2010 m., no inv. PIC 314, signée « *EQVES.RECCVS/F.1683* », le bas-relief représente la lutte entre les Centaures et les Lapithes, les personnages à droite de la compositions sont probablement de la main de Luca Giordano ; h.t., 2,565x2,010 m., no inv. PIC 309, signée « *EQVES RECCUS* », le vase sculpté représente Persée et Andromède (<http://www.burghley.co.uk/collections/collection/giuseppe-recco/> ; G. Pagano de Divitiis, op. cit., 1982, p. 389). Cfr. aussi H. Brigstocke, « The 5th Earl of Exeter as Grand Tourist and Collector », *Papers of the British School at Rome*, 2004, v. 72, p. 339-340.

⁷⁵⁷ [Northampton Record Office, Exeter Papers, 51/18, *An Inventory of the Goods in Burghley House belonging to the Right Honourable John Earle of Exeter and Ann Countesse of Exeter Taken August 21th 1688*]. Dans ce document la pièce est nommée « *my Lords Dressing Roome* » et ces natures mortes comme « *2 large peices of flowers in flower potts with black and Guilt frames by Reccus* ». Le chercheur parle de la commande du comte Exeter chez Recco d'une « *outstanding and enormous pair of flower paintings* ». Il suppose que les bas-reliefs des vases pourraient être de la main des collaborateurs.

⁷⁵⁸ Notons que déjà auparavant le Napolitain Bernardo Cavallino, par l'intermédiaire du marchand de tableaux Giuseppe de Felice, obtenait des meilleurs contrats avec des clients Anglais (G. Pagano de Divitiis, op. cit. 1982, p. 385 ; B. De Dominicis, op. cit., éd. Naples, 1844, v. 2, p. 199). Giuseppe Recco obtint déjà un 1669 une commande importante de la part du marquis Noja, pour deux grande nature morte, l'une des fruits et l'autre des poissons, avec une figure de Giordano, pour 100 ducats chacune. Luca obtint une participation dont le montant nous ne connaissons pas (cfr. Ch. Marshall, op. cit., 2010, p. 135 ; E. Nappi, 1991, p. 174 ; G. Pagano de Divitiis, op. cit., 1982, p. 389).

de 1685⁷⁵⁹, acheta encore d'autres tableaux de Recco : 4 petits (dont 2 de poissons et 2 de gibier), 2 grands aux poissons⁷⁶⁰ dans lesquels l'artiste devait faire une « *ritocatura* » (retouche). Nous perdons la trace des petites peintures immédiatement après le paiement. Il se peut que le comte les ait offertes à quelqu'un, peut-être au consul Davies lui-même pour son aide dans le traitement avec le peintre ou à un autre personnage après son retour en Grande Bretagne? En revanche, les grandes toiles aux poissons sont encore enregistrées dans l'inventaire de 1688 dans la « *Middle or Fourth Roome & y^e 2 Clossetts* »⁷⁶¹, puis nous perdons leur trace. Selon Hugh Brigstocke⁷⁶², John Cecil acheta probablement pendant le même séjour napolitain deux autres peintures de fruits (de dimensions plus restreintes ; non signées) peintes par Giovanni Battista Ruoppolo⁷⁶³ [IL. 58a et 58b], car elles apparaissent aussi dans l'inventaire de 1688. Malheureusement nous n'en connaissons pas le prix d'achat. Cecil appréciait particulièrement la peinture de Luca Giordano, dont il acheta de nombreuses œuvres. Rappelons que le comte d'Exeter, pendant ses 2 séjours en Italie entre 1680 et 1685, acquit dans diverses villes près de 400 tableaux⁷⁶⁴. Il était aussi le mécène de Giacomo da Castello, le peintre d'origine flamande actif à Venise. Signalons encore que le goût d'Exeter pour la nature morte est confirmé par l'acquisition en 1684 pendant son séjour à Rome de 6 peintures du Flamand David de Coninck pour 125 écus : *La lutte de coqs, un épagneul, un ara, des lapins et des raisins dans un jardin* (signée) est toujours conservée à Burghley House⁷⁶⁵ [IL. 59]. Pendant ses voyages, et en effectuant ses achats à l'étranger, il devait prendre toujours en considération les frais de douane et le coût d'envoi, en amont des prix payés aux artistes ou aux marchands. John Cecil était un collectionneur anglais unique dans

⁷⁵⁹ Le comte quitta l'Italie encore en 1685 pour rentrer en Grande Bretagne.

⁷⁶⁰ [Banco Ave Gratia Plena (ou dell'Annunziata)] – « *A' 8 ottobre 1685 – Giorgio Davies paga D.ti 20 a compimento di D.ti 363 a Giuseppe Recco et esserno per saldo di du Quatri grandi di pesce fatti per il Conte di Exter per mezzo di D.ti 250, et quattro Quadri piccoli due di pesce et due di cacci pel prezzo di D.ti 95, et D.ti 18, per ritocatura di due Quatri di pescen restando intieramente saldato* ». (G. B. D'Addosio, op. cit., 1920, p. 99).

⁷⁶¹ Elles sont décrites comme « *2 Large ffish peices done by Recco of Naples* » [NRO, Ex. 51/18, An Inventory...]. Cfr. G. Pagano de Divitiis, op. cit., 1982, p. 377.

⁷⁶² H. Brigstocke, op. cit., p. 340-341. John Cecil acquit ces œuvres ensemble avec un tableau de Mattia Preti représentant *Le Triomphe du Temps* (inv. BH 41).

⁷⁶³ Ces natures mortes sont conservées toujours à Burghley House (inv. BH 45 et BH 46). La première représente des grenades, des raisins, des melons et une fleur de tubéreuse - h.t., 0,952x0,725 m., inv. PIC 102 ; dans la deuxième des pastèques, des raisins, des pommes, des prunes et de fleurs sont dépeints – h. t., 0,952x0,725 m., inv. PIC 112 (cfr. <http://www.burghley.co.uk/collections/collection/giovanni-battista-ruoppolo/> et <http://www.burghley.co.uk/collections/collection/giovanni-battista-ruoppolo-2/>).

⁷⁶⁴ G. Pagano de Divitiis, op. cit., 1982, p. 377. Cfr. aussi F. Haskell, *Patron and Painters, A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, New Haven/Londres, 1980, p. 197-198.

⁷⁶⁵ H. t., 1,145x1,475 m., inv. PIC 111, signé « *F/DAVID.DE.CONINCK* ». La toile est inventoriée en 1688, en 1738 et dans les inventaires suivants (<http://www.burghley.co.uk/collections/collection/david-de-koninck/>) ; H. Brigstocke, op. cit., p. 342. De plus, à Gênes le comte acheta des peintures de G. B. Castiglione et Antonio Vassallo (ibid., p. 344-345), mais nous n'avons pas d'informations s'il s'agit des natures mortes.

son genre, qui anticipe les Grands Tours du XVIII^e siècle. Nous n'avons pas de témoignages sur d'autres acheteurs britanniques de natures mortes napolitaines. On sait juste, que le 16 juillet 1692, le négociant anglais Thomas Hatton possédait dans son stock des natures mortes dont certaines étaient « *usate* »⁷⁶⁶. Il est donc probable qu'il proposait ces œuvres à des voyageurs et à d'autres clients britanniques.

Les marchands à Naples pouvaient payer les artistes pour leur travail en argent ou de manière mixte. Ainsi, en 1697, Nicola Spasiano, le marchand de matériaux artistiques, rémunéra Angelo Maria Costa, le peintre d'architectures, partiellement en espèce et partiellement en toiles préparées sur châssis⁷⁶⁷.

Nous allons mieux comprendre le fonctionnement du marché de l'art napolitain avec l'exemple d'Andrea Cautiero, « *Mastro indoratore* » (Maître doreur) qui possédait une boutique vers l'église San Giacomo degli Spagnoli⁷⁶⁸. Il vendait des tableaux d'artistes napolitains comme Francesco Di Maria. De Dominici relate qu'en 1678, Luca Giordano visitant la boutique (le jour juste avant l'inauguration de l'exposition à l'occasion de la Fête des Quatre Autels) y trouva une image représentant *la Mort de Sénèque* de Di Maria⁷⁶⁹. Cautiero vendait des natures mortes, on le déduit de l'étude de l'inventaire de ses biens rédigé en 1703 et recensant 56 tableaux en tout⁷⁷⁰. Il possédait 21 natures mortes d'artistes connus. Les œuvres d'Andrea Belvedere sont les plus nombreuses, au nombre de cinq, dont deux de fleurs avec statues, un miroir peint avec des fleurs et des friandises, un de raisins et un de grenades. On peut supposer que Cautiero collabora avec ce peintre pendant une période plus longue, que nous ne pouvons pas préciser. Le marchand proposait à ses clients des œuvres de Giuseppe Recco (deux de poissons), d'Onofrio Loth (une de fruits avec une fontaine de fleurs), de Nicola Casissa (un miroir peint de fleurs et de fruits, un de sujet non précisé et non encore identifié) de Simone Casissa (deux de fleurs), qui devait être un parent de Nicola. Le doreur avait un groupe d'œuvres anonymes (9), dont deux copies de fruits, deux « *Testolelle de fiori* » (petites têtes formées de fleurs) de la grandeur d'une palme, 1 de fruits et 4 cuisines

⁷⁶⁶ Cfr. G. Labrot, op. cit., 2010, p. 454.

⁷⁶⁷ Ch. R. Marshall, op. cit., (2000), p. 17 ; cfr. V. Rizzo, « Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli) », *Ricerche sul '600 napoletano*, 1987, p. 154-155, doc. 7.

⁷⁶⁸ Aujourd'hui, l'église se trouve dans le palazzo San Giacomo dans la piazza Municipio.

⁷⁶⁹ B. De Dominici, op. cit., 1743, v. 3, p. 307-308. Le tableau de Di Maria fut ensuite exposé à la Fête des Quatre Autels de la même année, à côté d'une peinture de Sénèque que Luca Giordano aurait peinte pendant une nuit. Cfr. aussi Ch. R. Marshall, op. cit., (2000), p. 16.

⁷⁷⁰ [Archivio di Stato, Naples, scheda 1313, protocollo 21, ff.191v-1913] et la GPID, en ligne, (consulté, le 16 août 2015).

du « *Romano* ». Ce dernier était probablement un peintre romain, à moins qu'il ne s'agisse de peintures de Bonanni apportées de Rome par F. Di Maria ? Cautiero avait fort probablement des liens avec le marché de l'art romain, car il était également propriétaire d'une *prospettiva* de la main d'un « *Romano* » (s'agit-il de l'auteur des tableaux de cuisines ?) et d'un tableau représentant *l'Adoration des Mages (la presentazione de Maggi)* et *Une Nativité* de Pietro Paolo Bonzi, de 3 et 2 palmes tous les deux. Vendait-il aussi des natures mortes de Gobbo ? Nous n'avons pas de preuves à ce propos. Le marchand proposait aussi à ses clients des peintures dévotionnelles (images de saints – Janvier, Jean, Catherine, Assunta, Sacrement etc.) ou laïques (*Charité romaine*, portraits, batailles, « *prospettive* »)⁷⁷¹. Il y avait plusieurs copies de divers genres picturaux. Il noua des liens directs avec les artistes de natures mortes, car, à part les tableaux de leur spécialité, ils peignaient aussi pour lui d'autres sujets, comme ce fut le cas de Nicola Maria Recco, dont Cautiero possédait 3 œuvres avec des « *mezze figure* » : *Saint Joseph*, *Saint André* et une image d'un *Philosophe*⁷⁷². La boutique de ce revendeur devait être de loin plus petite que la *bottega* romaine de Pellegrino Peri. Si on compare uniquement le nombre des natures mortes dans l'inventaire de Cautiero et Peri, nous nous rendons compte que ce premier avait 1/10 de la quantité du second. De plus, le Napolitain vendait des tableaux de formats moyens ou petits. Les plus grands atteignaient 6 palmes, 5 et 6 palmes ou 4 et 5 palmes et les plus petits 1 palme ou 1 et demi. Plusieurs œuvres oscillaient entre 3 et 4 palmes. Elles sont mentionnées avec les prix. Les tableaux de Giuseppe Recco sont les plus coûteux, car ils sont estimés 15 ducats chacun. Les natures mortes (4 et 5 palmes) d'Onofrio Loth et Andrea Belvedere sont un peu moins chères, elles sont évaluées à 10 ducats pièce. Les cuisines de l'école romaine coûtent 7,5 ducats par œuvre, et le tableau de Nicola Casissa – 6 ducats. Mais on y retrouve des natures mortes moins chères, dont celles de petites dimensions (une représentant des fruits d'un anonyme - 3 écus et d'autres sur « *tela di Carlino* »⁷⁷³ de Belvedere, l'une de grenades et l'autre de raisins estimées 2 ducats chacune). Les autres peintures de ce genre sont évaluées de 1,5 ducats (deux « *quadrili di fiori* » de Simone Casissa) à 1 ducat (copies de fruits, « *Testolelle de fleurs* »). L'estimation de la plupart des peintures ne dépasse pas 10 ducats. En revanche, ce sont deux miroirs élégamment encadrés qui coûtent le plus cher : 100 et 300 ducats. Le doreur vendait en même temps du mobilier comme des bureaux, des piédestaux, des reliquaires, des cadres,

⁷⁷¹ Quelques noms d'autres artistes apparaissent dans l'inventaire : le décorateur Gaetano Brandi et Farelli (copie d'après).

⁷⁷² « [26] *Trè quadri di 4, e 5 con mezze figure di mano del figlio di Recco, uno S. Giuseppe, l'altro S. Andrea, e l'altro un Filosofo, con due cornici jntagliate, et jndorate* ».

⁷⁷³ S'agit-il d'un type spécifique de toile commercialisé à Naples ?

des statues en bois et des candélabres⁷⁷⁴. Il est clair que la peinture devait juste compléter ses revenus et élargir son offre, mais elle n'était pas la marchandise la plus importante dans sa boutique. Christopher Marshall observe que les genres mineurs comme la nature morte, le paysage ou la bataille pouvaient être peints rapidement et avec peu de frais. Nous traitons ici du marché de l'art le plus économique et le moins prestigieux où les tableaux étaient traités comme un objet de décoration comme tous les autres. Ainsi à Naples, comme à Rome, les peintres travaillaient pour un client anonyme, sans contact direct avec lui, mais par l'intermédiaire des marchands. Ceux-là recherchaient toujours de nouveaux marchés⁷⁷⁵.

Afin de mieux comprendre le fonctionnement du marché de l'art à Naples, nous devons nous arrêter un moment encore sur les grandes natures mortes de Recco, Ruoppolo, Brueghel et della Questa avec des figures de Luca Giordano, qui furent exposées en 1684 à l'occasion de la fête de « *Quattro Altari* ». Il est fort possible qu'une partie de ces œuvres était temporairement en possession de marchands de tableaux. Dans un document du 1^e avril 1684 sont enregistrés huit grandes natures mortes d'animaux, de fleurs avec des figures de Giordano « *di palmi dieci e quattordici tra tela et tela* » payés par les marchands vénitiens Vincenzo Samueli (Sannelli) et Giovanni Battista Bertocchi 2400 ducats à Carlo della Torre⁷⁷⁶. Il y avait donc « *Due di pesci con figure, due d'armenti con figure, due d'uve con figure, e l'altri due di frutti et fiori con figure. Tutte figure con loro accordi sono di mano del Sig. Luca Giordano* ». Nous ne sommes pas sûres si ces peintures mentionnées dans ce document étaient celles exposées à la « *mostra* » de 1684 ou si elles appartenaient à une autre série⁷⁷⁷. Nous sommes néanmoins renseignés sur leurs prix, ce qui est précieux pour nos divagations. Chaque tableau coûtait en effet 300 ducats, un prix élevé pour une nature morte, mais il est vrai aussi que des personnages y étaient représentés (suggérant une allégorie) par le fameux Luca Fa Presto. Si nous comparons cette valeur à des natures mortes (mais sans figures) vendées par Cautiero dans sa boutique à 15 et 10 ducats maximum, nous nous rendons compte sur les disparités du marché. Le grand format et la contribution de Giordano changèrent complètement la donne et le statut de ce genre pictural.

⁷⁷⁴ Ch. R. Marshall, op. cit., (2000), p. 16 et p. 30, note 12. Malheureusement, le document ne distingue pas entre les objets se trouvant dans ses pièces d'habitation et ceux conservés dans sa boutique, à l'exception de quelques cadres.

⁷⁷⁵ Ibid., p. 17.

⁷⁷⁶ O. Ferrari et G. Scavizzi, *Luca Giordano, Nuove ricerche e inediti*, Naples, 2003, p. 64. Cfr. aussi O. Ferrari et G. Scavizzi, op. cit., 1992, p. 399. Carlo della Torre avait une dette importante de 2400 ducats envers ces marchands vénitiens, qui choisirent d'obtenir en mode de paiement en ces huit grands tableaux.

⁷⁷⁷ Ch. R. Marshall, op. cit., 2003, p. 266-267.

Notons que Della Torre était collaborateur de Luca de longue date, au moins à partir des années 1670⁷⁷⁸. Christopher Marshall voudrait voir dans le personnage de Della Torre un important mécène et un marchand, dont le rôle sur la scène napolitaine devrait être revu et revalorisé⁷⁷⁹. En tous les cas, il existe encore un témoignage se référant aux grandes natures mortes de cette époque. En 1685, le collectionneur ou marchand-investisseur Fausto Wondenheuvel ordonna une expertise de 9 tableaux de Giordano (dont 2 grandes natures mortes peintes en collaboration avec Ruoppolo) en possession de Samuelli et Bertocchi deux marchands vénitiens déjà évoqués. L'intéressé voulait vérifier le prix élevé de cette série de 2,850 ducats (316 ducats par pièce donc).

⁷⁷⁸ Le marchand collaborait avec Luca Fa Presto déjà en 1678 pour l'organisation d'une exposition. Il menait aussi des affaires avec le marchand Simone Giogali pour vendre des œuvres de Giordano à Venise (Ch. R. Marshall, *op. cit.*, 2003, p. 267).

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 267.

Chapitre 3 - Triomphe de la nature morte dans les collections : 1680-1720/1725

La nature morte durant la période située entre 1680 et 1725, devint un genre incontournable au sein de collections romaines et napolitaines. De nombreux collectionneurs de premier plan se montraient enthousiastes pour ces peintures de fleurs, de fruits, de tapis, de gibier et autres compositions similaires. Les natures mortes étaient appréciées et exposées à Rome (San Salvatore in Lauro) et à Naples (Corpus Domini). Selon certaines sources, des amateurs en débattaient avec passion avec les artistes. Evoquons l'enthousiasme du mécène Niccoló Maria Pallavicini, transmis par Lione Pascoli, et concernant les œuvres de Christian Berentz. Dans ces années, nous observons une augmentation du nombre des natures mortes dans les collections à Rome et à Naples, par rapport aux périodes précédentes déjà analysées.

Dans la Ville Eternelle les plus grandes collections contenaient entre 150 et 200 natures mortes⁷⁸⁰, voire un peu plus. Filippo II Colonna, en 1714, était propriétaire de plus de 200 tableaux de ce genre. Un an plus tôt, Giovanni Battista Rospigliosi en possédait 166 environ⁷⁸¹, très diversifiées, de la pléiade des maîtres de premier ordre⁷⁸² avec neuf œuvres de Stanchi son peintre préféré, cinq de Mario dei Fiori et huit de son élève Zelone, ainsi que

⁷⁸⁰ Malheureusement, un grand nombre de natures mortes indiquées dans les inventaires romains resta anonyme, comme dans les périodes précédentes.

⁷⁸¹ Cfr. *La Collezione Rospigliosi, La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Rome, 1999, p. 325-326. En revanche notre étude de l'inventaire du duc Giovanni Battista Rospigliosi de 1713 (le numéro de la GPID : I-2344 ; Palazzo del Giardino a Monte Cavallo) révèle un nombre moins élevé de peintures de ce genre pictural : 94 natures mortes environs et 12 natures mortes sur parchemin et sur papier.

⁷⁸² Evoquons Nuzzi, Stanchi, Vogelaer, Seghers, Bonzi, Garzoni, Von Tamm, Vogelaer, Brueghel, Van Schrieck, Spadino, Coninck.

d'autres de peintres moins connus⁷⁸³ ou d'anonymes⁷⁸⁴. De son côté, Flavio Chigi⁷⁸⁵, en possédait dès 1692 un nombre considérable : on en dénombrait 138 auxquelles on peut ajouter 18 natures mortes peintes sur parchemin, sur papier ou dessinées. Dans ce groupe des collections les plus importantes, on inclut également celles de Niccolò Maria Pallavicini (1714) et de Benedetto Pamphilj (1725)⁷⁸⁶. Le marchand Pellegrino Peri a un statut à part, car la majorité de ses tableaux étaient destinés à être vendus, et nous ne savons pas lesquels étaient censés faire partie de sa collection privée.

Parmi les collections importantes, contenant moins de 100 tableaux de ce genre, il faut mentionner celle de l'abbé Giuseppe Paulucci (1695), très sophistiquée et exemplaire, glorifiant l'école romaine et dominée par les sujets de fleurs et de fruits. Elle contenait 93 natures mortes en tout. Il y avait 47 peintures de maîtres importants, ceux de la première génération comme Caravaggio et Bonzi ou ceux postérieurs de spécialités diverses tels que Cerquozzi, Nuzzi, Brueghel, Pace, Stanchi, Fioravanti, Solari, Porpora, Coninck, Spadino et autres⁷⁸⁷. L'autre partie de cette collection était constituée de 46 natures mortes anonymes ainsi que de 2 œuvres représentant des fleurs sur parchemin. La collection de Gabriele dal Pozzo, le neveu du célèbre Cassiano, était également raffinée. Elle fut inventoriée en 1695 et présentait une grande variété de tableaux de ce genre concentrés autour des motifs de fruits, de fleurs et d'animaux (oiseaux, poissons). On y trouve des œuvres des artistes italiens connus (Salini, Bonzi, Cinatti, Nuzzi, Rosso Genovese), oubliés ou non identifiés (Panarra, Vincenzo Leonardo) et étrangers (Van Hamen, Willem van Aelst, Poussin). Il possédait aussi des anonymes « *d'Incerto Autore* » ou « *d'incerto Pittore* ». Carlo Conti, le duc de Poli, était propriétaire en 1690 d'environ 91 natures mortes ; toutefois, elles étaient toutes anonymes (oiseaux, fleurs) et pour la plupart de petites dimensions. Citons encore le marquis Ugo Ottaviano Accoramboni qui, en 1719, en possédait environ 110, également anonymes. Le

⁷⁸³ Il s'agit de Vandinotti (peut-être Valinotti Stanchi connu de la collection Spada ?), Cornelio Satiro ou un certain non identifié Barlocchi.

⁷⁸⁴ Nous avons compté 44 natures mortes anonymes en tout (certaines sur le support de miroir), dont plusieurs de « *bona mano* » ou une de « *Maniera olandese* ».

⁷⁸⁵ Sur le mécénat des Chigi cfr. F. Petrucci, *Le stanze del cardinale*, cat. expo., Ariccia, Palazzo Chigi, Rome, 2003.

⁷⁸⁶ Evoquons également la grande collection de Giuseppe Renato Imperiali à Rome, même s'elle est postérieure à l'époque étudiée (1737). Cfr. L. Laureati et L. Trezzani dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v. 2, p. 746 ; S. Prosperi Valenti Rodinò, « Il Cardinale Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista », *Bollettino d'Arte*, LXII, 1987, p. 17-60.

⁷⁸⁷ La GPID, en ligne ; Citons encore Bernabeo Maratta le beau-frère de Carlo Maratta, G. B. Castiglione (copie) et les œuvres de collaboration entre Solari et Maratta, Brandi et Berettoni. Paulucci aimait la peinture vénitienne et les genres comme le paysage et les images de l'architecture (*prospettive*). Sa demeure se trouvait à Rome en face du Collegio Salviati mais il avait aussi des maisons à la via Salaria (nell'agro romano) et une de San Carlo hors de la Porta Pia. Il possédait également des œuvres n'étant pas des natures mortes, des artistes comme Cerquozzi, Bonzi ou Garzoni.

grand mécène des peintres de natures mortes à Rome et à Naples, le marquis Del Carpio possédait environ 50 peintures à sa mort (1687) et il en avait sans doute déjà le même nombre lorsqu'il résidait à Rome (inv. 1682), auxquelles il faudrait ajouter encore une vingtaine de peintures de ce genre exécutées sur papier ou sous la forme de miniatures.

A cette époque, les collections de taille moyenne contenant des natures mortes étaient répandues dans la ville papale. Giovannina Petronilla de Angelis, en 1696, en avait 62 dont certaines de Nuzzi et le cardinal Mario Albrizi, en possédait 51 dont des œuvres de Giovanni Stanchi (10 tableaux) et de Bonanni (5 cuisines), de Nuzzi, Caravaggio, Fioravanti, Ruoppolo et du Français Baudesson, ainsi que 25 peintures similaires anonymes. Evoquons parmi les plus intéressantes celle du cardinal Pio di Savoia (environ 50 exemplaires), celle du notaire Astolfo Galloppi (1713 ; 50 anonymes et 2 de Ciccio Napoletano), du cardinal Aloisio Omodei (1706 ; 32 natures mortes), celle de Maria Camilla Rospigliosi-Pallavicini (1710 ; environ 40), celle de Caterina Chellini (1687 ; 38), celle de Donato Fini, une collection particulièrement raffinée (1692 ; 41) ou celle, plus petite, mais choisie également avec goût, de Don Emanuele di Portogallo (1686 ; 27). Le prince Agostino Chigi, possédait en 1706 un nombre important de 44 natures mortes⁷⁸⁸ (Nuzzi, Stanchi, Cerquozzi) dont de nombreuses étaient anonymes ainsi que 10 miniatures. D'autres collections atteignaient la somme de 20 natures mortes ou légèrement plus⁷⁸⁹.

Sur la base de cette présentation, nous voyons l'ampleur du collectionnisme des natures mortes dans la Ville Eternelle pendant la période située entre 1680 et 1725. Nous avons vu que les ecclésiastiques collectionnaient volontiers les natures mortes et arrivaient à constituer des ensembles parmi les plus considérables. Le groupe des cardinaux est le plus important (Chigi, Pamphilj, Imperiali, Ottoboni, Albrizi, Omodei), mais la collection de l'abbé Paulucci se distingue également. Les collections des aristocrates (princes, marquis, ducs) ainsi que celles des hauts fonctionnaires furent aussi essentielles comme celles des Colonna, Pallavicini, Rospigliosi, Accoramboni, ou Del Carpio. L'intensification de ce collectionnisme par rapport à la période située entre 1630 et 1680 est remarquable.

⁷⁸⁸ Les sujets étaient variés : fleurs ou vases de fleurs, paniers de fleurs, fruits, poissons et fruits de mer, oiseaux morts, animaux (lièvre), armes. De plus, on y enregistre étonnamment une nature morte d'oiseaux morts de Bernini.

⁷⁸⁹ Il s'agit de celles des cardinaux Luigi Alessandro Omodei (1685 ; environ 26 exemplaires anonymes et 1 de Castiglione), Savio Millini (1701 ; 23 anonymes), Domenico Maria Corsi (1697 ; 27 environ) et de celles des nobles comme le marquis Fabrizio Nari (1697 ; 21 natures mortes de fleurs et de fruits anonymes) ou celle du prince Giovanni Battista Borghese (1693 ; 21 natures mortes dont 3 de Caravage, Nuzzi, Brueghel) et des autres collectionneurs comme celle du monsignor Benedetto d'Aste (1718 ; 20 exemplaires, dont Nuzzi et Giovanni da Campidoglio, Stanchi). Pour ces documents cfr. La GPID, en ligne. Les numéros attribués par la Getty aux inventaires sont mentionnés ici dans l'ordre de citation : I-2263 ; I-768 ; I-2249 ; I-960 ; I-190 ; I-2087.

A Naples, on observe le même phénomène, les collectionneurs les plus importants partageaient le même goût pour la nature morte que les amateurs de l'Urbe. Par contre leurs collections furent constituées plus tardivement qu'à Rome. Nous avons vu que la collection du cardinal Cornaro dépassait déjà le nombre de 100 natures mortes vers 1653. Dans la ville parthénopéenne, il faudra attendre la fin des années 1710 pour rencontrer une collection qui incluait plus de 100 tableaux de ce genre pictural. A cette époque, le collectionnisme napolitain était dominé par trois collections, celles d'Isabella Coppola (1724), de Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli (1723) et de Domenico di Capua (1718). Dans la première, il y avait 186 natures mortes au total, dans la seconde 128 (auxquelles on peut probablement ajouter 64 autres de petit format) et dans la troisième 167 peintures environ. Entre 1680 et 1725, nous connaissons plusieurs collections parthénopéennes qui oscillaient entre 60 et 80 exemplaires. Il s'agit de celles de Cardenas (1699), de Gagliano (1699), de Mendoza (1703), d'Orsini (1704), de Coppola (1713), de Lauro (1713) et de Barile (1718). A Naples, comme à Rome, de nombreux tableaux de ce genre étaient anonymes.

Certains collectionneurs napolitains privilégiaient un ou deux artistes en particulier. Ainsi, Nicola Coppola (1713) collectionnait des natures mortes de Nicola Casissa et en possédait 84 environ. Jan Suarez de Figueroa (1704) collectionnait les peintures de Francesco della Questa, dont il avait au moins 23 œuvres. Quelques années auparavant, Antonio Police (1699) était passionné par l'art de Ruoppolo. Il réussit à acquérir 16 tableaux de ce peintre. Mais nous avons observé que, même si dans certaines collections, le nombre de natures mortes n'atteignait pas une centaine d'exemplaires, ces ensembles pouvaient être malgré tout très raffinés et assemblés avec goût. Le meilleur exemple fut la collection du vice-roi napolitain le marquis Del Carpio (inventaire de 1687). Elle fut importante aussi du point de vue des échanges entre les écoles, car elle donna une possibilité aux artistes parthénopéens de voir directement un grand nombre des natures mortes romaines. Cette collection comptait en 1687 environ 45 natures mortes⁷⁹⁰, plus 13 exécutées sur papier et en miniature.

Durant la période située entre 1680 et 1725 on note encore l'existence de collections plus petites, mais intéressantes par leur choix de natures mortes peintes par des artistes connus (Giuseppe Recco, Giuseppe Ruoppolo, Giovanni Battista Ruoppolo, Marco di Caro, Aniello Ascione) ou par des maîtres de peu de renom aujourd'hui oubliés ou non identifiés (Francesco Levo, Francesco Ruoppolo, « *Bartolomeo Berg.no* »). Evoquons celle de Benedetto Cuomo

⁷⁹⁰ Il faudrait y ajouter encore 12 tableaux qui pourraient-être des natures mortes.

(1687) où on dénombre 43 tableaux de ce genre, celle de Giovanni Cicinelli (1698 ; 40 anonymes), Donato Bianco (1693 ; 35 natures mortes), Girolamo Pisacane (1694 ; 34 anonymes), Antonio Police (1699 ; 31 environ). Nous trouvons un nombre moins élevé, entre 20 ou 30 natures mortes, dans les inventaires de Jan Suarez de Figueroa (1702 ; 25), Andrea Cautiero (1703 ; 21), Tolomeo Saverio Gallio Trivulzio (1716 ; 27 anonymes) et Francesco Montecorvino (1698 ; 24).

Par rapport aux périodes précédentes, le nombre de natures mortes augmenta, et le nombre de collections aussi. Vers 1725, la nature morte constituait une partie importante de nombreuses collections et elle était pleinement établie en tant que genre pictural. Ce genre obtint un grand succès et occupait souvent approximativement 20 à 23 % du total des œuvres des collections. Ce pourcentage pouvait parfois monter même jusqu'à 40% voire 50 % du total. Les natures mortes occupèrent donc dans de nombreuses collections une place importante par rapport aux autres genres picturaux. Gérard Labrot a remarqué qu'à Naples, pour la période située entre 1678 et 1693, les natures mortes constituaient 12,7% (188 tableaux) et les paysages 17,25% (255 tableaux) parmi tous les genres picturaux étudiés dans les inventaires napolitains⁷⁹¹. Pour la période suivante, entre 1698 et 1713, le chercheur a noté une augmentation du nombre de natures mortes qui s'élevait à 20,27% (452 tableaux) alors que le nombre de paysages augmentait légèrement aussi (20,86% ; 465 tableaux). Et enfin, pour les années situées entre 1714 et 1725, la répartition des natures mortes resta presque la même (20,63% ; 509 tableaux), tandis que les « *paesi* » atteignaient 27,6% (681 tableaux)⁷⁹². Nous pouvons en conséquence observer un accroissement évident de ces deux genres picturaux, qui étaient liés entre eux⁷⁹³ : ils occupent 29,95% de l'ensemble des œuvres pour la période 1678-1693 et 48,23% pour la période 1714-1725.

Le nombre des ateliers spécialisés et leur production s'accrurent en conséquence. Les artistes réputés comme Recco, Ruoppolo et Belvedere eurent de nombreux disciples et suiveurs. Le marché de l'art dynamique facilitait la circulation des peintures. Le cas du revendeur de tableaux Pellegrino Peri, qui resta actif à Rome presque jusqu'à la fin du *Seicento*, ou celui

⁷⁹¹ G. Labrot, *Peinture et société à Naples, XVIe - XVIIIe siècle ; commandes, collections, marchés*, Seyssel, 2010, p. 524-525. Rappelons que les natures mortes, pour la période entre 1614 et 1653 constituaient à peine 6,79% (77 tableaux) par rapport aux genres picturaux. Ce pourcentage augmenta pour les années suivantes, entre 1654 et 1677, jusqu'à 9,39% (109 tableaux).

⁷⁹² Ibid., p. 524-525. Notons le nombre total des tableaux étudié par G. Labrot : 1476 peintures (1678-1693), 2220 peintures (1698-1713), 2467 peintures (1714-1725). Nous ne disposons pas, pour l'instant, de statistiques comparables pour Rome.

⁷⁹³ Le paysage et la nature morte se développèrent à peu près à la même époque. Leur nombre grandissait constamment (en parallèle) dans les collections, comment nous l'avons pu voir dans le chapitre concernant la période de 1600 à 1630.

d'Andrea Cautiero⁷⁹⁴ à Naples, ayant travaillé vers la fin du *Seicento* et au début du *Settecento*, sont très instructifs.

A Naples l'ancienne génération disparut, Giuseppe Recco, Giovanni Battista Ruoppolo et Abraham Brueghel s'éteignirent dans les années 1690. Leur travail fut poursuivi par les membres de famille : Nicola Maria Recco, Elena Recco, Giuseppe Ruoppolo qui mourut en 1710. Un nombre important d'élèves et de suiveurs continua à pratiquer la nature morte. Nous pensons à Alberto Lionelli et à Aniello Ascione. Néanmoins, deux « vétérans » restèrent actifs encore dans la ville parthénopéenne après 1700 : Francesco Della Questa (jusqu'à 1723) et Andrea Belvedere (mort en 1732), qui, toutefois, au début du XVIIIe siècle se dédiait probablement davantage au théâtre. Il eut les suiveurs comme Nicola Casissa, Gaspare Lopez et Gaetano Cusati.

Dans la Ville Eternelle il y eut aussi un changement de générations. Les artistes réputés comme Mario dei Fiori, Paolo Porpora, Michelangelo Cerquozzi ou Michelangelo Pace da Campidoglio (1625-1669) disparurent dans les années 1660 et 1670. De nouveaux maîtres arrivèrent sur la scène romaine comme les Spadino (de leur vrai nom Castelli) : Bartolomeo le Vieux, Giovanni Paolo et Bartolomeo le Jeune, ainsi que d'autres tout aussi doués tels que Pietro Paolo Cennini, Pietro Navarra, Gabriello Salci, et des nordiques comme Christian Berentz, Karel van Vogelaer, Franz Werner von Tamm. Rome, la capitale de l'art, attirait toujours des peintres des autres parties de l'Italie comme Cristoforo Munari (1667-1720), le Milanais Francesco Fernandi dit l'Imperiali (1679-1740) y arriva vers 1705 environ⁷⁹⁵. Le mystérieux Egidio Pospul⁷⁹⁶ dont on ne connaît pas l'origine travaillait à Rome au début du XVIIIe siècle.

Entre 1680 et 1725 les échanges entre les deux écoles de nature morte se poursuivirent. Nous observons des influences réciproques, mais un rayonnement important de la Ville Eternelle sur Naples est clairement perceptible. Pour cette période, encore une fois, l'analyse est

⁷⁹⁴ Cautiero était actif en tant que marchand de tableaux aussi à Rome.

⁷⁹⁵ L. Laureati, notice « Francesco Fernandi detto l'Imperiali », dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 847. Le biographe de l'artiste Nicola Pio remarque que Fernandi « *ha lavorato in tutti li generi delle cose naturali... come di tutte le sorte di animali e pesci nelli quali è stato singolare, come anche di frutti, fiori, christalli, vasi d'oro et d'argento, tappezzerie* » (N. Pio, op. cit., 1724 (publié en 1977), p. 40-41. L'artiste était « *pittore di casa* » du cardinal Imperiali et ses œuvres se trouvaient dans l'inventaire de ce personnage de 1737 (cfr. S. Prosperì Valenti-Rodinò, « Il cardinal Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista », *Bollettino d'arte*, no 72, 1987, p. 25-26, 47, 50, 52).

⁷⁹⁶ Didier Bodart suppose que Pospul fut cet élève de Von Tamm mentionné dans les documents concernant les expositions romaines organisées par Ghezzi entre 1702 et 1707 comme « *Scolaro di Monsù Dapreit* » (D. Bodart, « Egidio Pospul, roman flowerpainter », *The Burlington Magazine*, no 119, 1977, p. 347). Auparavant, on supposait qu'il s'agit de Pietro Navarra.

perturbée par un grand nombre des tableaux anonymes, surtout en ce qui concerne le milieu romain.

Des natures mortes de fruits et de fleurs et d'animaux dans des paysages d'Abraham Brueghel se rencontrent fréquemment dans les collections romaines après l'installation du peintre à Naples en 1675. Citons par exemples celles du marquis Del Carpio (inventaire de 1682), de don Emanuele di Portogallo (1686), et du duc Giovanni Battista Rospigliosi (1713). Le Grand-Connétable du Royaume de Naples Filippo II Colonna⁷⁹⁷ (1714 ; originaux et copies), le patriarche d'Alessandrino Giuseppe Gaetani d'Aragona⁷⁹⁸ (1699) et l'abbé Giuseppe Paulucci⁷⁹⁹ (1695) devaient probablement posséder eux aussi des toiles d'Abraham Brueghel⁸⁰⁰. En revanche, nous ne savons pas lesquelles de ces œuvres furent envoyées de Naples et lesquelles furent achetées par les collectionneurs quand le Flamand vivait et travaillait encore à Rome. De plus l'analyse est compliquée par la mention fréquente de son seul nom de famille: « *Brugolo* » ou « *Brugoli* », « *Brugo* », « *Brugel* », « *Brugolo Vecchio* » ou « *monsù Brugolo* ». Nous pouvons ainsi confondre ses peintures avec celles de son grand-père Jan Brueghel I de Velours ou celle de son père Jan II Brueghel. Il nous paraît très probable qu'Abraham, artiste et marchand à la fois, maintenait un rapport constant avec le milieu romain et y expédiait ses peintures et celles des autres artistes de natures mortes.

Deux collections présentent un statut particulier dans l'histoire des échanges entre les deux écoles de la nature morte. Nous pensons à celle de Giuseppe Gaetani (1699, 1710) transférée après la mort du collectionneur de Rome à Naples et l'autre constituée par le marquis Del Carpio (1682, 1688), d'abord à Rome et ensuite transportée à Naples où elle resta jusqu'à sa mort en 1688. Notons également l'inventaire d'Ascanio Filomarino qui appréciait grandement l'école romaine et les artistes actifs à Rome. Il possédait en 1685 des tableaux de Mario Nuzzi et d'Abraham Brueghel.

⁷⁹⁷ La GPID, en ligne – [Archivio Colonna, Subiaco, A.C. III QB 29].

⁷⁹⁸ La GPID, en ligne – [Archivio di Stato, Napoli, Notai del Settecento, Giovanni Battista d'Errico, scheda 354, protocollo 9, ff.1-22v].

⁷⁹⁹ La GPID, en ligne – [Archivio di Stato, Roma, Trenta Notai Capitolini, De Comitibus, Simon, uff. 29, vol. 274, ff.306-339 & 285-296].

⁸⁰⁰ Nous pouvons avancer cette supposition, car on trouve dans ces collections des natures mortes attribuées à un « Brueghel ». Il est fort probable que certaines de ces œuvres étaient de la main d'Abraham.

Les natures mortes romaines dans les collections napolitaines : 1680-1725

Avant d'aborder la circulation des natures mortes romaines à Naples, nous devons nous poser la question : quelles collections napolitaines incluaient le plus grand nombre de peintures romaines tous genres confondus. Nous pouvons nous appuyer sur les statistiques effectuées par Gérard Labrot (2010)⁸⁰¹. Il en résulte qu'entre 1680 et 1725, G. Gaetani, en 1710, possédait 52 œuvres de cette école et cet ensemble devint ainsi le plus important pendant cette période. Ferdinand Vandeneynnden en 1688 en avait 47 exemplaires et deux ans plus tard E. Pinto d'Ischitella était propriétaire du même nombre. La collection de C. E. Pinto contenant 37 tableaux romains en 1704, celle d'Ascanio Filomarino 34 peintures romaines (1685). L'inventaire de D. di Capua (1718) enregistre 29 œuvres de l'école romaine, celui 5 ans plus tard de la famille Pignatelli – 18 pièces⁸⁰².

Les collectionneurs napolitains avaient des préférences pour certains artistes romains du XVIe et XVIIe siècle, parmi ceux qui ne pratiquaient pas le genre de la nature morte : Raphael, le Cavalier d'Arpin, Carlo Maratta (nombreux tableaux), Andrea Sacchi ou Valentin et Vouet qui étaient actifs dans la ville papale. On trouve aussi à Naples des peintures de Pier Francesco Mola, de Nicolas Poussin. Les collectionneurs parthénopeens importaient des paysages des peintres romains ou actifs à Rome comme ceux du Lorrain (collection Spinelli et Gaetani) ou de Gaspar Dughet (collection Fullacchi, Grimani, Gaetani)⁸⁰³.

Notre analyse des documents napolitains a révélé qu'entre 1680 et 1725 les natures mortes de deux artistes romains avaient la préférence des collectionneurs à Naples : celles de fruits de Spadino et celles de fleurs de Mario dei Fiori. Nous devons avoir à l'esprit, toutefois, que

⁸⁰¹ G. Labrot., op. cit., 2010, p. 521-522.

⁸⁰² Ibid., p. 521-522. Evoquons encore deux autres collections qui contenaient moins de 20 peintures de l'école romaine : Ig. Provenzale (1693) était propriétaire de 17, G. Capece-Zurlo (1715) en possédait 15 et C. A. de Rosa (1712) en avait 11. Nous pouvons aussi citer les inventaires de la période précédente (d'avant 1680) les plus importants sous cet aspect, celui d'A. Ruffo (1662) de 38 œuvres et de F. Spinelli (1654) de 21 tableaux romain.

⁸⁰³ G. Labrot, op. cit., 2010, p. 294, note 1.

sous l'appellation de Spadino se cachent en effet au moins deux peintres – Bartolomeo « le Vieux » (? – 1686) et Giovanni Paolo⁸⁰⁴ (1659- vers 1730) de leur vrai nom Castelli, mais peut-être aussi Bartolomeo « le Jeune » (1696-1738). Commençons par Spadino⁸⁰⁵, dont la plus ancienne mention à Naples que nous connaissons, remonte à 1690 - la date de l'inventaire de la collection d'Emanuele Pinto d'Ischitella. Ce collectionneur possédait en fait des natures mortes de Spadino et de Nuzzi à côté de celles d'artistes napolitains tels que Giuseppe Recco et Ruoppolo⁸⁰⁶. A peu près à la même époque, Ignazio Provenzale⁸⁰⁷ le duc de Collecervino et *reggente della Real Cancelleria* (inventaire du 1 août 1693) était propriétaire des 8 natures mortes de fruits de Spadino dont 4 de forme octogonale, 4 de forme circulaire (*tondi*), estimées entre 4 et 10 ducats pièce⁸⁰⁸. L'artiste est mentionné dans le document comme « *Spatino* ». Le noble Domenico di Capua, en 1718⁸⁰⁹, avait le plus grand nombre d'œuvres de « *Spadino Romano* » : un groupe de 11 en tout de formats petits ou moyens, dont 6 avec des fruits et 5 de fleurs et de fruits. Elles étaient dispersées dans diverses pièces du palais, dans la villa de Capoue (*galleria, anticamera*) et dans l'autre palais de Tutuli (*quarta camera*) à Naples⁸¹⁰. Gérard Labrot (1992) remarque que cette collection inclut un bon nombre de tableaux de peintres romains (Maratti, Mola), qui constituent la partie la plus

⁸⁰⁴ On a supposé que Giovanni Paolo se forma dans l'atelier d'Abraham Brueghel, mais comme le remarque judicieusement L. Trezzani (op. cit., 1989, p. 836) il étudia probablement chez David de Coninck.

⁸⁰⁵ Sur la présence à Naples des natures mortes du « *pinceau valeureux de Spadino* », selon l'expression utilisée par G. Labrot, voir son ouvrage, op. cit., 2010, p. 294, note 3 ; id., « Deux collectionneurs étrangers à Naples », *Ricerche sul '600 napoletano, Saggi vari in memoria di Raffaello Causa*, 1984, p. 140-141. G. Labrot observe aussi que « *Les genres modernes contribuent donc énergiquement à dilater la demande locale, en particulier la demande de qualité* » ; G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 591.

⁸⁰⁶ Il y avait aussi des peintures des artistes majeurs napolitains : L. Giordano, G. del Po, F. Solimena, P. de Matteis, F. de Maria. Pinto possédait en même temps des œuvres des autres maîtres de cette école : Ragaglia, A. Luciani, N. de Simone ou Simonelli (cfr. G. Labrot, « Les collections de l'aristocratie napolitaine. Le couple centre/périphérie et son évolution, XVIIe-XVIIIe siècle », dans *Geografia del Collezionismo, Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, actes des journées d'étude dédié à G. Briganti, sous la dir. de O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Rome, 2001, p. 257-280).

⁸⁰⁷ G. Labrot, op. cit., 1992, p. 176-177 et la GPID, en ligne ; Ignazio Provenzale, était le fonctionnaire travaillant en tant que « *avvocato fiscale* » de la Sommaria en 1678. Ensuite il devint le président de la Sommaria (1683) et le gouverneur des Abruzzes où sa mission était de combattre des bandits. En tant que collectionneur il aimait l'art de Titien, Veronese et Baroque, ainsi que les maîtres napolitains comme Pacecco de Rosa, Fracanzano et Cavallino. Il portait de l'intérêt à l'art de Giacomo del Pò et la peinture nordique. Provenzale appréciait aussi les natures mortes et les paysages.

⁸⁰⁸ [Archivio di Stato, Naples, scheda 589, protocollo 6, ff.346-357v] – « *f.1 Due Ottangoli di frutti mano di Spatino cornice di tartuca D. 20* » ; « *f.3 Due tonni di frutti mano di Spatino cornice di pero negro D. 8* » ; « *f.9 Due ottangoli ramette di frutti cornice di tartuca mano di Spatino D. 20* » ; « *f.11 Due tondi di frutti mano di Spatino cornice di pero negro D. 8* ». La GPID, en ligne et G. Labrot, op. cit., 1992, p. 177 et ss.

⁸⁰⁹ [Archivio di Stato, Naples, scheda 10, protocollo 17, ff.91v-92v] – la GPID, en ligne et G. Labrot, op. cit., 1992, p. 293 et ss.

⁸¹⁰ A Capua les natures mortes suivantes étaient conservées : « *f.7 Quattro tondini di frutti con profilo d'oro del Spadino* » ; « *f.9 Due di Frutta con cornice nera ed oro del Spadino di palmi due* ». Dans le palais di Tutuli des tableaux suivants étaient accrochés : « *f.19v Cinque quadri di Fiori, e Frutti di palmi quattro, e mezo, e tre e mezo con cornice nera ed oro dello Spadino Romano* ».

importante de cet ensemble⁸¹¹. Di Capua possédait aussi des natures mortes de Gaetano Recco (poissons), de nombreuses œuvres de Giovanni Battista Ruoppolo (fruits) et un grand nombre de tableaux de ce genre anonymes. Des natures mortes de fruits attribuées à Spadino étaient aussi présentes dans la collection de Giuseppe Gaetani d'Aragona (1710), patriarche d'Alessandrino et dans celle du prince Capece Zurlo (1715) on trouve 8 « *piccole tele* » de ce peintre⁸¹². On pensait auparavant que les artistes de cet atelier n'étaient jamais venus à Naples⁸¹³, mais la présence des peintures de Spadino à Naples et une mention de Pietro Zani dans son « *Enciclopedia* » (1843)⁸¹⁴ d'un certain Spadini il Vecchio dit « *Spadavecchio* » actif à Naples nous inciterait à revoir ces affirmations. Cependant, pour l'instant, nous ne disposons pas de documents qui pourraient confirmer cette hypothèse. Il n'est pas exclu non plus qu'il s'agisse d'une erreur de la part de Zani.

Quant aux œuvres de Mario dei Fiori à Naples, elles représentaient des fleurs souvent dans des bouquets et des jarres et étaient de petites et moyennes dimensions. Un « *mazzetto di fiori* » de sa main se trouvait, en 1685 (donc déjà après la mort de l'artiste), dans la collection d'Ascanio Filomarino le duc de la Torre⁸¹⁵. Il s'agit d'une des plus anciennes mentions de cet artiste dans la ville parthénopeenne. Alfonso Filomarino hérita cette peinture et elle resta dans sa collection jusqu'en 1700, l'année de l'inventaire des ses biens. D'autres tableaux de Mario étaient également dans la collection du marquis Del Carpio en 1688, mais ils y sont mentionnés en tant qu'anonymes⁸¹⁶. Au début des années 1690, Emanuele Pinto avait lui aussi des natures mortes de Nuzzi⁸¹⁷ à côté de celles de Spadino, de Giuseppe Recco et de Ruoppolo. En 1693, Ignazio Provenzale avait deux toiles composées de jarres de fleurs de 2 et

⁸¹¹ G. Labrot, op. cit., 1992, p. 293 ; cfr. aussi id., op. cit., 2010, p. 290.

⁸¹² L. Salerno, op. cit., 1984, p. 265. Signalons encore qu'on trouve aussi des peintures de Spadino à Naples plus tard, dans les années 1740, dans la collection de Niccolò Gaetani d'Aragona (1741), celle d'Antonio Arici (1744), et en 1772 chez Costanza Eleonora, princesse de Cellamare et duchesse de Giovinazzo (cfr. la GPID, en ligne).

⁸¹³ Cfr. G. Michel et O. Michel, op. cit., 1976-1978 et 1978-1980 ; L. Trezzani, notice « Giovanni Paolo Castelli detto Spadino », dans F. Porzio, F. Zeri, op. cit., 1989, v. 2, p. 836.

⁸¹⁴ P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parme, 1823, part 1, v. 17, p. 347-348.

⁸¹⁵ [Archivio di Stato, Naples, scheda 320, protocollo 9, ff.977-1010v] - « *f.983 Un altro di palmi 1 1/2 et 1 incirca con mazzetto di fiori di Mario de' Fiori con cornice dorata intagliata* » et la GPID, en ligne. Le tableau est accroché dans la « *seconda camera* ». Cet inventaire est analysé par L. Lorizzo, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino, pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel seicento con una nota sulla vendita dei beni del cardinal del Monte*, Naples, 2006, p. 10-12, 98-100, 108. Dans l'inventaire L. Lorizzo compte 32 paysages, 22 tableaux de chasse, 19 batailles et 5 natures mortes de fleurs dont celle de Nuzzi, Abraham Brueghel. L'inventaire a été d'abord publié par G. Labrot, op. cit., 1992, p. 160-165 et la GPID en ligne.

⁸¹⁶ Nous le savons, car dans l'inventaire de la collection de Del Carpio rédigé à Rome en 1682, il y avait 15 natures mortes de Nuzzi avec vases de fleurs, bouquets, carafes (dont 2 peintes en collaboration avec F. Lauri et 4 exécutées sur miroirs) – cfr. la GPID, en ligne.

⁸¹⁷ L'inventaire est daté de 1690. Sur cette collection cfr. G. Labrot, « Les collections de l'aristocratie napolitaine, le couple centre/périphérie et son évolution, XVIIe-XVIIIe siècle », dans *Geografia del Collezionismo...*, op. cit., p. 273-275.

1,5 palmes estimées pour une valeur importante de 120 ducats⁸¹⁸, et en 1711, le riche Antonio Fullacchi avait une autre petite jarre de fleurs de 2 palmes dans la première antichambre de sa « *casa in Piazza del Cerriglio* » à Naples⁸¹⁹. La peinture était « *un pò maltrattata* » et c'est pourquoi son estimation s'élevait à seulement 4 ducats. Ajoutons qu'à Naples circulaient également des peintures exécutées ou copiées par des élèves de Mario dei Fiori comme en témoigne un tableau de la collection d'Ottavio Orsini (1704), prince de Frassi⁸²⁰. Selon G. Labrot ce collectionneur aimait évidemment les natures mortes, puisqu'il possédait des œuvres de la main de Giuseppe Recco, Giovanni Battista Ruoppolo, Abraham Brueghel et Aniello Ascione⁸²¹.

Nous trouvons dans les collections napolitaines quelques exemples de natures mortes d'artistes reconnus. Evoquons par exemple deux tableaux de fruits de 4 palmes de Michelangelo Pace di Campidoglio en 1699⁸²² dans la première antichambre de l'appartement de Pompilio Gagliano, à côté d'un tableau de Jan Fyt, ou celle aux choux, aux poireaux et aux autres légumes de Bonzi présente dans les années 1680 dans la collection du vice-roi Del Carpio au Palazzo Reale⁸²³. Durant cette période, des natures mortes d'artistes romains peu connus circulaient aussi à Naples. On trouve les tableaux de vases de fleurs de Girolamo Solari dans la même collection du mécène espagnol (1688) et dans celle de P. Gagliano⁸²⁴ (1699), ainsi que trois peintures aux fleurs d'un artiste méconnu (Giuseppe Ippolito) et des cuisines d'un certain « *Cavaliere Romano* » qui appartenaient à Giovanni Vandeneynnden (1688). Les échanges entre les deux villes sont aussi confirmés par la présence de natures

⁸¹⁸ [Archivio di Stato, Naples, scheda 589, protocollo 6, ff.346-357v] et la GPID, en ligne - « *f.2 Venere con Marte, e Venere con figure in aere ambi di Giordano palmi 5, e 4 docati 80, due Giarre di fiori di palmi 2, et 1 1/2 cornice dorata arenata di Mario di Fiori D. 120* ». Remarquons que les tableaux plus grands de Luca Giordano (5 et 4 palmes) sont évalués seulement 80 ducats, par rapport aux œuvres de Nuzzi.

⁸¹⁹ [Archivio di Stato, Naples, scheda 495, protocollo 40, ff.198v-261v (=348v-546v nuova numerazione)] et la GPID, en ligne - « *f.541v Una giarra un pò maltrattata di Mario di Fiori con cornice dorata di palmi due, e due mezo ducati quattro D. 4* ». Ce tableau apparaît aussi dans une section antérieure de l'inventaire en tant qu'œuvre destinée en héritage à sa femme Anna. Fulacchi était également propriétaire de natures mortes de fleurs d'Abraham Brueghel. Fulacchi aimait la peinture romaine, en particulier celle de F. Lauri dont il possédait de nombreux tableaux, mais il avait aussi des tableaux des artistes actifs à Rome (G. Dughet, C. Lorrain, F. Voet) et des Napolitains (Stanzione, Vaccaro, Carracciolo, Sannino).

⁸²⁰ [Archivio di Stato, Naples, scheda 686, protocollo 15, ff.272v-277] - « *f.6 Un quadro di palmi 3, e 2 con giarra de fiori copia della Scuola di Mario di fiore* ».

⁸²¹ G. Labrot, op. cit., 1992, p. 224 ; la GPID., en ligne (consultée le 17 septembre 2015). Signalons encore qu'on peut trouver des natures mortes de Mario Nuzzi dans certaines collections à Naples après 1725 : Pietro Antonio Macedonio (inv. de 1730) et Niccolò Gaetani d'Aragona (1741).

⁸²² En outre, Gagliano possédait des tableaux du Romain Cerquozzi (*Concert de comédie, Sommeil de Joseph, Fils prodigue*), ce qu'indique clairement son goût pour la peinture romaine.

⁸²³ La GPID, en ligne - « *f.p.90 1582 Un Quadro di mano del Gobbo di Caracci, che rappresenta Cavoli, e sellari, et altre Erbe con Cornice negra, et oro di p.mi 4., e 3* ».

⁸²⁴ La GPID, en ligne, (consultée le 10 novembre 2015) - « *f.8v Due vasi di fiori di palmi 3 mano di Geronimo Solari con cornicetta d'oro, e negra* »

mortes anonymes comme dans la collection d'Ottavio Orsini (1704 ; « *scuola romana* », « *copia della scuola di Mario* ») ainsi que des tableaux de fleurs⁸²⁵ chez Elisabetta Vandeneynnden, princesse de Belvedere et Carlo Carafa prince de Belvedere (1707). Mentionnons aussi quatre tableaux de cuisine d'un auteur enregistré comme « *Romano* » (1703). Hélas, nous ne pouvons pas savoir quels tableaux de Porpora circulant à Naples après 1680 appartenaient à sa période romaine qui dura de 1648 jusqu'à sa mort en 1673.

Comme nous l'avons vu, notre recherche s'est concentrée sur les collectionneurs napolitains qui possédaient le plus grand nombre de peintures romaines. Ainsi, les trois collections qui dominent la scène sont celle de Pompilio Gagliano (inventaire de 1699 ; Cerquozzi, Pace, Solari) et celle, immense, du vice-roi Del Carpio (1688 ; Bonzi, Caravaggio, Cerquozzi, Chiavarino, Gavarotti, Nuzzi, Solari, G. Stanchi). Ces deux collectionneurs favorisaient le plus les échanges entre les deux écoles. Nous avons déjà évoqué le rôle de Ferdinand Vandeneynnden (inventaire de 1688 ; G. Ippolito, Cavalier Romain, anonymes romains).

Dans ce chapitre nous nous intéresserons au séjour à Naples⁸²⁶ du peintre romain de natures mortes Pietro Paolo Cennini (1661⁸²⁷-1739), l'élève de Niccolò Stanchi⁸²⁸. Une seule commande napolitaine faite à Cennini est documentée, mais il y en eut probablement d'autres encore⁸²⁹. Il décora avec Giacomo Del Pò (1652-1726) une salle du palais du duc de Matalona (Carafa di Maddaloni) à une date non précisée⁸³⁰, sûrement avant 1726, date du décès de son collaborateur. On ne connaît pas les détails de ces travaux ni leur aspect. Pietro Paolo exécuta probablement d'autres natures mortes pendant son séjour dans la capitale du Vice-royaume.

⁸²⁵ Il s'agit d'« *Alcune giarre di fiori* ».

⁸²⁶ Ce peintre était actif surtout à Rome et dans le Latium, mais il effectuait parfois des séjours dans d'autres villes en Italie, à Ravenne ou à Naples.

⁸²⁷ Cennini naquit à Rome dans la paroisse de Santa Maria in Trastevere [Arch. stor. del Vicariato, Rome, *S. Maria in Trastevere, Liber bapt.*, 1643-1667, f. 296v]. Cfr. G. Michel et O. Michel, notice « Pietro Paolo Cennini », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 23, 1979 et www.treccani.it, en ligne (consulté le 15 septembre 2015). Nous connaissons la vie du peintre grâce à la biographie écrite par N. Pio.

⁸²⁸ Cennini est mentionné en 1686 en tant qu'assistant de Stanchi au service du cardinal Flavio Chigi au palazzo di San Quirico d'Orcia (cfr. L. Trezzani, notice « Pietro Paolo Cennini », dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v. 2, p. 846. Cennini collaborait avec les plus importants peintres actifs à Rome : Maratti, Trevisani, F. Lauri, A. Procaccini, G. P. Panini. Cennini exécuta, avec ce dernier maître, les décorations du Palazzo al Quirinale (cfr. Photothèque de F. Zeri, en ligne, <http://www.fondazionezeri.unibo.it/it>).

⁸²⁹ Pietro Paolo eut des liens forts avec Naples. Il était le beau-frère de Giuseppe Graziani le fils du Napolitain Francesco Graziani, le peintre de batailles, paysages et de natures mortes ; pour l'acte de mariage de Giuseppe Graziani avec la sœur de Cennini voir les documents dans Archivio, stor. del Vicariato, *S. Lorenzo in Lucina, Liber matrim.*, 1661-1687, f. 253v, et G. Michel et O. Michel, op. cit., 1979.

⁸³⁰ G. Michel et O. Michel, op. cit., 1979. La famille Mataloni collectionnait des natures mortes. Selon De Dominici le duc de Mataloni possédait de « *bellissimi quadri* » de Giovanni Battista Ruoppolo (B. De Dominici, op. cit., v.3, p. 294.). En revanche, comme E. Fumagalli le souligne, on ne connaît pas l'inventaire de la famille de Carafa di Maddaloni (E. Fumagalli, dans B. De Dominici, *Vite...* (éd. F. Sricchia Santoro et A. Zezza, 2008), v. 2, p. 1077, note 6).

Elles purent passer directement dans des collections napolitaines ou sur le marché de l'art local. Les historiens de l'art n'ont pas suffisamment pu étudier son influence sur l'école napolitaine faute de documents. Les spécialistes n'ont pas non plus approfondi le rôle de ce séjour napolitain dans la carrière de Cennini. Aurait-il vu à ce moment-là des œuvres d'Andrea Belvedere ? Envoyait-il toujours ses peintures à Naples, après son retour à Rome ? Pour le moment, nous ne pouvons pas répondre à ces questions. Néanmoins, à notre avis, Pietro Paolo joua un rôle fondamental durant cette période pour les échanges entre les deux écoles de natures mortes. Pour le confirmer rappelons qu'en 1715, Cennini collabora à Rome avec le Napolitain Onofrio Loth à la décoration du Palazzo Ruspoli⁸³¹. Cette rencontre fut pour Loth une excellente opportunité pour apprendre la tradition romaine, puisque Cennini était élève de Stanchi et le fils d'un artiste qui fut l'ami de Ciro Ferri⁸³². Pietro Paolo était bien ancré dans la culture artistique de la Ville Eternelle où il était pleinement reconnu. Nicola Maria Pallavicini, le prince Giovanni Borghese, le duc Giuseppe Sertori et Caterina Giustiniani, l'épouse du prince Giulio Savelli, étaient parrains de ses enfants⁸³³. Selon son biographe, Nicola Pio, Cennini était « *amato da tutti, e per la sua virtù e per li suoi ottimi costumi* » et il travaillait pour le cardinal Ottoboni, un grand mécène⁸³⁴. Pietro Paolo était aussi employé, entre 1708 et 1713, par le cardinal Benedetto Pamphilj, un autre mécène crucial pour la nature morte, pour lequel il peignit l'antichambre du second appartement du Palazzo Doria Pamphili à Rome et exécuta des décorations dans sa demeure à Albano⁸³⁵. Cennini pendant son séjour à Naples, regardait sûrement des œuvres de Belvedere, d'Abraham Brueghel (il avait sans doute déjà vu ses tableaux à Rome), et d'autres maîtres de l'école napolitaine comme Giuseppe Recco. Toute cette expérience put probablement influencer le développement de l'école romaine de nature morte du *Settecento*. Un grand nombre de tableaux de Pietro Paolo Cennini arrivèrent à Naples dans la collection de son frère, l'avocat Gaetano Cennini, qui habitait dans le palais du duc de Mataloni à Monteoliveto. Nous ne savons pas exactement quand Gaetano s'installa à Naples, peut-être

⁸³¹ G. Michel et O. Michel, « *La décoration du palais Ruspoli en 1715 et la redécouverte de Monsù Francesco Borgognone* » dans *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, v. 89, no 1, [1977], p. 265-340 (accessible aussi sur le site www.persee.fr).

⁸³² G. Michel et O. Michel, op. cit., 1979.

⁸³³ Ibid.

⁸³⁴ N. Pio, *Le vite...* [1724], sous la dir. de C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977, p. 197, 231. ; Cennini travailla pour Ottoboni pendant 23 jours entre mai et juin 1690 quand il exécutait les peintures pour le théâtre alla Cancelleria, disparues avec le bâtiment [Biblioteca Apostolica Vaticana, Computisteria Ottoboni, vol. 15, filza (liasse) 87: Conti del teatro alla Cancelleria] et G. Michel et O. Michel, op. cit., 1979.

⁸³⁵ G. Michel et O. Michel, op. cit., 1979. Dans l'inventaire des biens du cardinal Benedetto Pamphilj, on recense 14 toiles de Cennini peintes à la gouache (a guazzo ; disparues) dans le casino à Albano.

dans les années 1720. Son inventaire rédigé à Naples de son vivant, est daté de 1741⁸³⁶. La chronologie de la constitution de sa collection est très difficile à préciser. Ou bien cet ensemble fut transféré de Rome et Naples dans son intégralité, après la mort de Pietro Paolo en 1639, ou bien certaines œuvres furent acquises pendant que le propriétaire habitait à Naples. La première hypothèse nous paraît la plus probable. Si elle est vraie, nous serions en contact pour la première fois, avec une collection importante de natures mortes d'un seul peintre romain, transférée en bloc et documentée. Ces peintures de Pietro Paolo Cennini influencèrent très probablement les artistes locaux comme Francesco Lavagna (actif dans la première moitié du XVIIIe siècle), Baldassare De Caro (1689-1750) et Giacomo Nani (1698-1770).

Grâce aux recherches récentes d'Alberto Crispo (2013) nous connaissons une paire de peintures de chevalet très importante de Cennini qu'on pourrait citer comme des exemples certains de son œuvre. Nous pensons aux deux natures mortes en pendant passées en vente en mai 2013 chez Antonina à Rome. La première représente un bouquet de fleurs élégant, des fruits, un grand perroquet mangeant un biscuit et un service à café sur un fond d'architecture dans un jardin. Dans la seconde, à la tonalité claire et sereine (signée « *PETRUVS . PAVLVS CENNINVS* » sur la base de la colonne), des pastèques, des raisins et des figues sont peints, à côté d'une fontaine et d'un paon dans un jardin⁸³⁷. Ces œuvres nous donnent une bonne idée du style romain de Cennini oscillant entre la peinture du Spadino, David de Coninck et de Pietro Navarra. Malheureusement nous ne savons pas quelles natures mortes Pietro Paolo peignit lors de son séjour napolitain. Alberto Crispo observe néanmoins que le premier tableau de ces pendants d'Antonina rappelle une œuvre possédée à Naples par le frère du maître Gaetano et mentionnée dans son inventaire⁸³⁸.

Nous souhaitons faire encore quelques remarques sur la présence dans des collections napolitaines de tableaux d'artistes étrangers actifs à Rome (Abraham Brueghel, Franz Werner von Tamm et Dubuisson), afin d'avoir une image la plus complète possible de la circulation

⁸³⁶ [Archivio di Stato, Naples, Notaio Gregorio d'Avantino, scheda 178, protocollo 25, f.228 + ff. 1v-10 allegati al f. 228] et G. Labrot, op. cit., 1992, p. 397-400 et la GPID, en ligne (consulté, le 14 septembre 2015).

⁸³⁷ H.t., 0,72x1,00 m. chacune, Antonina, Rome, le 28 mai 2013, lot 724 – A. Crispo, « Pietro Paolo Cennini e la bottega degli Stanchi », dans *Parma per l'arte*, 2013, 19, p. 76 et il. 6-7 (Je remercie Professoressa E. Fumagalli pour m'avoir indiqué cette publication). A. Crispo note que ces tableaux « *non sono paragonabili, per raffinatezza, a quelli degli Stanchi* » et signale aussi une autre version de celle avec le perroquet (avec variants) provenant du marché français et apparue à la Galleria Vanvitelli à Caserte (ibid., p. 76, note 68). Le chercheur réunit aussi un groupe de natures mortes autour de ces œuvres et propose d'autres attributions à Cennini afin de reconstruire son corpus.

⁸³⁸ Ibid., p. 76 – « *Un Grosso Pappagallo, che manggia Mostacciere, una sottocoppa, con chicchere, una caffettiera, fiori e veduta di Prospettiva con una piccola fontana* ». Cfr. aussi la GPID, en ligne.

des natures mortes entre les deux villes. Commençons par le célèbre Brueghel. On trouve la plus ancienne mention d'une nature morte de ce peintre à Naples dans l'inventaire de Pompeo d'Anna de 1676. Toutefois, on ignore si ce collectionneur acheta ces tableaux de fruits et de fleurs quand l'artiste habitait encore à Rome ou après son installation à Naples en 1675⁸³⁹. En revanche, nous savons que Brueghel envoyait ses peintures (dès sa période romaine) à Gaspare Roomer⁸⁴⁰. On repère une nature morte de l'Allemand Von Tamm dans la collection de Giuseppe et Niccolò Gaetani (1699, 1710) et « *Sei quadri di Fiori et Due di Fiori* » de la collection de Domenico di Capua (1718) attribués à Nicolas Poussin (même, si l'attribution est fantaisiste, ces œuvres appartenaient peut-être à l'école romaine), puis un tableau du Français Jean-Baptiste Dubuisson exécuté en collaboration avec le peintre romain Giacinto Brandi et enregistré dans l'inventaire de l'horloger Matteo Suuaen (1698). Cette information confirme le passage à Rome de Dubuisson en 1700, qui fit aussi un séjour à Naples la même année, mais nous n'avons pas d'information sur les dates précises de ces deux séjours⁸⁴¹. De Dominici parle du séjour du peintre français à Naples et de la réception de l'œuvre de Von Tamm par Andrea Belvedere :

« Après, qu'Andrea eut entendu de je ne sais quel peintre étranger vanter les tableaux d'un célèbre peintre de fleurs, un certain monsieur Daprè [Von Tamm], auteur d'œuvres parfaites qui ont été reproduites sous forme d'estampes au profit de jeunes savants, proposa de le dépasser avec l'étude, ou du moins de l'égaliser. C'est ainsi qu'il redoubla d'efforts dans l'exécution d'après nature de fleurs, et surtout de roses fraîches, qu'il arriva à peindre avec une tendresse incomparable, une couleur aux empâtements, et une délicatesse des feuillages inégalée, qui entremêlées avec le givre au-dessus se présentent comme vraies et non peintes. De même pour les autres fleurs, qu'Andrea représenta toutes avec un jeu admirable de feuilles à l'entrelacement simple, mais pittoresque de l'ensemble, faiblement éclairées dans un accord magnifique. En somme, l'abbé parvint à un tel degré de représentation qu'il fut réputé comme le premier de ce genre. Ensuite monsù Dubbison [Dubuisson] présenta à

⁸³⁹ Au moins deux d'entre elles étaient certainement de la main d'Abraham, car elles sont mentionnées « *di Abramo Brucoli* ». Nous pensons qu'en réalité les deux autres enregistrées comme de « *Brucolo* » étaient de sa main aussi. Citons ces œuvres telles qu'elles apparaissent dans le document : « *f.3 Due quadri di palmi quattro e tre di frutti e fiori di Abramo Brucoli con cornice jndorata* » ; « *f.3 Due quadri palmi sette e cinque uno di Paoluccio, et uno di Brucoli, ambi dui di frutti e fiori uno con cornice jndorata et l'altro senza oro* » ; « *f.3 Un quadro piccolo con frutti e fiori di Brucolo* ».

⁸⁴⁰ Cfr. V. Ruffo, « La Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII », *Bollettino d'arte*, 1916, p. 176 – Brueghel écrit dans la lettre du 16 juin 1665 : « *Altrimenti il Sig.re Gasparo de Romar [Roomer] mi ha dato ordine ci cercare qualche cosa di quel Bibiano per che sono cose bellissime et molto stimate.* ».

⁸⁴¹ M. Faré, *La Vie silencieuse en France : la nature morte au XVIIIe siècle*, Fribourg, 1976, p. 38.

l'exposition deux tableaux de monsù Daprè [Von Tamm] arrivés fraîchement à Naples, et deux de sa propre main, eux-aussi très étudiés d'après nature, car il était vraiment un bon peintre dans ce genre et disciple du Daprè ou, comme on le dit aussi, condisciple de je ne sais quelle autre école. Mais quand l'abbé apprit qu'une telle exposition se tenait, il fit exposer par l'un de ses amis, deux de ses tableaux faits pour lui avec la plus grande étude, le plus grand soin, et le plus grand amour. Quand Dubuisson les vit, bouleversé, il voulut connaître l'auteur, et avec la sincérité propre d'un Français qu'il était, il chercha à embrasser la main qui les avait peints. Ainsi, après être demeuré à Naples de nombreuses années, il rapporta ce fait à certains de ses amis à l'occasion d'une mention d'œuvres de l'abbé Andrea Belvedere. Celui qui écrit était présent, et il [Dubuisson] ne se rassasiait pas de louer ces tableaux qui furent exposés alors qu'il était arrivé fraîchement à Naples »⁸⁴².

Nous apprenons ainsi que les natures mortes de Von Tamm furent exposées à Naples, mais nous ne savons pas si elles avaient été exécutées pendant le séjour du peintre allemand à Rome ou, plus tard, à Vienne, ou bien même avant son arrivée à Rome. La citation démontre l'importance des échanges entre les deux villes. Le récit d'un peintre provoqua une réaction chez l'artiste napolitain qui veut le dépasser, ou au moins l'égaliser, dans ses propres peintures. Nous avons observé que, durant la période entre 1600 et 1725, on connaît un seul cas documenté du voyage d'un peintre romain de natures mortes à Naples. Il s'agit de celui entrepris par Pietro Paolo Cennini dont on ne connaît pas la date⁸⁴³. Les artistes spécialistes de ce genre voyageaient le plus souvent dans la direction inverse. Ainsi les Napolitains comme

⁸⁴² B. De Dominicis, op. cit., éd. F. Scricchia Santoro et A. Zezza, op. cit., 2008, v. 2, p. 1076 - « *Udendo poi Andrea da non so qual pittor forestiero vantare i quadri di un famoso pittor di fiori, che dicesi che fusse monsieur Daprè [Von Tamm], che ha fatto delle opere perfettissime che son date alle stampe per comun beneficio de' giovani studiosi, si propose voler collo studio superarlo, o almen pareggiarlo. Sicché datosi a far nuove fatiche sul naturale de' fiori, e massimamente sue le fresche rose, che arrivò a dipingerle con una incomparabil tenerezza, pastosità di colore, e sottigliezza di fronde, che rivoltate fra loro e con la brine al di sopra dimostrano non esser dipinte, ma vere, e così gli altri fiori tutti che son mirabil nel gioco delle foglie e nell'intreccio semplice, ma pittoresco, dell'insieme ove essi son situati, accompagnati poi con pochi lumi e con un accordo meraviglioso. Insomma arrivò a tanto l'abate che fu stimato il primo in tal genere, dapoiché portò il caso che monsù Dubbison espose alla mostra due quadri di monsù Daprè [Von Tamm] portati di fresco in Napoli, e due suoi, anche studiatissimi sul naturale, essendo egli veramente un buon pittore in tal genere e discepolo del Daprè o, come altri dicono condiscipolo in non so qual altra scuola, ma saputo dall'abate tal mostra, fece esporre da un suo amico due suoi quadri fatti per lui con sommo studio, diligenza, ed amore, che in vederli restò come fuor di sé il Dubisson, laonde lo volle conoscere e, con sincerità propria d'un francese qual era egli, cercò baciargli quella mano che l'aveano dipinti. Anzicchè dopo tanti anni che avea dimorato in Napoli rammontò questo fatto ad alcuni suoi amici in occasione di nominarsi l'opere dell'abate Andrea Belvedere, essendovi presente chi queste cose scrive, e non si saziava di lodare que' quadri che furono esposti allora ch'egli di fresco arrivato in Napoli ».*

⁸⁴³ Nous devons néanmoins rappeler qu'Abraham Brueghel après un long séjour à Rome et des voyages en Sicile et à Naples s'installa dans la ville parthénoépéenne en 1675.

Porpora, Graziani, Bonanni, Loth, Lavagna, Lopez et Scoppa se rendirent dans la Ville Eternelle. La présence de toutes ces natures mortes romaines dans les collections napolitaines démontre qu'elles pénétrèrent le milieu artistique du vice-royaume et y circulaient laissant aux peintres locaux une opportunité de les étudier et d'approfondir le style des peintres romains. Nous pensons en même temps que de nombreuses autres natures mortes romaines arrivèrent à Naples (la plupart comme anonymes), comme nous l'avons déjà observé dans le cas de la collection Vandeneynnden.

Les natures mortes napolitaines dans les collections romaines

Notre analyse des inventaires a démontré l'absence de tableaux des Recco et de Ruoppolo, ou leurs attribués, dans les collections romaines durant la période située entre 1680 et 1725. Les deux natures mortes en pendant représentant « *variata sorte di pesce* » (7 et 4 palmes) de Giuseppe Recco conservées en 1682 dans la collection du marquis Del Carpio sont une exception. En outre, dans le document on remarque que ce peintre était « *Pittore del Marchese de los Velez* » le vice-roi napolitain et on y trouve aussi « *Un quadro che rappresenta variata sorte di pesce, che posano sopra una Pietra che finge rilievo antico* » (8 et 6 palmes) de « *Giovanni Battista Napoletano* »⁸⁴⁴ qu'on devrait identifier avec Giovanni Battista Recco ou Giovanni Battista Ruoppolo. *La Nature morte aux raisins et aux figues* de Ruoppolo (« *Rottolo* »), aujourd'hui non identifiée, qui se trouvait en 1680 dans le palais du cardinal Mario Albrizi à la place Navone fait également partie de ces rares exceptions. Nous supposons que d'autres œuvres de ces maîtres furent enregistrées dans les inventaires comme anonymes⁸⁴⁵. La recherche de noms de peintres de natures mortes napolitains (Forte, Della Questa, Belvedere, Casissa, Cusati, Ascione, Loth, Lionelli) dans les inventaires romains de la base Getty Provenance Index, a été également infructueuse⁸⁴⁶. Nous avons aussi cherché les auteurs napolitains anonymes (« *napolitano* ») et nous avons juste noté deux natures mortes de raisins et de fruits d'un certain « *N. Napolitano* » non identifié dans l'inventaire de 1713 du

⁸⁴⁴ La GPID, en ligne, - « *f.99 662 Un quadro che rappresenta variata sorte di pesce, che posano sopra una Pietra che finge rilievo antico di mano di Gio: Batta Napolitano di palmi 8. e 6. con sua cornicia color di noce filettata d'oro stimato in 25* ».

⁸⁴⁵ Nous supposons par exemple que certaines natures mortes aux pastèques pouvaient appartenir en réalité de l'école napolitaine. C'était l'un des motifs préférés des peintres parthénopeens. Nous ne devons pas néanmoins oublier que l'artiste comme Bonzi ou les Spadino aimaient aussi particulièrement ce sujet.

⁸⁴⁶ Nous avons fait la vérification le 14 septembre 2015.

palais du prince Livio Odescalchi à la Piazza SS. Apostoli⁸⁴⁷. Remarquons que cette identification vient de deux experts reconnus : Giuseppe Ghezzi et Ventura Lamberti. Odescalchi était un grand amateur des tableaux de Berentz et de Nuzzi.

Nous avons observé, sans surprise, que les peintures de l'académicien Porpora sont les plus nombreuses dans les collections romaines parmi les œuvres des spécialistes napolitains des natures mortes. Elles représentaient des fleurs (vases, guirlandes, cristaux), des fruits et des légumes, des animaux les plus variés (oiseaux, poissons, lièvre, crocodile, batraciens etc.), des insectes (papillons), des champignons et même une vanité avec un crâne. Nous les retrouvons chez le cardinal Girolamo Mercuri (1682), le marquis Del Carpio (1682), Caterina Chellini (1687), Antonio Amici Moretti (1690), le cardinal Flavio Chigi (1692), le cardinal Domenico Maria Corsi (1697), Angela Orsolina Carbone (1698), Giovanni Battista Pasqualoni (1710), Astolfo Galloppi (1713) et Filippo II Colonna (1714)⁸⁴⁸. Nous pouvons repérer encore des natures mortes de deux autres Napolitains installés dans la Ville Eternelle tels Ciccio Napoletano et Andrea Bonanni. Filippo II Colonna (1714) possédait des tableaux de fruits variés et de fleurs de Ciccio Napoletano⁸⁴⁹. Vers le début du *Settecento*, le Cavalier Petrucci⁸⁵⁰ acquit un tondo de fleurs, alors qu'Astolfo Galloppi, à la même époque était propriétaire des « *Dui Quadri di mezza testa de frutti* » de ce même artiste⁸⁵¹. Caterina Chellini, à son tour avait en 1687 une peinture de Bonanni représentant des récipients en cuivre (une cuisine ?)⁸⁵². Nous nous demandons qui étaient des élèves de Porpora ou de Bonanni à Rome. Leur identification serait utile pour connaître l'influence de l'école

⁸⁴⁷ [Archivio di Stato, Rome, Notai Tribunale AC, vol. 5134, A.C., sez. not. XLII, nn.126, 127, not. S. Papatotius] – et la GPID, en ligne (consultée le 14 septembre 2015) : « *f.189 943 Altro Quadro in tela per traverso di palmi due, e mezzo alta palmi due rappresenta Uva, et altri frutti originale di N. Napolitano, senza cornice* » ; « *f.189 944 Altro in tutto e per tutto simile al di sopra descritto [Uva, et altri frutti originale di N. Napolitano]* ». Les deux œuvres étaient décrochées au moment de rédaction de l'inventaire (« *Altri Quadri per terra* »). La « *miglior parte* » de cette collection fut vendue vers 1721 au duc d'Orléans, le régent de France. Ces deux tableaux napolitains, très probablement, ne furent pas inclus dans ce lot.

⁸⁴⁸ Cfr. La GPID, en ligne.

⁸⁴⁹ La GPID, en ligne – « *f.44 Due quadri in tela di p.mi tre per traverso alta p.mi due con cornicette simili all'antica indorate in uno vi è un canestro con pizziutello pergolese un ramo dj Gelsomini, melone, et altri fruttj, e nell'altro vi è un mezzo cocomero con un Cotogno da una parte, e due nespole dall'altra uva, fichi, e pera spett.i alla sud.a primogenitura come s.a originali di Ciccio napoletano* ». En tous les cas, dans les collections romaines, une grande majorité des œuvres de Ciccio représentait des batailles. On y trouve également des images de personnages bibliques ou historiques (*Judith, Cléopâtre, Lucrèce, S. Jérôme*), des peintures d'histoires (*La conversion de S. Paul*) et des paysages.

⁸⁵⁰ « *Due altri tondini, simili, con cornici simili, uno mano di Giovanni Stanghi [Giovanni Stanchi], l'altro di Ciccio Napolitano* ».

⁸⁵¹ [Archivio di Stato, Rome, Notai Segretari e Cancellieri R.C.A., vol. 1960, ff.548-553, 598-610] et la GPID, en ligne : « *f.602v Dui Quadri di mezza testa de frutti di Ciccio Napolitano con cornici dorate* ». Ils se trouvaient dans la « *Stanza della Cantonata*. Notons qu'entre 1679 et 1712, Galloppi fut notaire de la Chambre (*notaio della Camera*) et, en 1701, il devint « *propriombatore* » (Valesio, I, p. 568).

⁸⁵² La GPID, en ligne – « *f.482v Tela di testa con rami di Bonanni corn.e dorata* ». Dans la base, le prénom de l'artiste est identifié comme Filippo, or il s'agit bien d'Andrea, le Napolitain spécialisé dans ce genre de représentations.

napolitaine sur l'école romaine. Nous connaissons au moins le nom de l'un d'entre eux : Andrea Bonanni forma Gian Domenico Valentino qui peignait des représentations de cuisines, comme son maître. Nous tirons cette information des documents de l'Archivio Doria Pamphilj où des natures mortes de Valentino sont citées ainsi:

« *Due Sopraporti di p.mi 4 per Traverso rapresentano robba mangiativa dipinti da Gio : Dom. Scuola del Bonanni cornici Tartaruca, e cantonate d'oro n.º 639 e 752* » et une deuxième mention encore plus explicite : « *Due misura da Testa rapresentano cocine dipinti da Gio : Dom. Scolaro del Bonanni [...]* »⁸⁵³.

Il est vrai que Bonanni était un Napolitain vivant à Rome et non à Naples, mais nous pouvons voir ici directement l'influence sur l'école romaine de l'artiste d'origine napolitaine. En outre, Bonanni se forma très probablement dans la ville parthénopéenne (dans l'atelier de Recco ?) avant de se rendre à Rome. Quant à Ciccio Napoletano, il était à Rome, non seulement reconnu comme un peintre doué de batailles, de paysages et de natures mortes, mais également en tant que copiste habile⁸⁵⁴. De plus, le Cavalier Petrucci mit en rapport le Romain Giovanni Stanchi et le Napolitain Graziani, en accrochant deux *tondi* côte à côte, l'un de chaque artiste⁸⁵⁵. Nous avons vu aussi l'importance du marché de l'art romain pour la diffusion de ses natures mortes et de celles de Bonanni, et en particulier leur collaboration avec le négociant Pellegrino Peri.

Sur l'exemple de Porpora et de Bonanni, le Napolitain Onofrio Loth (1665-1717⁸⁵⁶), connu par ses peintures de fruits surtout de raisin, vint à Rome pour peindre des décorations et des

⁸⁵³ [ADP, scaff., 4.17. p. 58, 91] et A. De Marchi, op. cit., 1999, p. 175, et p. 231, note 112. Le chercheur rappelle aussi que un Gian Domenico Valentini est enregistré comme épicier (*droghiere*) dans le livre des artistes de Sant'Agnese [ADP, Banc., 94. 1, c. 69] : le 20 mars 1674, le 30 mars 1675 et en 1687 [Bilancio... dell'Ecc.ma Casa Pamphilj Aldobrandini dell'anno 1687, ADP Banc. 99. 1. c. 8]. A notre avis il s'agit probablement de la même personne, et ne pas d'un homonyme.

⁸⁵⁴ P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo : la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Florence, 2010, v.1, p. LVIII. L'auteur note « *Ottime quotazioni godono poi le 'copie d'autore', ossia realizzate o quantomeno attribuite ad artisti antichi o contemporanei di fama e perciò, valutate alla stregua di un originale : oltre 14000, per esempio, ne costa una di « Ciccio Napoletano » probabilmente di Francesco Graziani dalla Trasfigurazione di Raffaello, un prezzo che fa andare su tutte le furie Charles De Brosses* ». Signalons que déjà auparavant, des autres peintres napolitains exécutaient des copies dans la ville papale comme Sebastiano Coccurulli qui en 1645 devait peindre 15 copies "in tela d'imperatore" pour la plupart d'après les fresques de Raphael dans la Farnesina. Il devait être payé 3,5 écus pour chacune par le commanditaire milanais Carlo de Ferrari (R. Spear et Ph. Sohm, op. cit., 2010, p. 49).

⁸⁵⁵ Cfr. G. De Marchi, op. cit., 1987, p. 442.

⁸⁵⁶ Parfois, la critique de l'art cite 1715 comme date de mort de ce maître (cfr. B. De Dominici, *Vite...*, op. cit., éd. sous la dir. de F. Sricchia Santoro et A. Zezza, 2008, p. 554, note 44). Toutefois, U. Prota Giurleo (op. cit., 1953, p. 22) confirme la date livrée par De Dominici.

natures mortes⁸⁵⁷. Il y collaborait avec Francesco Trevisani (1656-1746) originaire de Capodistria (aujourd'hui en Slovénie) et Sebastiano Conca (1680-1764), un important artiste romain rococo, né à Gaeta qui finit ses jours à Naples. Loth travailla pour le cardinal Fabrizio Spada Veralli et il collabora également avec Pietro Paolo Cennini à la décoration (perdue) du palais du prince Francesco Maria Ruspoli dans la via del Corso à Rome⁸⁵⁸. Ils exécutèrent ensemble la Salle du Baldaquin dite « *dell'udienza* » ou « *della ringhiera* »⁸⁵⁹ visible au centre sur le plan dessiné par U. Colalelli [IL. 60] et des miroirs qui s'y trouvaient. Ce travail est cité précisément dans les livres de comptes de la famille Ruspoli. Gèneviève et Olivier Michel remarquent que les reçus les plus précis, où le sujet est minutieusement défini, concernent les peintres les fleurs⁸⁶⁰. La décoration représentait un jardin de fleurs et de fruits avec une pergola (« *pergolata con agrumi e frutti* »), des vases et des balustrades animés de putti peints à la gouache⁸⁶¹. Ces peintures de la salle de l'« *appartamento terreno* » disparurent malheureusement au XIXe siècle. Il y avait sur la voute, des festons et des bouquets liés par un « ruban turquin » (« *fettuccia torchina* ») et rehaussés d'or et des miroirs sur les portes, ainsi qu'un « *vaso grande di color d'oro pieno di diversi fiori coloriti che empiono tutto il vaso* »⁸⁶². Il s'agit donc d'un exemple parfait des échanges tardifs et directs entre les deux écoles. Notons que Cennini, avant cette commande avec Loth, travaillait déjà

⁸⁵⁷ G. J. Hoogewerff fut le premier chercheur qui étudia l'œuvre de Loth et, dans les années 1920, il lui attribua certains tableaux repérés à Rome (id., « Nature morte italienne del Seicento e del Settecento », *Dedalo*, v. 3, 1923-1924, p. 718, 722-723). On connaît peu de ses peintures avec certitude. Certaines sont signées ou monogrammées (« *O. Loth* » et « *OL* »). Cfr. G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 697-704. A Naples le duc Niccolò Gaetani d'Aragona possédait, en 1741, au moins 13 natures mortes de Loth (poissons, fruits de mer, gibier, fruits etc.). Cfr. La GPID, en ligne.

⁸⁵⁸ Selon les informations des livres de comptes de la famille Ruspoli, le palais fut acheté en 1713 (G. Michel et O. Michel, op. cit., 1977, p. 266). Les travaux de peinture débutèrent le 20 mars et les paiements furent effectués jusqu'au 30 novembre 1715 (Ibid., p. 271). Dès le début des travaux Pietro Paolo Cennini fut payé pour avoir exécuté des peintures des oiseaux dans un ciel imaginaire.

⁸⁵⁹ Cette salle, la plus complexe des toutes, fut aménagée dans la nouvelle pièce dont l'étroitesse était compensée par l'installation des miroirs (cfr. G. Michel et O. Michel, op. cit., 1977, p. 268). Les 7 autres pièces restantes furent l'œuvre d'un artiste, parfois assisté d'un autre peintre. Les salles de rez-de-chaussée étaient dédiées aux genres différents : paysages (Christian Reder et Monsù Francesco), « *prospettive* », batailles, représentations des fiefs, marines (Giovanni Battista Giacconi et Andrea Locatelli), chasses, bambochades (Antonio Amorosi) et *storie/nymphes* (Michelangelo Cerruti). Il faut noter que pendant certaines semaines jusqu'à 22 peintres travaillaient ensemble sur la décoration. Les contrats duraient entre 2 ou 3 mois et les couleurs étaient presque toujours à la charge du commanditaire (à l'exception de 3 maîtres qui souhaitent les acquérir par eux-mêmes). Les peintres se reposaient les dimanches et les jours fériés. Ils étaient payés par le « *Mastro di casa* ». Nous savons qu'Alessio de Marchis reçut 100 écus par salle et Amorosi et Cerruti 200 écus. G. et O. Michel notent que le salaire journalier était de 2,50 écus pour un peintre paysagiste et 3 écus pour un figuriste (ibid., p. 268-273).

⁸⁶⁰ G. Michel et O. Michel, op. cit., 1977, p. 272. Ce programme reflétait les consignes verbales du prince Ruspoli. Les chercheurs remarquent aussi qu'ensuite, « *satisfait des projets, le prince laissait ensuite toute liberté aux artistes, mais il leur rendait visite souvent [...]* ».

⁸⁶¹ N. Pio affirme qu'elle fut peinte par Michelangelo Cerruti et Pietro Rossini dans le « *Mercurio errante* » de 1715 l'attribue à tort à Giulio Solimena (cfr. G. Michel et O. Michel, op. cit., 1977, p. 268).

⁸⁶² G. Michel et O. Michel, op. cit., 1979 et id., op. cit., [1977], p. 268, 314, 317, 328. Ces peintures ont pâli au cours du temps pour disparaître complètement au XIXe s.

dans ce palais, mais dans d'autres pièces pour lesquelles il fut payé à la journée. Pietro Paolo fut assisté aussi par son fils Giacomo Paolo Antonio Cennini (1694- ?)⁸⁶³. Précisons qu'un autre Napolitain travailla au palais Ruspoli – le paysagiste Alessio de Marchis (1684-1752). De Dominici raconte précisément qu'Onofrio, élève de Giovanni Battista Ruoppolo,

« *Alla à Rome ou ses œuvres furent très appréciées, et il y fit des tableaux divers, et certains miroirs pour le Prince Ruspoli et pour les autres Messieurs de cette noble ville, où il noua amitié avec le célèbre Francesco Trevisani qui exécuta des figures dans ses tableaux : mais les belles guirlandes de 4 palmes en hauteur, entrecroisées de fruits les plus parfaites dans ce genre, et peut-être [elles furent] les plus belles œuvres peintes par Onofrio. Elles furent aussi accordées excellemment avec des médaillons en grisaille par Trevisani* »⁸⁶⁴

Ce passage nous livre d'autres renseignements sur le séjour romain de Loth, si l'on peut se fier à ce récit. Onofrio ne travailla pas uniquement pour le prince Ruspoli, mais aussi pour d'autres commanditaires à Rome. Ainsi le peintre, lors de son séjour, ses peintures rencontrèrent un grand succès. Malheureusement les noms de ces mécènes ne sont pas mentionnés. Nous pouvons juste ajouter celui du cardinal Spada. En outre, De Dominici relate l'amitié et la collaboration de Loth avec Trevisani⁸⁶⁵, et il évoque des guirlandes avec médaillons d'une hauteur de 0,88 m. environ. Nous sommes devant un excellent exemple d'échanges entre les deux écoles de natures mortes. Ajoutons, que De Dominici apprécie grandement la qualité de la version romaine des guirlandes de Loth et de Trevisani, ce qui est une preuve de l'importance de ces échanges. Le récit de De Dominici est confirmé par les reçus très détaillés enregistrés dans les livres de comptes de la famille Ruspoli (surtout du prince Francesco Maria) conservés à l'Archivio Segreto Vaticano, rédigés par leur « *Mastro*

⁸⁶³ Ibid., p. 274 et note 33. Ce peintre, né le 9 mars 1694, fut baptisé le 20 mars et son parrain fut le prince G. B. Borghese [AVR, S. Maria del Popolo, Lib. Bapt., 1688-1710, fil. 83r]. Il peignait probablement aussi des natures mortes, comme son père.

⁸⁶⁴ B. De Dominici, op. cit., v.3, p. 299 – Loth « *Ando' in Roma, ove furon molto gradite l'opere sue, e fece vari quadri, ed alcuni specchi al Principe Ruspoli, ed altri Signori di quell'alma Città, ove fece amicizia col celebre Francesco Trevisani, il quale l'accordò con figure alcune suoi quadri : ma le belle ghirlande in misura di 4. Palmi per alto, intrecciate tutte di frutti perfettissime in tal genere, e forse le più bell'opere dipinte da Onofrio, furono anche eccellentemente accordate con medaglie di chiaroscuro dal Trevisani* ». De Dominici affirme également d'être ami de Loth, ce qui est dénoncé par O. Giannone (1771-1773, p. 154), qui critique aussi les informations de De Dominici sur la collaboration avec Trevisani et De Matteis, qui à son avis ont été manipulées (cfr. B. De Dominici, *Vite...*, éd. sous la dir de F. Sricchia Santoro et A. Zezza, éd. Naples, 2008, p. 553, note 553).

⁸⁶⁵ Nous trouvons des *natures mortes des fruits divers* de Trevisani dans l'inventaire du cardinal Silvio Valenti Gonzaga daté avant 1763 (cfr. La GPID, en ligne, consultée le 18 septembre 2015) – « *355 Quadri di palmi 3. per larghezza, e palmi 2., onca 4. per altezza, rappresentante varj Frutti, in tela, del Trevisani* ». En réalité, elles pourraient être de la main d'O. Loth ou le résultat de leur collaboration.

di casa »⁸⁶⁶. L'historiographe napolitain nous en apprend encore davantage : il décrit ce qui se passa après le retour de Loth à Naples et l'influence de son séjour romain :

« Une fois [Loth] rentré à Naples, Paolo de Matteis voulait associer à ces tableaux [de Loth et de Trevisani] d'autres avec des raisins et des bas-reliefs en clair-obscur, qui, malgré leur très grande beauté, parce qu'ils imitaient ceux de Trevisani, n'arrivèrent pas à atteindre la perfection de ceux, qu'aujourd'hui possède Francesco Berio, le marchand public à la bourse d'échanges, et le maître de la Monnaie Royale »⁸⁶⁷

Par conséquent, les œuvres qu'Onofrio peignit à Rome avec Trevisani, apportées à Naples, inspirèrent Paolo de Matteis, un disciple de Luca Giordano, qui à son tour voulait rivaliser avec l'artiste romain, en exécutant toujours en collaboration avec Loth, sa propre version du même sujet (raisins, bas-reliefs en clair-obscur). L'historiographe souligne, en même temps, que malgré leur haute qualité esthétique, ces peintures imitant celles « romaines » ne sont pas aussi parfaites que celles (napolitaines) possédées par le négociant Berio⁸⁶⁸. A Naples, de Matteis peignit avec Loth encore d'autres guirlandes. Des œuvres issues de la collaboration entre ces deux peintres étaient aussi possédées, à l'époque de la rédaction des « *Vite* », par la petite-fille de Loth. Ce témoignage est précieux, car il démontre que les voyages des artistes pouvaient influencer directement leur propre école au moment de leur retour dans leur ville d'origine. En outre, De Dominici cite Ridolfo Scoppa, un obscur élève de Loth, également peintre *dilletante* de natures mortes, qui accompagna son maître lors de son passage à Rome⁸⁶⁹. Nous savons ainsi qu'Onofrio voyageait avec ses collaborateurs. On peut se

⁸⁶⁶ G. Michel et O. Michel, op. cit., 1977, p. 266-268.

⁸⁶⁷ B. De Dominici, op. cit., v.3, p. 299-300 - « *Tornato in Napoli, Paolo de Matteis volle accordagli le compagne dipinte tutte d'uva, con altri bassi rilievi di chiaroscuro, che ancorchè bellissime, perchè fatte ad emulazione di quelle del Trevisani, con tutto ciò non arrivò alla perfezione di quelle quali oggi son possedute da Francesco Berio, pubblico negoziante de' cambj, e maestro della Regia Zecca : l'altre due ghirlande, con altri quadri accordati similmente da Paolo de Mattei si veggono presso una sua nipote, figlia di Anna unica figliuola del Loth* ».

⁸⁶⁸ Sur les origines de Berio cfr. B. De Dominici, *Vite...*, éd. sous la dir. de F. Sricchia Santoro et A. Zezza, 2008, p. 554, note 42.

⁸⁶⁹ B. De Dominici, op. cit., v.3, p. 300 - « *Ebbe Onofrio varj scolari, che invaghiti delle sue naturalisse [naturalissime ?] frutte, e bell'uve, con altre cose che 'ei dipingeva, voller seguitare tal genere di pittura ; Un de' quali fut Ridolfo Scoppa, che per proprio diletto dipinse varie cose, e seguì il maestro anche in Roma* ». Soulignons que ce peintre est aujourd'hui toujours méconnu, car son nom est absent de la base ULAN de la Getty (<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/ulan/>). Dans le dictionnaire SAUR, Scoppa est signalé comme un peintre des fruits et des fleurs actif avant 1717 (SAUR, *Allgemeines Künstlerlexikon, Biobibliographischer Index A-Z*, v. 9, Munich-Leipzig, 2000, p. 118) et dans le Bénézit on note qu'il fut disciple de Loth et fut actif à Naples au XVIIIe siècle, sans préciser plus la chronologie (Bénézit, *Dictionary of artists*, Paris, 2006, v. 12, p. 880). Ajoutons que De Dominici évoque aussi d'autres élèves de Loth : Nicola Indelli et Domenico Grosso.

demander si le style de Loth, hérité de Giovanni Battista Ruoppolo, provoqua une réaction parmi ses confrères romains spécialistes du même genre pictural. Il est difficile de juger à ce stade des recherches de l'influence de l'école du grand Ruoppolo à Rome. Pourtant une recherche complémentaire, qui devrait s'étaler au moins jusqu'aux années 1730 et 1740 (ou même au-delà), pourrait nous révéler si des peintres spécialisés dans l'exécution de fruits au style comparable à celui de Loth, mais également à celui d'Alberto Lionelli, travaillaient aussi, à cette période, dans la Ville Eternelle. Mais cette enquête dépasse nos limites chronologiques et, de plus, nous n'avons pas assez de documents concernant le séjour romain de Loth.

Comme nous l'avons déjà signalé, Geneviève et Olivier Michel ont publié les livres de comptes de la décoration du palais Ruspoli et les reçus des peintres, datés de mars à novembre 1715⁸⁷⁰. Ces paiements sont pour nous une mine d'or nous renseignant à propos des natures mortes romaines et napolitaines du début du XVIIIe siècle⁸⁷¹. Ils sont détaillés jour par jour et salle par salle, par exemple celle appelée « *Terza stanza d.[ett]a delle battaglie* » ou « *Quarta stanza detta delli feudj e la camera detta la Galleria* ». Celle de la « *Settima stanza dette del baldachino* », où Cennini et Loth travaillaient, est la plus détaillée⁸⁷². Leurs noms figurent dans les documents conjointement. Les deux peintres encaissèrent 100 écus chacun et d'autres sommes encore. Il est intéressant de noter que le prince Ruspoli traitait l'artiste romain et napolitain de la même manière, en établissant des paiements identiques⁸⁷³. Loth par exemple,

⁸⁷⁰ [ASV, Fondo Ruspoli, vol. 60, Filza (liasse) delle giustificazioni del libro mastro di Roma dell'anno 1715, tomo 2°, no 119] – G. Michel et O. Michel, op. cit., 1977, p. 313-317 – ce document est intitulé : « *Quinternetto delle spese di pitture et altre fatte nell'appartamento a terreno nel Palazzo dell'Ecc.mo Sig.re P.npe D. Fran.co Maria Ruspoli dalli 26 marzo 1715 a tutto novembre dett'anno* ».

⁸⁷¹ Dans les documents de Ruspoli, un résumé des frais de travaux dans le palais Ruspoli est joint. Il s'agit du document intitulé « *Ristretto del p.npe quintenetto* ». Nous y observons que l'exécution des décorations de la « *Settima stanza del baldachino* », où Loth et Cennini travaillèrent, coûta au prince 401,70 écus. Cette salle était la troisième plus onéreuse après la Galerie (516,15 écus) et celle des batailles (501 écus). Ruspoli déboursa 2738,725 écus pour l'ensemble des travaux (G. Michel et O. Michel, op. cit., 1977, p. 318).

⁸⁷² Citons uniquement les paiements aux peintres de natures mortes : « *A di d° s. cento m.ta pagati al Sig.re Onofrio Loth' per le pitture de fr [frutti ?] putti e fiori delli riquadri de' specchi cosi d'accordo al n° 20* » ; « *A di d° s. cento m.ta pagati al Sig. P.ro Paolo Cennini per la pittura della pergolata de fr [frutti?] della volta e fiancata del baldachino cioè intorno all'antiporte e li fiori dell'antiporte verso al stanza delle marine d'accordo al n° 21 – s. 100* » ; « *A di d° s. dicinove d. 50 m.ta pagati al Sig. Onofrio sud° per li fiori dell'antiporta verso la stanza delle bambocciate e recognition fattagli da S.E. P.ne al n° 22 – s. 19,50* » ; « *A di 30 sett.re s. cinquanta m.ta pagati al Sud° Sig.re Paolo Cennini per saldo e intier pag.to d'un suo conto delli fiori e balustrata fatta sotto alli specchi come anche delli fiori fatti a torno alle porte di giallo antico e a torno alla finestra della ringhiera com'anche il vaso di fiori fatto di sopra d.a finestra ric.ta al n° 23 – s. 50* ». Les autres paiements sont enregistrés dans la rubrique « *Spese in massa da repartirsi in t.to l'appartam.to* » - « *A di d° s. sedici d. 80 m.ta pagati al Sig.re Gio. Paolo fiorista [il s'agit de P. P. Cennini] e altri d'architettura al no 31 - s. 16,80* » ; « *A di 13 [avril] d°... a fioristi ed altri ... n° 33 - s. 20,40* » ; « *A di 20 d°... come sopra... n° 34 - s. 24,90* » ; il y a aussi des paiements à Angelo le menuisier dit Tamburino pour l'installation des miroirs et à Domenico Tosoni pour l'achèvement des miroirs.

⁸⁷³ Il y a des reçus concernant les peintres comme Alessio de Marchis, Christian Reder (Leandro), Giovan Battista Giacconi, Cennini et Loth.

le 8 juin 1715, confirme avoir reçu une avance de 30 écus sur les 100 écus prévus pour l'exécution de peintures à l'huile sur les deux miroirs de la Salle du Baldaquin⁸⁷⁴. D'autres paiements faits à ces peintres sont mentionnés dans cette documentation. Pietro Paolo devait travailler à la gouache sur les pergolas des légumes et des fleurs sur la voûte de la « *Camera degli specchi* » et devait aussi exécuter des vues de jardins dans les deux salles voisines de celle-ci, et il effectua encore de nombreux autres travaux de décoration dans le palais⁸⁷⁵.

Nous avons rappelé qu'Onofrio Loth travailla à Rome pour le cardinal Fabrizio Spada qui commandait et achetait aussi des natures mortes de Berentz, von Tamm. Nous connaissons en fait deux tableaux en pendant, bien documentés, que le Napolitain exécuta pour ce mécène. Il s'agit de la *Nature morte aux fruits* (pastèque, melons, raisins, pommes, pêches, avec des petits génies dans un paysage⁸⁷⁶ [IL. 61a] et de la *Nature morte aux fruits* (raisins, grenades, pêches, prunes, melon) avec une aiguière renversée, des oiseaux morts, un chien et deux autres petits génies dont un tient un fusil, sur le fond d'un paysage⁸⁷⁷ [IL. 61b]. Ces peintures furent exécutées par Loth dans sa période tardive, précisément en 1714, en collaboration avec Sebastiano Conca⁸⁷⁸. On a pu rendre ces œuvres au peintre napolitain, grâce aux recherches de Luigi Salerno (1989)⁸⁷⁹ basées sur les paiements retrouvés par Roberto Cannatà et Maria Lucrezia Vicini dans les *libri mastri* de comptabilité, datés entre le 14 janvier et le 1 septembre de cette année. L'exécution de ces tableaux commença avant le 14 janvier et ils n'étaient toujours pas achevés le 3 mars (« *quadri di frutti che fa per noi* »). Trois ans plus tard, ces peintures étaient exposées dans la *Stanza dell'Aurora* à l'étage noble

⁸⁷⁴ Reçu no 20 – « s. 30 m.ta in conto di s. 100 simil prezzo concordato dalla pittura a oglio da farsi a t.te mie spese nelli dui specchi della camera della rindiera nell'app.to a terreno del Palazzo di S. E. sopra il Corso 8 giugno 1715 Onofrio Loth mano propria

15 d°, 10; 22 d°, 10; 13 luglio, 15; 20 d°, 10; 27 d°, 10; 6 agosto, 15 final pagamento (=100) »

⁸⁷⁵ Le « *Maestro di casa* » Giuseppe Gellée lui paya des sommes supplémentaires pour ces œuvres – « Reçu no 23 – « *Io sottos.to ho ric.to dall'Ecc.mo Sig.re Pnpe Ruspoli per le mani del S.re Giuseppe Gellée suo M.ro di Casa s. cinquanta per saldo e intier pagam.to del sud° conto In fede questo di 13 settembre 1715* Io Pietro Paolo Cennini

ma. pp. ».

⁸⁷⁶ H. t., 1,72x2,47 m., inv. 9. Cfr. M. L. Vicini, *Il Collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Rome, 2006, p. 101-103. Cette peinture et son pendant étaient auparavant attribuées à G. B. Castiglione puis à Ch. Berentz (F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma : catalogo dei dipinti*, Florence, [1954], p. 39, note 9). Par contre S. Bottari attribue à tort ces deux tableaux à Tamm en s'appuyant sur le passage de Pascoli sur l'acquisition par cardinal Spada des œuvres de l'artiste allemand. Sur Loth cfr. L. Salerno, *Nuovi studi su la natura morta italiana*, Rome, 1989, p. 97, 116-117. M. L. Vicini suppose qu'il s'agit d'une allégorie des saisons, mais n'explique pas pourquoi il y a uniquement deux représentations au lieu de quatre.

⁸⁷⁷ H. t., 1,73x2,49, inv. 39. M. L. Vicini, op. cit., 2006, p. 101-103.

⁸⁷⁸ Leur style et l'ambiance sont clairement inspirés des natures mortes de Giovanni Battista Ruoppolo peintes vers les années 1660 en collaboration avec Andrea Vaccaro qui exécuta les putti (collection particulière). Celles-ci ont été publiées par N. Spinosa (*Pittura del Seicento a Napoli : da Mattia Preti a Luca Giordano : natura in posa*, Naples, 2011, p. 291, no 339a et 339b.). Les deux artistes y démontrent une maîtrise parfaite de jeu des lumières et des ombres et de l'élaboration des volumes. On a toutefois une impression que les figures se détachent de la composition et des éléments de la nature morte et ces personnages tendent à dominer la scène.

⁸⁷⁹ L. Salerno, op. cit., 1989, p. 116 et fig. 108-110. Salerno a précisé l'attribution erronée de F. Zeri à Berentz.

du palais comme l'inventaire Spada en témoigne⁸⁸⁰. Elles sont mentionnées encore une fois, dans l'inventaire de 1759, où on note que les figures furent peintes par Conca et les fruits étaient de la « *mano napolitana* »⁸⁸¹. Tout comme l'auteur du document du XVIIIe siècle, Maria Lucrezia Vicini (2006) observe que le style de ces œuvres vient de l'école napolitaine et précisément de Giovanni Battista Ruoppolo, le maître de Loth⁸⁸². Les peintures constituent un important jalon des échanges entre les deux écoles des natures mortes. Nous savons également que Christian Berentz travaillait pour le cardinal Spada, et probablement il put voir les natures mortes de Loth et de Conca, mais elles ne provoquèrent pas un changement dans son style, du moins nous n'en n'avons pas de trace. En outre, le peintre allemand qui mourut en 1722 (cinq ans après Onofrio) n'eut peut-être pas le temps d'être influencé par ces œuvres. Nous pourrions, peut-être, chercher une influence chez des élèves de Berentz. *La nature morte aux raisins, aux pastèques et aux melons et aux autres fruits dans jardin avec des balustrades* (auparavant Reggio Emilia, collection particulière ; monogrammée « OL ») [II. 62], proche stylistiquement des tableaux de la collection Spada, fut, peut-être, exécutée par Loth pendant sa période romaine ou tôt après son retour à Naples⁸⁸³. L'exécution des natures mortes de poissons et de fruits de mer par Onofrio⁸⁸⁴ pendant son séjour à Rome et son rapport avec l'œuvre du toujours mystérieux Alessandro dei Pesci, est un autre problème difficile sur lequel nous allons revenir plus loin. Les deux natures mortes en pendant de Loth, conservées au Museo de Bellas Artes de Valence (Espagne), dont l'une représente les *Crabes de mer, aux langoustes et aux fruits de mer* (signé « Lot. f ») [II. 63a] et l'autre les *Huitres et*

⁸⁸⁰ [Archivio di Stato, Rome, 30 Notai Capitolini, uff. 2, Giuseppe Antonio Persiani, 28 giugno 1717] - « *Un quadro in tela grande di tredici, e otto con cornici d'argento verniciato rappresentante frutti, e putti stimato 75* » ; « *Altro simile con cornice simile frutti, e putti 75* » (cfr. R. Cannatà dans R. Cannatà et M. L. Vicini, op. cit., [1992], p. 149).

⁸⁸¹ « *Altri due di palmi 7 e 8 in piedi, cornice liscie dorate à segreto rappresentanti Prospettive con frutti e Putti, opera li frutti di mano napoletana e li putti del Cavalier Sebastiano Conca 120* » (cfr. F. Zeri, 1954, p. 165 ; R. Cannatà et M. L. Vicini, [1992], p. 173 ; M. L. Vicini, op. cit., 2006, p. 101). Dans ces documents on note que les deux natures mortes furent déplacées dans l'actuelle deuxième salle du piano nobile du palais. M. L. Vicini confirme la participation de Conca, mais dans le chapeau technique du catalogue, elle mentionne comme l'auteur des œuvres uniquement le nom de Loth, (M. L. Vicini, op. cit., 2006, p. 101-103).

⁸⁸² La chercheuse définit ainsi le style de Loth : « *eseguite secondo lo stile del maestro, con realismo e scioltezza pittorica che rende la materia fluida, esaltata dai repentini passaggi chiaroscurali. In entrambe le composizioni la frutta è minuziosamente descritta e disposta a cascata sullo sfondo di un paesaggio arricchito di figure, reperti archeologici e architetture, secondo i modelli di grandi dimensioni diffusi in Italia dai pittori nordici, come A. Brueghel, Ch. Berentz, F. W. von Tamm, ma già sperimentati da Michelangelo Cerquozzi* » (M. L. Vicini, op. cit., 2006, p. 101-103). Les Bocchi, de leur côté, confirment que dans le cas des œuvres de Loth chez Spada, il s'agit d'« *una personalità pittorica assolutamente in sintonia con la derivazione ruoppolesca tramandataci dallo storico napoletano* » (op. cit., 2005, p. 697).

⁸⁸³ H.t., dimensions inconnues. Cette peinture a été publiée par G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 700-701. On peut se demander, en même temps, si des œuvres de Lionelli similaires, dont le style, comme celui de Loth, dérive de Ruoppolo, pénétrèrent-elles le milieu romain au début du XVIIIe siècle ? L'absence des sources, et le silence de Bernardo De Dominici complique cette recherche.

⁸⁸⁴ Sur ce type de natures mortes peintes par Loth cfr. G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 700.

les autres fruits de mer dans une marine (signée « *H Loth. F.* ».)⁸⁸⁵ [IL. 63b] pourraient nous donner une bonne idée de cette branche de sa création, qu'il pratiqua peut-être aussi à Rome dans la tradition purement napolitaine de Giuseppe Recco⁸⁸⁶. Après Loth, Gaspare Lopez, élève d'Andrea Belvedere et du Français Jean-Baptiste Dubuisson, actif au moins en 1726, vécut aussi à Rome, mais nous ne savons pas depuis quelle date précisément il y séjournait. Nous connaissons un tableau de lui signé sur le châssis « *Gasparo Lopez napoletano fecit in Roma 1726* »⁸⁸⁷ [IL. 64a et 64b]. Il s'inspire dans ces peintures du style de David de Coninck et de Christian Berentz. Nous ne savons pratiquement rien sur le séjour romain de Lopez. Les documents et les tableaux de cette période manquent complètement⁸⁸⁸. En revanche, son séjour dans la Ville Eternelle est évoqué par De Dominici dans la vie de Belvedere, où Gaspare est cité parmi ses disciples :

*« Il parcourait le pays, pour améliorer sa fortune, comme c'est arrivé aussi à Dubbison [Dubuisson], qui partit de Naples, se rendit en Prusse où il eut la chance d'être nommé peintre du roi ; C'est pourquoi Gaspare alla d'abord à Rome, puis se rendit à Venise, et ensuite en Pologne où il habita un certain temps. Il obtint de nombreuses commandes. Il rentra en Italie et s'installa à Florence où ses œuvres plurent infiniment au Grand-Duc qui le proclama peintre de la cour et pour qui il servit un certain temps »*⁸⁸⁹.

⁸⁸⁵ Toutes les deux respectivement : h.t., 0,75x1,27 m. et 0,75x1,28 m., le numéro d'inventaire 2528 et 2864. Elles proviennent de la Colección Real Academia de San Carlos (Legs de Martínez de Vallejo, 1877). Cfr. <http://museobellasartesvalencia.gva.es> . A. Perez Sanchez observe dans ces peintures « *una excelente maestria técnica en el dibujo de los animales y una riqueza colorística exuberante* » (*Pintura italiana del siglo XVII in España*, Madrid, 1965, p. 403).

⁸⁸⁶ R. Causa, op. cit., 1972, p. 1047, note 81.

⁸⁸⁷ A. Della Ragione, *La natura morta napoletana del Settecento*, Naples, 2010, p. 25, et p. 113, il. 71-72. Ce tableau peint à l'huile est passé avec son pendant en vente aux enchères. Le grand spécialiste de la nature morte napolitaine, Raffaello Causa, a eu un avis très négatif sur l'œuvre de Lopez. Il a écrit que Lopez était « *sovraccaricato di una fama di cui è affatto immeritevole, e solo per un suo breve viaggio nel nord ritenuto responsabile di un ipotetico ponte Napoli-Venezia, che sarebbe come dire Belvedere-Guardi [...]* » (op. cit., 1972, p. 1025). En revanche, le chercheur n'analyse pas le séjour romain de Gaspare.

⁸⁸⁸ On est mieux renseigné sur le séjour de Lopez à Florence (entre 1727 et 1739), pendant lequel il fut influencé par les artistes florentins comme Andrea Scacciati et Bimbi (cfr. R. Causa, op. cit., 1972, p. 1054, note 119 ; A. Della Ragione, op. cit., 2010, p. 23). Dans la ville grandducale, Gaspare travailla par exemple pour Anna Maria Luisa de' Medici, Elletrice Palatina. Il était l'informateur principal pour Gaburri sur la vie artistique napolitaine (S. Casciu, dans *La natura morta in Palazzo e in villa, Le collezioni dei Medici e dei Lorena*, Livourne, 1998, p. 57-58, 184). Lopez mourut à Venise en 1739 ou en 1740 (cfr. Gaburri).

⁸⁸⁹ B. De Dominici, op. cit., v.3, p. 576 – « *Vago poi di mutar paese, per migliorar sua fortuna, come era avvenuto anche al Dubbison, che partito da Napoli portatosi in Prussia avea avuta la sorte di esser stato dichiarato da quel Re suo pittore ; perciò si portò Gasparo primieramente a Roma, e poscia passò a Venezia, indi si portò in Polonia, e dove dimorato alcun tempo con aver molte incombenze per sue pitture, tornò di nuovo in Italia, e si condusse a Firenze, ove piacquero infinitamente l'opere sue al Gran Duca, e lo dichiarò suo pittore, e lo servì alcun tempo* ».

Il faudrait vérifier la véracité de ce récit et chercher des documents qui concernent le séjour de Lopez en Pologne. Quant à son passage à Rome, le tableau signé semble confirmer l'exactitude des paroles de l'historiographe. A peu près à la même époque, Francesco Lavagna (actif dans la première moitié du XVIIIe siècle⁸⁹⁰), un autre Napolitain spécialisé dans ce genre pictural, travaillait probablement à Rome. Nous trouvons ses natures mortes de fleurs avec des maïoliques conservées au Palazzo Doria-Pamphilj al Corso. [IL. 65a-c]. Elles ont été identifiées par A. De Marchi dans l'inventaire du cardinal Benedetto Pamphilj de 1725, où les quatre toiles « *copie da Lavagni* » se trouvaient⁸⁹¹. De plus le spécialiste attribue au peintre les trois autres peintures (dont deux en pendant) représentant des fruits et des fleurs conservées également dans les appartements privés du même palais [IL. 66a-c]⁸⁹² et deux autres élégantes peintures avec vase de fleurs⁸⁹³ (appartements privés) [IL. 67a et 67b]. Il suppose que certains documents de paiements de 1719 et de 1720⁸⁹⁴, quand on payait « *Francesco Napolitano* » pour « *dui quadri da mezza testa stragrandi per traverso fruti...* », concernent en réalité Lavagna. Si cette supposition est vraie, cela signifierait que ce peintre travaillait à Rome pour Pamphilj. Notons, que d'autres artistes napolitains de natures mortes peignaient aussi pour ce mécène. Leurs tableaux sont toujours conservés au palais Doria-Pamphilj. Dans ce musée, on conserve encore deux vases de fleurs proches du point de vue de l'atmosphère des œuvres de Baldassare De Caro, un autre Napolitain, [IL. 68a et 68b], et considérés finalement par A. De Marchi comme d'un anonyme napolitain, tout comme les trois vases de fleurs de forme ovale [IL. 69a-c] identifiées par l'historien comme « *anonimo*

⁸⁹⁰ A. de Marchi déplace l'activité de Lavagna dans la première moitié du XVIIIe siècle (*Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, sous la dir. d'A. de Marchi, Florence, 1999, p. 181. Jusqu'à présent, certains spécialistes considéraient que l'artiste était actif dans la deuxième moitié du *Settecento* (pe. A. Tecce, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, p. 946). Francesco Lavagna n'est pas mentionné par B. De Dominicis. En revanche, l'historiographe cite Giuseppe Lavagna (mort en 1724), mais nous ne connaissons pas les liens de parenté entre les deux artistes (B. De Dominicis, op. cit., éd. 1840-1846, p. 399).

⁸⁹¹ A. De Marchi dans op. cit., 1999, p. 181. Remarquons que les recherches et les découvertes documentaires d'A. De Marchi concernant Francesco Lavagna ne sont pas citées dans la monographie d'A. della Ragione (op. cit., 2010, p. 72-73).

⁸⁹² Les dimensions des deux toiles en pendant : 0,37x0,47 m. et 0,38x0,49, et de la troisième : 0,485x0,650 m. A. De Marchi, op. cit., 1999, p. 181, 183, 195, il. 141-143.

⁸⁹³ A. De Marchi, op. cit., 1999, p. 183, 196-197, il. 144 et 145. L'auteur pense à Francesco Lavagna ou à quelqu'un qui lui est proche. Nous déduisons donc qu'il pense à Lavagna même ou à un élève ou collaborateur actif dans son atelier.

⁸⁹⁴ Les transcriptions des liasses de comptes (*filze dei conti*) du cardinal Benedetto ont été effectuées par A. M. Rybko et associées avec Lavagna par A. De Marchi (op. cit., 1999, p. 181). Ces documents citent des mandats (*mandati*) en faveur du peintre Francesco [Archivio Doria Pamphilj (ADP), Anno 1719, n. 95, Spese...], pour « *dui quadri da testa per traverso con chicchere, mandola et altro* » (A. De Marchi remarque que la présence de porcelaines dans les œuvres sont typiques de Lavagna – op. cit., 1999, p. 231, note 123). Dans les paiements de l'année suivante, l'artiste est nommé « *Francesco Napolitano* ».

napoletano dell'inizio del XVIII secolo »⁸⁹⁵ (Rome, Palazzo Doria Pamphilj, appartements privés). Cela prouve que nous ne connaissons pas suffisamment le parcours de tous ces peintres spécialistes parthénopéens séjournant dans la ville papale et nous aurons pour les connaître besoin d'ultérieures recherches sur la question.

Enfin, nous nous demandons si « *Spagnolo* » indiqué comme l'auteur supposé des natures mortes de poissons divers, d'oiseaux (faucon, pigeons) et de tête de mouton dans l'inventaire romain du cardinal Aloisio Omodei (1706)⁸⁹⁶ devrait être réellement identifié avec Giuseppe Ribera comme le suggère la base de la Getty Provenance Index en ligne (GPID). Ou bien, peut-être, dans ce cas précis, s'agit-il plutôt d'un peintre espagnol comme Francisco de Herrera (1627-1685) dit « *lo Spagnolo dei pesci* » actif à Rome avant 1653 et mentionné par Palomino ?⁸⁹⁷

Nous pouvons conclure que la Ville Eternelle attirait de nombreux peintres napolitains. Comme nous l'avons vu, certains d'entre eux, spécialisés dans l'exécution des natures mortes, s'y rendaient volontairement pour s'y installer comme Paolo Porpora, Andrea Bonanni et Ciccio Napoletano ou y effectuaient des commandes comme Onofrio Loth, Francesco Lavagna ou Gaspare Lopez⁸⁹⁸. Ce dernier, séjourna peut-être brièvement à Rome et son séjour est mal documenté. Il faudrait faire des recherches complémentaires dans les archives romaines. Il n'est pas exclu que d'autres artistes parthénopéens spécialisés dans ce genre pictural vinrent aussi dans la ville papale.

⁸⁹⁵ A. De Marchi, op. cit., 1999, p. 190-191, il. 132-133 et 135-137. Le chercheur publie aussi une *Nature morte de gibier et d'animaux* (Rome, Palazzo Doria Pamphilj) comme une œuvre d'un anonyme napolitain de la fin du XVIIe s. en remarquant qu'elle « *s'avvicina al linguaggio del napoletano Baldassare De Caro, senza tuttavia potergli essere direttamente riferita* » (ibid., p. 175, 186). Nous nous demandons également si les trois peintures aux fruits et aux fleurs d'Abraham Brueghel et d'un collaborateur anonyme étaient de sa période napolitaine ou romaine ? (Ibid., p. 175, 177, 187-189, il. 129-131).

⁸⁹⁶ [Archivio di Stato, Rome, ASR, 30 Not. Cap., Mancinellus Stephanus, vol. 301, ff.237-302] et la GPID, en ligne : « *f.248v Un quadro tela d'imperatore con diversi pesci che escono da una sporta si crede originale dello Spagnolo con cornice color di noce filettata d'oro* » ; « *f.253 Un altro quadro che rappresenta un falco che vuol prendere ucelli di misura quadrata di mezza testa grande con sua cornice dorata si dice dello Spagnolo* » ; « *f.253 Un altro quadro compagno che rappresenta due piccioni della medema grandezza del falco [misura riquadrata di mezza testa] si crede dello Spagnolo con cornice* » ; « *f.254 Una testa di montone [?] misura di mezza testa grande riquadrata con sua cornice dorata si crede dello Spagnolo* ». Ces peintures étaient accrochées dans la troisième antichambre dans le palais du cardinal à la Piazza SS. Apostoli. On trouve dans l'inventaire deux autres tableaux attribués à ce peintre nommé également « *Spagnolo* », l'un représentant une vue d'un palais de Lisbonne (« *Nella camera dove dormiva* » le cardinal) et l'autre le portrait d'un capitaine espagnol (« *Nella terza anticamera* »).

⁸⁹⁷ A. Palomino, *El Museo pictorico*, Madrid, 1715 (éd. 1947), p. 1020.

⁸⁹⁸ Nous nous demandons également si Nicola Russo, le peintre napolitain inscrit à l'Accademia di San Luca depuis 1689 peignait aussi des natures mortes ? (sur cet artiste cfr. G. Labrot, op. cit., 2010, p. 391).

Deuxième partie

Chapitre 1 – Les analyses stylistiques des échanges entre Rome et Naples

Les fleurs de Mario Nuzzi et de Paolo Porpora

Le Romain Mario Nuzzi (1603-1673¹) dit Mario dei Fiori et le Napolitain Paolo Porpora (1617²-1673) dit Paoluccio Napoletano³ ou Paoluccio dei Fiori sont des artistes emblématiques de la peinture de fleurs. Nous allons analyser les rapports stylistiques dans l'œuvre de ces maîtres. Tous les deux peignaient d'imposants bouquets dans des vases raffinés et des guirlandes d'esprit baroque. L'influence de l'art de Mario sur le peintre parthénopéen est indéniable. Tous les deux atteignirent un niveau magistral dans cette spécialité et une reconnaissance internationale pour Nuzzi et au moins une gloire péninsulaire pour Porpora. Dans les dernières années, des progrès importants ont été accomplis dans

¹ On a considéré longtemps que Nuzzi naquit à Penna en Ombrie, d'après une affirmation erronée de Pascoli. La date et le lieu de naissance – le 19 mars 1603 à Rome - ont été déjà précisés par G. Bartocci (« Della patria del pittore Mario Nuzzi de' Fiori », dans *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche*, 1961, no 8, p. 197-198). Le peintre mourut le 14 octobre à Rome.

² La date de naissance de l'artiste a été précisé grâce au contrat publié par U. Prota Giurleo (op. cit., 1953, p. 12). En revanche dans les 'stati d'anime' romains de 1650-1651 quand il habitait à la rue Margutta (publiés par G. Wiedmann, « Documenti sulla presenza a Roma dei Del Po, di Fanzago, Porpora e altri », *Ricerche sul '600 napoletano, Dedicato a Ulisse Prota Giurleo nel centenario della nascita*, 1986, p. 254), l'âge du peintre est enregistré différemment – vingt-huit ans, et ainsi il serait né en 1622-1623, comme le remarquent F. Sricchia Santoro et A. Zezza (op. cit., 2008, p. 543, note 1). De l'autre côté, F. Trastulli note que dans le testament de Porpora l'âge de 54 ans est évoqué, ce qu'indiquerait 1619 comme la date de sa naissance (op. cit., 2007 (2008), p. 129). Alberto Cottino pointe qu'il manque « une étude convaincante » de l'œuvre de Porpora et qu'il appartient de même droit à l'école napolitaine et romaine (op. cit., 2007, p. 74). Remarquons que ce spécialiste l'inclut dans l'étude de la première période.

³ Nous sommes entièrement d'accord avec l'affirmation de Federico Trastulli que la distinction faite par R. Causa (op. cit., 1972, p. 1040-1041, note 49) entre « Paoluccio delli fiori » à identifier avec Porpora et « Paoluccio » (ou Pavoluccio) napoletano » à identifier avec Paolo Cattamara (qui, à notre avis, n'a peut-être jamais existé, ce que nous allons démontrer plus loin) ne tient pas l'épreuve de sources. Trastulli affirme que « Tale netta separazione tra le due personalità, appare leggendo la documentazione, piuttosto arbitraria quando non fuorviante » (F. Trastulli, « Paolo Porpora a Roma. Regesto dei documenti, novità e qualche considerazione », *Ricerche sul '600 napoletano, Saggi in memoria di Oreste Ferrari*, 2007 (2008), p. 132). L'auteur avance un exemple explicite des toiles mentionnées dans l'inventaire du palazzo Chigi ai SS. Apostoli du 1 mai 1692 sous le nom de « Pauluccio », qui sont bien de Porpora, car Golzio publie des versements à « Pavolo Porpora » et à « Paoluccio Napoletano Pittore de Fiori, et animali » (Ibid.). Aussi Giuseppe De Vito fait l'observation similaire (« Paolo Porpora e la nascita di un genere a Napoli », *Ricerche sul '600 napoletano*, 1999 (2000), p. 41, note 8). La confusion est augmentée par la GPID, en ligne, qu'indique mécaniquement toutes les œuvres de Paoluccio Napoletano comme Cattamara.

l'étude documentaire de ces artistes. Le personnage de Mario a fait l'objet d'études approfondies et de publications de documents importants. Nous pensons ici aux travaux de Mario Epifani⁴, qui publie le testament (daté de juin 1672) et l'inventaire après décès (1673) du peintre, et à ceux d'Emilio Lucci (recherches d'archives sur la famille Nuzzi)⁵. Le catalogue de l'exposition de la Villa d'Este à Tivoli de 2010 dirigé par Francesco Solinas en collaboration avec un groupe d'auteurs comme Laura Bartoni, Yuri Primarosa, et Ilaria della Monica est également essentiel pour nos recherches⁶. Ces spécialistes étudient les documents et le fonctionnement de l'atelier de Nuzzi. L'étude du Nuzzi par Gianluca et Ulisse Bocchi publiée dans la monographie sur la nature morte à Rome est également d'une grande importance⁷. Contrairement à Porpora, Mario peignait, outre des natures mortes, des portraits des familles nobles romaines, des Barberini, des Chigi, des monarques européens et d'autres, dont un nombre considérable resta dans son atelier après sa mort. Il gérait un atelier où Girolamo Troppa (1630-après 1710) était employé pour exécuter ce genre de tableau. Quant à Paoluccio, le corpus de son œuvre a été constitué surtout par les travaux d'Angela Tecce, et a été élargi par G. De Vito et développé par les recherches de G. et U. Bocchi et d'A. Cottino⁸. A son tour, F. Trastulli⁹ a effectué des recherches d'archives sur ce maître napolitain et il a découvert un nombre important de documents dont il a dressé un registre. Nous avons du mal à établir à quel moment de sa carrière Porpora entreprit de peindre de grands bouquets de fleurs. Cela demeure une énigme dans le parcours de l'artiste. De Dominici ne mentionne pas ce type de tableaux quand il décrit l'œuvre de l'artiste. Les Bocchi notent à ce propos que «*Tutto lascia pensare quindi che la riconosciuta abilità di Porpora come pittore di fiori potè esplicarsi al meglio solo in seguito all'incontro con il mondo artistico romano* »¹⁰. Ainsi, l'arrivée de Paolo à Rome et la découverte de ce type des natures mortes influença l'artiste, comme nous allons l'observer plus loin. Giuseppe De Vito, suppose que Paoluccio n'entreprendra la production à grande échelle de ce type de natures mortes que pendant sa période romaine, car les inventaires napolitains antérieurs à son déplacement n'évoquent que

⁴ M. Epifani, « Nuove tracce per Mario de' Fiori (1603-1673) », dans *Fiori. Cinque secoli di pittura fiorentina*, cat. expo., sous la dir. de F. Solinas, Biella, 2004, p. 182-194 (p. 189 pour le testament ; p. 190-194 pour l'inventaire post-mortem).

⁵ E. Lucci, « Mario Nuzzi detto Mario de' Fiori. Un pittore di origini umbre a Roma », *Studi di storia dell'arte*, 2004, no 15, p. 275-288.

⁶ F. Solinas (dir.), *Flora romana. Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673)*, cat. expo., Tivoli, Rome, 2010. Les auteurs republient aussi le testament de Nuzzi publié auparavant (M. Epifani, op. cit., 2004).

⁷ G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 67-142. Pour F. Solinas cette publication est « *lucida e nutrita di riferimenti* » (op. cit., 2010, p. 28).

⁸ A. Tecce, dans F. Zeri et F. Porzio, op. cit., 1989, v.2, p. 893-899 ; G. De Vito, op. cit., 1999 (2000), p. 18-42 ; G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 337-355 ; A. Cottino, op. cit., 2007, p. 74-75.

⁹ F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 129-139.

¹⁰ G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 338.

six compositions contenant uniquement des fleurs¹¹. Cette hypothèse irait dans le sens de nos recherches ; cependant nous ne pouvons pas en être complètement sûrs. N'oublions pas que son premier maître, Giacomo Recco, fut aussi spécialiste de ce genre de natures mortes. Porpora en avait déjà peint dans sa ville natale, mais d'une manière limitée. De cette façon, De Dominici n'aborde pas les deux questions importantes. La première concerne Giacomo, le fondateur de la célèbre famille des peintres parthénopéens, dont la biographie est absente de son livre. L'évocation de la peinture de fleurs de Porpora est la deuxième omission de l'écrivain.

Tout d'abord nous devons nous poser la question sur la formation éventuelle de Paoluccio lors de ses premières années de la période romaine. Son arrivée dans la Ville Eternelle est l'un des événements majeurs dans l'histoire des échanges entre les deux écoles de nature morte. Nous savons qu'il apprit des rudiments de son métier à Naples, entre 1632 et 1635 chez Giacomo Recco, qui était actif en tant que *fiorante* dans les années trente et quarante. Puis Paolo travailla dans l'atelier d'Aniello Falcone (1607-1656) où le naturalisme d'origine caravagesque se pratiquait¹². Il était bien inséré dans le milieu artistique napolitain, est plus particulièrement dans le cercle de Massimo Stanzione (vers 1585-vers 1656/1658), qui était composé de Viviano Codazzi (vers 1604-1670), peintre d'architecture et de perspectives, de Micco Spadaro (vers 1610 – vers 1675) et de Giovanni Battista Ruoppolo. Ces artistes se retrouvaient dans la maison de Don Angelo Pepe¹³, un amateur d'art, pour discuter de l'art, de la peinture à l'huile et de ses origines en particulier¹⁴. L'historiographe note que ces artistes exécutaient brillamment divers tableaux pour leur hôte. Pour le jeune Porpora, cette participation dans la vie culturelle à Naples et les rencontres qu'il y fit, eurent une grande importance pour le développement de sa carrière romaine. Les débuts de l'artiste dans la ville papale sont mystérieux. Une question importante s'impose. Quand il arriva à Rome à l'âge de 33 ans environ, suivit-t-il une autre formation dans un atelier romain ou plutôt, en tant que

¹¹ G. De Vito, op. cit., 1999 (2000), p. 18. Pour les Bocchi c'est une preuve supplémentaire que Porpora peignit les fleurs presque occasionnellement à Naples (G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 354, note 11).

¹² Pour Véronique Damian il est plausible que Porpora alla au bout de son parcours chez Giacomo Recco, pour ensuite travailler dans l'atelier de Falcone « *dans une direction sans doutes plus moderne* » (V. Damian, 'Paolo Porpora', dans *L'Œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 46).

¹³ Angelo Pepe est mentionné parmi les héritaires et bénéficiaires de Giuseppe Pepe dans l'inventaire napolitain daté du 21 octobre 1679. Les autres bénéficiaires : Francesco Pepe, Carlo Pepe et Giuseppe Junior. Cfr. La GPID, inventaire I-1057, la notice est d'Antonio Delfino [Archivio di Stato, Napoli, scheda 320, protocollo 9, ff.720-727 (incartamento 38)].

¹⁴ Notons que Porpora intervenait, selon De Dominici, dans ces conversations, en montrant parfois certains manuscrits très usés (*'molto malconci'*), estampes et dessins hérités par sa famille pour argumenter ses propos.

peintre formé, continua sa carrière sans études ultérieures ? Derrière son installation se cache un personnage clef dont De Dominici ne connaît pas le nom¹⁵.

Essayons de reconstruire l'arrivée de Porpora à Rome et ses premières années dans cette ville. Paolo y est documenté déjà en 1648 et jusqu'à sa mort, mais avec des lacunes dans la documentation¹⁶. Nous ne savons pas si son installation se déroula « en douceur » ou s'il trouva des difficultés matérielles à ce moment de sa vie. Loredana Lorizzo avance l'hypothèse que Paoluccio et Viviano Codazzi (env. 1604-1670), arrivèrent ensemble de Naples suite à la situation sociale difficile après la révolte de Masaniello (1647)¹⁷. Le peintre de natures mortes avait peut-être un lien trop étroit avec Giuseppe Carafa, que le peuple détestait et qui mourut lors du soulèvement¹⁸. Porpora et Codazzi habitèrent côte à côte à Rome et plus tard il devint beau-frère de Niccolò Codazzi, le fils de Viviano. Paoluccio est documenté dans les « *stati delle anime* » de la ville papale dès 1648, quand il louait une chambre dans une auberge de la via del Corso, où il est mentionné comme « *Paolo pittore napoletano* ». Puis, l'année suivante, Porpora se trouvait toujours au même endroit. Federico Trastulli¹⁹ affirme que Paolo arriva à Rome dès 1647, mais, selon lui, il n'apparaît pas dans les *stati delle anime*, car il n'avait pas de logement autonome²⁰. Ensuite, en 1650, le peintre habitait via Margutta dans la paroisse de Santa Maria del Popolo où vivait aussi la famille de Pietro Del Po et le sculpteur napolitain Cosimo Fanzago qui logeait non loin de là, dans la via del Babuino²¹. Rappelons

¹⁵ « *Paolo non so con quale occasione andò a Roma* » (p. 80) ; « *laonde il nome di Paolo si sparse dappertutto, e tanto che pervenuto a Roma fu invitato da non so qual signore romano a trasferirsi in quell'alma città ; ivi fece cose bellissime* » (op. cit., v.3, p. 293). Porpora rencontre le personnage mystérieux probablement dans l'atelier de Falcone et cette opportunité facilita la prise de décision quant à son départ. D'autres recherches seront nécessaires pour révéler son identité.

¹⁶ Cfr. L. Lorizzo, op. cit., 2007 (2008), p. 58-59 et F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 130-131 ; B. De Dominici, op. cit., sous la dir. de F. Sricchia Santoro et A. Zezza, 2008, v.1, p. 543, note 3.

¹⁷ L. Lorizzo, op. cit., 2007 (2008), p. 59. La spécialiste suppose qu'ils arrivèrent peu avant le censément de pâque. De plus, tout « reste dans la famille », car Niccolò était marié avec Giovanna d'Amico, la sœur d'Anna d'Amico, la femme de Porpora. Codazzi le Jeune était donc beau-frère de Paolo (cfr. F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 131).

¹⁸ Dans l'inventaire napolitain Carafa du 23 juin 1648 se trouvait « *Uno quattro di otto, e nove di diversi frutti senza cornice di mano di Pauluccio* » (donc de Porpora) et dans l'inventaire du 1 octobre 1649 est mentionné « *Uno quadro di Frutti grande di Pauluccio senza cornice* ».

¹⁹ F. Trastulli, op. cit., p. 129-139. Les deux documents mentionnés : [Archivio Storico del Vicariato, Rome (ASVR), S. Lorenzo in Lucina, Stati delle anime, 1648, f.59r ; ASVR, Stati delle anime, 1649, f. 115]. Les documents sont publiés en même temps par L. Lorizzo, op. cit., 2007 (2008), p. 58-59, 61, note 30). Signalons encore qu'en 1649 le nom de Codazzi n'apparaît plus dans cette auberge. Le propriétaire s'appela Giovanni Salvioni.

²⁰ F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 130.

²¹ G. Wiedmann, « Documenti sulla presenza a Roma dei Del Po, di Fanzago, Porpora e altri », *Ricerche sul '600 napoletano*, Milan, 1986, p. 251-254 ; cfr aussi G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 338 ; V. Damian, 'Paolo Porpora' dans *L'Œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 47. Deux autres documents sur Paoluccio sont conservés dans l'Archivio Chigi et ont été publiés par V. Golzio, *Documenti artistici sul 600 nell'Archivio Chigi*, Rome, 1939, p. 272. Le peintre y apparaît en tant qu'un peintre d'aspect nordique et expert de type de natures mortes empreintes des sujets zoologiques et botaniques (R. Causa, « Paolo Porpora e il primo tempo della "natura morta" napoletana », *Paragone*, 1951, no 15, p. 31.

que c'était l'année du grand Jubilé : les circonstances pouvaient être favorables aux commandes aux artistes. Paoluccio à Rome n'avait pas un niveau de vie particulièrement élevé, au moins au début²². On ne peut pas exclure qu'il ait fait des voyages ponctuels (ou réguliers ?) à Naples pendant ses années romaines. Très probablement, il envoyait ses œuvres dans sa ville natale. Ces envois devaient probablement influencer l'école napolitaine au regard des nouveautés romaines²³. Loredana Lorizzo démontre que Paoluccio conserva un lien privilégié constant avec la ville parthénopéenne, car dans son testament découvert et publié par cette spécialiste, le peintre se réfère à des biens immobiliers qu'il y possédait. Elle observe également judicieusement que « *i contatti tra Roma e Napoli e gli scambi artistici tra le due città possano essere rivisti e ampliati attraverso lo studio delle dinamiche di bottega dei mercanti e dei pittori, che risultano in costante contatto tra loro* »²⁴. Federico Trastulli suppose qu'entre 1652 et 1653, le peintre se rendit à Naples, peut-être pour transférer les biens qu'il y avait laissés et pour déménager définitivement à Rome²⁵.

Porpora noua rapidement le contact avec l'Accademia di San Luca, parce qu'il la fréquentait déjà dès 1654²⁶. Il se maria en même année avec Anna d'Amico (De Amicis), une sicilienne de Palerme²⁷. Le 13 septembre de la même année, il fut présent à l'Accademia où il fut

²² F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 130.

²³ Les Bocchi affirment que Paoluccio dès 1656 « *sino alla morte egli mantenne Roma come residenza principale, fatto salvo qualche soggiorno a Napoli ove sembra che avesse ancora dei clienti* » (op. cit., 2005, p. 339).

²⁴ L. Lorizzo, op. cit., 2007 (2008), p. 59, et p. 61, note 40 ; [ASR, Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae, vol. 6564, notaio Franciscus Serantonius, ff. 142r/v ; 147]. L'historienne remarque que dans le testament de l'artiste on indique qu'il est malade, sans enfants et qu'il instaure sa femme Anna d'Amico (De Amicis), fille de Vincenzo, peintre de Palerme comme son héritière universelle. Ce testament, daté du 31 juillet 1673, est transcrit par F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 137-138. Notons néanmoins, que Paolo et Anna eurent une fille, Giovanna, mentionnée dans les stati delle anime du 1663, qui devait disparaître encore petite, car elle n'est pas mentionnée dans les documents de l'année suivante. Cfr. F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 136 [ASVR, S. Lorenzo in Lucina, Stati delle anime, 1663, f.14v.].

²⁵ F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 130. Le chercheur n'a pas pu trouver de trace de l'artiste dans les documents de plus importantes églises de la zone de Campo Marzio. En 1668 Paolo est encore une fois absent de registres romains, ce qui fait supposer à F. Trastulli qu'il soit parti de nouveau à Naples (ibid.). Le peintre déménagea de la via del Corso à la via dei Condotti, où il resta de 1661 à 1667. De 1671 jusqu'à sa mort il est mentionné de nouveau à la via dei Condotti (ibid.). Remarquons que pour l'année 1669 et 1670 les stati delle anime n'existent pas et c'est pourquoi il est difficile de préciser les déménagements éventuels de Porpora. Toutefois il est sûr que l'artiste reste à Rome en 1669 où il participa aux, au moins, aux 2 réunions (ibid., p. 130).

²⁶ F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 131 – l'article récence avec précision toute la documentation connue sur Porpora, et en particulier ses liens avec l'Accademia di San Luca et I Virtuosi al Pantheon ; F. Sricchia Santoro et A. Zezza, op. cit., 2008, p. 544, note 4. John T. Spike précise que Porpora fréquentait académie déjà en 1655 avant son admission officielle (op. cit., 1983, p. 83).

²⁷ Le document est évoqué par G. Ceci (dans Thieme-Becker, 1933, v. 27, p. 273) et publié récemment pour la première fois (*licenza matrimoniale* datée du 3 février 1654) par F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 133 [ASVR, S. Lorenzo in Lucina, *Licenze matrimoniali*, 1654, n. 5400]. Ici, les pères des mariés sont est évoqués : « Scipione Porpora Napolitano » et « Vincenzo Palermitana ». Quant à ce dernier, il s'agit du peintre Vincenzo de Amicis de Palerme qui habitait à l'Isola della Chiavica del Bufalo, près de la paroisse de S. Andrea delle Fratte à Rome. Cet artiste a été indiqué par L. Lorizzo à F. Trastulli (op. cit., 2007, (2008), p. 138, note 20). En

accepté²⁸. Ce n'est que deux années plus tard qu'il fit son entrée officielle, le 25 avril²⁹. Les Bocchi prétendent que pour cette admission, il fallait un apprentissage à Rome d'une durée d'au moins six ans³⁰. Toutefois, les spécialistes ne précisent pas sur quoi ils fondent cette affirmation. On peut deviner qu'ils se réfèrent à l'un des statuts de l'institution. Le déroulement de cette formation supplémentaire probable nous intéresse plus particulièrement, parce qu'il pourrait nous expliquer le développement du style du peintre. Néanmoins, nous ne connaissons pas le maître de l'atelier où le Napolitain aurait pu étudié. Notons encore que Porpora devint aussi officiellement, le 12 mars 1656 (accepté déjà une semaine auparavant), membre de la prestigieuse Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta dite aussi La Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, où il demeura toujours très actif³¹.

Quant à Nuzzi, il était actif dans la vie des institutions artistiques romaines et il précéda Paoluccio dans ces démarches d'au moins deux décennies. Dès 1634, quand il fut inscrit sur la liste des artistes qui devaient payer la taxe annuelle pour l'année suivante. Huit ans plus tard il intervenait lors de réunions des académiciens³². Le 7 janvier 1646, vingt ans avant Paolo, Mario dei Fiori devint membre des Virtuosi al Pantheon, sous la demande de Jan van den Hoecke, flamand originaire d'Anvers, qui fut protégé de Cassiano dal Pozzo à Rome³³. Ensuite, le 1 août 1655 il négocia avec l'Accademia di San Luca sa licence de vendre les tableaux et, deux ans plus tard, en août il fut admis entre les académiciens³⁴. En tous les cas, l'appartenance de Nuzzi et Porpora aux mêmes institutions artistiques et des

revanche il est absent pour l'instant de dictionnaires (ULAN, De Gruyter AKL en ligne etc., Benezit, – consulté le 12 février 2014). Cfr. <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/ulan> ; <https://www.degruyter.com/view/db/akl> ; http://www.bnf.fr/fr/la_bnf/anx_actu_bib/a.benezit_online.html.

²⁸ F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 134, 139, note 46. Le document est publié ici pour la première fois [Archivio Storico dell'Accademia di San Luca (ASASL), Rome, *Libro delle Congregazioni* (vol. 43), f. 95v.].

²⁹ Ibid., p. 134 : « *Fu anco proposto per Accademico il Sig. r Paolo Porpora Napolitano Pittore, e corsa intorno la Bussola con il medemo ordine furono trovate in detta Bussola fave nere numero diece, e fave bianche numero cinque, e così fù accettato il detto Sig. Paolo Porpora per Accademico* » [ASASL, *Libro delle Congregazioni* (vol. 43), f.110v]. Le document a été déjà cité par G. Ceci, op. cit., 1933, p. 273. Cfr. aussi M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca, fino alla morte di Antonio Canova*, Rome, 1823, p. 471. Dans la liste des académiciens le sculpteur napolitain actif au 17^e s. Pietro Popoleo est mentionné (p. 471).

³⁰ G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 338-339.

³¹ V. Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Galatina, 2005, p. 84, 273-274. Comme F. Trastulli le démontre, la littérature donne le plus souvent la date d'entrée erronée de 1666, suite à une imprécise lecture de Ceci, qui supposait que cette année Porpora terminait son rapport avec I Virtuosi (op. cit., 2007 (2008), p. 130, 139, note 49).

³² A. Petracchia, notice 'Mario Nuzzi (Mario de' Fiori), *Dizionario Biografico degli Italiani*, v.79, 2013 – disponible en ligne - http://www.treccani.it/enciclopedia/mario-nuzzi_%28Dizionario-Biografico%29/ ; V. Golzio, « Mario de' Fiori e la natura morta », *L'Urbe*, 1965, no 1, p. 4 ; cfr. aussi L. Laureati, dans op. cit., Zeri, 1989, v.2, p. 759.

³³ J. A. F. Orbaan, « Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beitrage zur römischen Kunstgeschichte », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1914, no 17, p. 44.

³⁴ V. Golzio, op. cit., 1965, p. 4 ; P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico, contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura...*, Venise, 1753, p. 366.

connaissances dans le même milieu favorisaient leurs échanges³⁵. Tous les deux effectuaient des commandes pour la puissante famille Chigi.

La rencontre de Paoluccio avec l'art de Mario dei Fiori poussa le Napolitain sur de nouvelles voies. Nous allons le démontrer en comparant leurs œuvres. Denise Maria Pagano observe justement que « *sarà soprattutto l'incontro con Mario Nuzzi, detto Mario de' Fiori, il più famoso fiorante a Roma, che suggerisce al Porpora nuove soluzioni compositive, segnate da una sovrabbondanza e da un decorativismo di gusto già barocco, che non significherà però mai la rinuncia alla resa realistica e alla saldezza delle forme dei singoli oggetti* »³⁶. A Rome, Porpora fut aussi influencé, dans ses tableaux de fruits par Cerquozzi et par la famille Stanchi³⁷. Il continua de peindre des sous-bois dans les premières années romaines et, comme le remarque Véronique Damian, puisa son inspiration dans l'école romaine³⁸. Il mélangeait ainsi les fleurs avec des animaux (tortues, serpents, grenouilles, crapauds, oiseaux, papillons etc.), des coquillages comme dans *La nature morte avec la rose cent-feuilles dans un paysage* exposée auparavant à la Galerie Canesso (collection particulière ; datée par C. Salvi et M. D. Pagano de 1655-1660)³⁹ ou dans les deux célèbres sous-bois du Museo Pignatelli⁴⁰.

Porpora et Nuzzi, hormis de grands bouquets, peignaient aussi des guirlandes de fleurs. Chaque peintre exécuta deux dessus-de-porte commandées par le roi Philippe IV d'Espagne

³⁵ D. M. Pagano note que « *I rapporti tra il Porpora et il Nuzzi sono noti, essendo entrambi membri dell'Accademia di San Luca dal 1657, e vanno interpretati in un senso di reciproco scambio* » (id., dans M. Gregori, op. cit., 2003, p. 247).

³⁶ Ibid., p. 491-492 ; D. M. Pagano reprend le même avis quelques années plus tard en notant que « *Proprio l'incontro con il Nuzzi, il più famoso fiorante a Roma, determinò una svolta nella maniera del pittore napoletano* » (dans F. Solinas, op. cit., 2010, p. 160).

³⁷ A. Cottino, op. cit., 2007, p. 74. Ce rapport est évident dans *La nature morte avec des raisins, des figues, une pastèque entière et cassée, une courge entière et cassée, un perroquet rouge, un petit oiseau et un bas-relief antique* (Galleria Bosoni, Milan ; 1,360x0,995 m.). Cette œuvre a été attribuée à Paolo par I. della Monica (comm. orale à A. Cottino) et publiée par A. Cottino qui la situe en pleine période romaine de l'artiste (op. cit., 2007, p. 74-75, il. 60).

³⁸ « *l'artista sa far evolvere il tema [des sous-bois] sotto l'influenza della scuola romana. Poco a poco, infatti, introduce degli ambiziosi mazzi di fiori, posati a terra su uno sfondo paesaggistico, degni del miglior barocco romano* ». La chercheuse note aussi que c'est le collectionnisme romain qui contribua au développement de ce type de peintures (V. Damian, op. cit., 2007, p. 47).

³⁹ H.t., 0,73x1,30 m., coll. part. C. Salvi, dans *L'œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 54-55. Cfr. aussi M. D. Pagano, dans *Ritorno al barocco...*, op. cit., 2010, p. 375.

⁴⁰ *Le sous-bois avec des champignons, des grenouilles, des lézards et des serpents et Le sous-bois avec un crabe, des papillons, des crapauds, des coquillages et une tortue*, h.t., 0,36x0,64 m. chacun. (D. M. Pagano, dans *L'œil gourmand*, op. cit., 2007, p. 52-53). Les fleurs naturalistes aux couleurs vives (pe. roses, liserons ; détail de la rosée) jouent le même rôle dans les deux compositions en pendant du Musée des beaux-arts de Quimper (h. bois, 0,350x0,545 m., inv. 873.1.168 et h. bois, 0,350x0,555, inv. 873.1.173 ; proviennent du Legs Silguy, 1864 ; les fiches RETIF nos 10938 et 10937). Elles ont été identifiées par F. Zeri (1988) et sont datées par D. M. Pagano aux débuts des années romaines. Cfr. A. Brejon de Lavergnée, N. Volle, op. cit., 1988, p. 261 ; M. Allano, *Peintures italiennes en Bretagne. Collections d'aujourd'hui, goûts d'hier*, Thèse de doctorat sous la dir. de M. Grivel., Université Rennes 2, 2005, 2 vol. (dact.), v.2, no 379.

encore aujourd'hui conservées à l'Escorial. [II. 1a-b et 2a-b] Ceux de Paoluccio sont attribués en 2005 pour la première fois par les Bocchi⁴¹. Pierre Rosenberg et Sylvie Béguin attribuent à Mario dei Fiori et à Maratta la spectaculaire *Guirlande de fleurs avec des putti qui jouent* (Rouen, Musée des beaux-arts) [II. 3]. Les Bocchi signalent aussi *Le feston de fleurs avec Danae et des putti* (coll. part.) du même peintre de natures mortes et de Filippo Lauri⁴². L'exécution des fleurs dans ces deux toiles démontre que leurs styles respectifs se rapprochent indéniablement.

Nous allons analyser plusieurs tableaux de Porpora où son style puise dans les réalisations de Nuzzi. Nous voudrions remarquer que ces peintres ne signaient pas leurs tableaux⁴³. Néanmoins, on connaît leur style grâce à des œuvres sûres des collections romaines (Chigi, Colonna, Pallavicini). La seule signature connue de Paoluccio n'apparaît pas sur une peinture mais dans un document de l'Accademia di San Luca daté du 27 mai 1663 [II. 4], dans lequel lors d'une congrégation, le peintre accepta d'offrir une œuvre (aujourd'hui non identifiée) pour rendre hommage à l'institution, comme c'était prévu par les statuts pour tous les académiciens⁴⁴.

Comparons les deux natures mortes sûres, horizontales avec des vases renversés, l'une de Nuzzi et l'autre de Porpora. Il s'agit de celle avec *Le vase d'argent avec des fleurs renversé sur un tissu* (Museo Nacional del Prado, Madrid) [II. 5] et *Le vase de fleurs renversé et une amphore d'argent sur un coussin brodé à filigrane* (collection de la Banque BPM) [II. 6]⁴⁵. Le tableau de Mario précède probablement celui de Porpora, et fut exécuté au début des

⁴¹ G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 340 et 355, note 14.

⁴² Le premier – h.t., 1,10x1,47 m., no inv. 953.1.30, legs Madame le Maistre, 1953 (P. Rosenberg, *Rouen, Musée des Beaux-Arts, Tableaux français du XVIIe et italiens des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1966, no 218) ; G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 132-133, no MN.68 ; A. Brejon et N. Volle, op. cit., 1988, p. 248 ; RETIF no 10883) ; le deuxième - h.t., 1,265x1,655 m., Sotheby's à Florence le 7 juillet 1978 puis Christie's, Londres 7 juillet 1988, lot 15 (G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 131, no MN.67 et p. 133).

⁴³ On suppose néanmoins que seulement deux tableaux de fleurs de Porpora soient signées, mais aucune signature n'a jamais été reproduite ni confirmée. Nous pensons à celui provenant de la collection Chigi Albani (publié par R. Causa., op. cit., 1972, il. 379) et celui originaire de la collection du prince Agostino Chigi (ibid., p. 1009). Federico Trastulli doute sur la présence d'une signature dans le premier, mais en revanche il suppose que le deuxième soit réellement signé (F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 131).

⁴⁴ F. Trastulli, op. cit., 2007 (2008), p. 131, 136.

⁴⁵ Respectivement h.t., 0,84x1,52 m. et h.t., 0,715x1,340 m. – les deux sont reproduites et analysées dans G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 89-90, il. MN.27 et p. 349-350, il. PP.10. Le pendant raffiné de la toile de Porpora représentant des *Fleurs dans un vase sur une balustrade, un brûle-parfum et un perroquet* se trouve dans une coll. part. (la même ? ; h.t., 0,715x1,340 m.) – Ibid., p. 349, il. PP.11. La peinture de Nuzzi fut inventoriée comme un dessus-de-porte dans les collections royales espagnoles en 1700 comme son œuvre avec le pendant (*La nature morte aux fleurs et aux oignons*). Cfr. A. Cottino, dans M. Gregori, op. cit., 2003, p. 235.

années 1650⁴⁶. L'artiste romain situe la scène sur une table avec une frise en bas-relief à palmettes, en pierre, comme celles qu'on trouve chez Agostino Verrocchi ou peut-être également chez Salini. Paoluccio coupe la base de sa composition, à gauche, avec les glands effilés des coussins qui descendent négligemment vers le bord de l'œuvre, dont l'un se cache dans l'ombre. L'emploi d'un fort clair-obscur est similaire dans les deux toiles, comme le coloris vif, les reflets intenses et le fond très foncé. Le tissu bleu avec les plis, peut-être un rideau, jeté nonchalamment légèrement en biais⁴⁷, augmente le dynamisme de l'ensemble, pendant que le coussin rouge, renforcé par le poids du vase, marque une masse importante pour la partie gauche du tableau de Porpora. Les deux peintres utilisent une petite branche de fleurs pour remplir les espaces vides et à la fois compléter leurs compositions. Mario l'équilibre aussi par ce procédé. Quant à l'exécution, on peut dire que celle du Napolitain s'avère plus dessinée que celle du Romain de tendance plus picturale. Paolo est plus attentif aux reflets visibles sur la surface du vase. On perçoit nettement les reflets rouges et dorés du coussin. Notons que Porpora observe et dépeint les broderies avec une grande précision et une grande virtuosité. Les deux vases se trouvent dans la partie gauche de la toile. Celui de Porpora est représenté en fort raccourci, il est vide de fleurs. Or, celui de l'œuvre de Nuzzi que l'on voit pratiquement de profil, posé horizontalement, est prolongé par un bouquet des fleurs diverses, polychromes, en apparent désordre. Chez Paoluccio, les fleurs paraissent plus éclairées et se concentrent à droite de la composition. Les deux peintres cachent certaines fleurs dans l'ombre, ce qui augmente la profondeur. La touche de Mario dei Fiori annonce déjà les œuvres légèrement plus tardives d'Abraham Brueghel. Dans la peinture de Nuzzi, à l'arrière-plan, dans l'ombre, on découvre un chapiteau avec un aigle antique (ou le fragment d'un sarcophage) sur lequel est posée une petite carafe avec un bouquet de fleurs (des œillets ?) beaucoup plus petit que le bouquet principal. On retrouve aussi chez le Napolitain l'emploi des fragments antiques : sarcophages, urnes, bas-reliefs etc. Evoquons *La nature morte de fleurs variées et des canetons sauvages* visible au Musée des beaux-arts de Valence (France)⁴⁸ [II. 7]. Elle est dominée par l'abondance de fleurs éparpillées devant un bas-relief

⁴⁶ Les Bocchi supposent la datation vers les années quarante du XVIIe s., en le considérant parmi les plus archaïques des cinq toiles (son pendant inclus) conservées au Prado, au Palacio Pedralbes à Barcellona et à l'ambassade espagnole auprès de Saint Siège à Rome (G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 89).

⁴⁷ A. Cottino remarque que le rideau de Nuzzi anticipe les inventions du Maestro dei Tappeti - Cavaliere Maltese, (c'est-à-dire de Noletti et son atelier ou de ses suiveurs), ou même il exécute ce sujet en parallèle avec le peintre originaire de Malte (id., dans M. Gregori, op. cit., 2003, p. 235).

⁴⁸ H.t., 1,25x1,77 m., no d'inventaire P.135. La toile est bien connue de la littérature et fait partie du corpus depuis longtemps. Elle a été attribuée à l'artiste par R. Causa en 1964 (comm. écrite.). Nicola Spinosa reconferme l'attribution en 2012 (comm. orale., à l'équipe du RETIF – cfr. fiche no 10939 de la base Agorha). Son pendant est conservé dans le même musée et représente des fleurs, des fruits et un rouge-gorge.

à droite et une urne à gauche du tableau. On y devine la représentation d'un personnage féminin et de putti sur le bas-relief et un ange, visible sur l'urne. Elle est datée avec son pendant par R. Causa et D. M. Pagano des années soixante-dix du *Seicento*, donc vers la fin de vie de l'artiste, quand il était parfaitement au courant des nouveautés romaines introduites par A. Brueghel et K. van Vogelaer⁴⁹.

Gianluca et Ulisse Bocchi distinguent adroitement les particularités du style des bouquets de Mario dei Fiori et Paoluccio Napoletano : « *Porpora dans sa disposition du vase floral ne profite jamais de la perspective du « sottinsù » à la manière de Nuzzi qui vise une solennelle majesté ascensionnelle. Cette majesté chez lui est recherchée au travers d'une présentation frontale du bouquet, est provoquée par le rapprochement et en l'agrandissement de manière à faire assumer à la fleur une grandeur et une corporéité plus importantes. Alors que les fleurs de Nuzzi se caractérisent par un élan et un brio nettement dynamiques, celles du Napolitain apparaissent formellement plus larges, plus fixes avec une disposition presque métallique qui en durcit l'aspect. Elles n'en demeurent pas moins splendides avec un sens tactile élevé et la solidité expressive, offrant, à travers leur consistance solide, un aspect unique et bien distinct* »⁵⁰. Remarquons cependant que, à notre avis, les bouquets de Porpora ne manquent pas de dynamisme ni de brio, renforcés par une palette riche et raffinée⁵¹. En même temps, *Le grand bouquet avec un vase un cristal* et *La nature morte avec des fleurs et des fruits et une courge* du maître napolitain (toutes les deux à Capodimonte) reflètent la manière de Mario et d'Abraham Brueghel⁵².

Observons comment les deux artistes traitent le même motif de la guirlande de fleurs. Analysons *La guirlande de fleurs avec une Herminie chez les bergers*, exécutée vers 1660 par Nuzzi, probablement avec Girolamo Troppa (1630-après 1710) pour la scène (Monaco,

⁴⁹ D. M. Pagano, dans M. Gregori, op. cit., 2003, p. 238-239. La chercheuse trouve les peintures de Valence « *festose, vitali e affollate, di impianto decorativo e di grande vivacità cromatica* ».

⁵⁰ G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 340-344 - « *Il Porpora nell'impaginazione del vaso floreale non usufruì mai del « sottinsù » alla Nuzzi mirato a una solenne imponenza ascensionale, perché la maestosità fu da lui cercata presentando invece il bouquet frontalmente, dapprima avvicinandolo e dilatandolo in modo da far assumere alla flora una maggiore grandezza e corposità. Mentre i fiori del Nuzzi godono di una spinta e di un brio nettamente dinamici, quelli del napoletano si configurano formalmente più larghi ma anche più fermi con un impaginato quasi metallico che ne irrigidisce l'aspetto, ma altrettanto splendidi di bellezza per il loro elevato senso tattile e la saldezza espressiva, offrendo attraverso la loro solida consistenza un aspetto unico e ben distinto* ».

⁵¹ A Porpora est attribué aussi *Le vase en verre avec des roses, des dauphinelles, des œillets, des ancolies et autres fleurs* (coll. part., Florence ; h.t., 0,66x0,49 m. ; provenance inconnue) publié pour la première fois par M. D. Pagano (dans F. Solinas, op. cit., 2010, p. 159-160, no 38.) et daté de 1650-1655 environ. La composition est violemment mouvementée et les rythmes de fleurs sont ondulés. La spécialiste y voit « *una elegante messa in scena* » aux « *colori squillanti e variopinti* » avec les « *impasti pittorici raffinati* ». En outre, elle note que « *Un nuovo sentimento lirico del tema connota l'intero trionfo vegetale, che palpita e ondeggia sotto l'effetto di un soffio di vento e sembra animato da un palpito di vita, da brio e un dinamismo dei quali Porpora è di certo debitore a Mario Nuzzi* » (Ibid., p. 160).

⁵² R. Middione, notice 'Paolo Porpora', *The Dictionary of Art, Macmillan*, 1996, v. 25, p. 252-253.

collection particulière)⁵³ et *La guirlande de fleurs et de fruits avec le Christ en couronne d'épines* (Ecce Homo) peinte par Porpora (collection particulière)⁵⁴ [IL. 8 et 9]. Le motif fut introduit par Daniel Seghers et eut un grand succès à Rome pendant tout le *Seicento*, et les deux représentations dérivent des inventions du peintre anversois⁵⁵. Paoluccio ouvre légèrement sa guirlande en haut, en limitant la présence des fleurs et en laissant davantage apercevoir le fond. Il décentre en même temps la représentation de Jésus dans le cercle, qu'il déplace vers le haut. Ainsi le poids des fleurs (roses, lisérons, entre autres) et de fruits (cerises, petites poires, pêches), concentrés dans la partie inférieure de la toile, donne une impression d'un socle surabondant, qui a une valeur symbolique. Ils deviennent une offrande pour le sacrifice du Christ. Le Napolitain réinterprète le modèle et le modifie en approfondissant les recherches luministes et en renforçant le mouvement en diagonal (surtout en haut), alors que Nuzzi et son collaborateur restent plus traditionnels. Il représente une guirlande presque régulière, rigoureuse, également somptueuse, constituée de tulipes, d'œillets, et d'autres espèces. Selon Yuri Primarosa, Nuzzi pour réaliser cette guirlande, s'appuya sur des esquisses de fleurs antérieurement préparés et Mario peignit la plupart des fleurs, laissant l'exécution du reste de la composition à un collaborateur, peut-être Girolamo Troppa⁵⁶. Elle paraît vibrer et tourner autour de la scène, dans laquelle on aperçoit également un mouvement provoqué par l'intrusion énergique d'Herminie. En revanche, Porpora emploie de petites touches de pinceaux qui miroitent sur les pétales et les feuilles. Les fonds de ces deux peintures sont joués en dégradés et s'éclaircissent en bas vers l'angle droit chez l'artiste romain et vers le bord droit au milieu (même si pratiquement toute la partie droite reste légèrement éclairée) chez le Napolitain. La couleur rouge domine dans les deux œuvres. Paoluccio et Mario représentent, dans leur œuvre respective, des feuilles de tailles différentes, elles sont très foncées ce qui permet de les reléguer à l'arrière-plan. De plus, Paolo ajoute un petit papillon en bas, un motif apprécié à Rome par les peintres de la famille Stanchi. Maria

⁵³ H.t., 1,02x0,89 m. – la scène a été attribuée par Y. Primarosa à Troppa sur la base de comparaisons stylistiques avec les œuvres sûres de lui : *La famille d'Adam* (Budapest), *Mercur et Argus* (Copenhague) (Y. Primarosa, dans, F. Solinas, op. cit., 2010, p. 153, no 25). Les autres peintures de ce genre, avec des scènes d'Ancien Testament, sont conservées en Espagne dans El Escorial, Monastero di San Lorenzo de mêmes dimensions ((h.t., 0,96x0,96 m.) : celle avec *Cain et Abel*; *Le sommeil de Jacob* ; *Moïse qui reçoit les Tables de la loi* ; *La sacrifice d'Isaak* (toutes publiées comme œuvres de Nuzzi par G. et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 92-96, il. MN.32-35. D'après les Bocchi « *Mario dei Fiori e Paoluccio dei Fiori sembrerebbero dunque i due alti interpreti di queste ghirlande inviate alla Corte madrilena per essere completate con scene bibliche al loro interno* » (op. cit., 2005, p. 97)

⁵⁴ H.t., 1,43x1,13 m. coll. Leone Cei et les fils, Florence. Publié par A. Tecce, dans *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. expo., Museo di Capodimonte ; Museo Pignatelli, Naples, 1984, 2 voll., p. 368, n. 2.167.

⁵⁵ Y. Primarosa, dans, F. Solinas, op. cit., 2010, p. 153 – le chercheur parle de « *modelli già preparati* » utilisés par Nuzzi.

⁵⁶ Ibid., p. 153.

Denise Pagano date la toile avec le Christ de Porpora de la fin de sa carrière, et observe que « *La somptuosité de la composition du tableau renvoie aux inventions riches et vibrantes de l'artiste romain, mais c'est la variété des espèces et la richesse des couleurs de Porpora qui influenceront Nuzzi dans son grand miroir peint, exécuté vers 1660 en collaboration avec Maratta pour la Galerie du Palazzo Colonna* »⁵⁷ [IL. 10]. Ainsi, la chercheuse repère une influence de l'artiste napolitain sur son collègue romain. On peut comparer ce miroir Colonna au chef-d'œuvre de Porpora de Museo di Capodimonte [IL. 11]⁵⁸ par sa splendeur et son éclat ainsi que par la composition. Les deux bouquets frappent le spectateur autant par leur vivacité chromatique que par leur exécution soignée, et par l'abondance des fleurs typiquement baroque. Porpora nous impose cet amas de fleurs polychromes, construit en pyramide⁵⁹, pendant que Mario privilégie une composition ovale avec des directions indiquées par certaines branches. Le miroir de Nuzzi est animé par les trois putti, dont ceux à droite, jouent avec des fleurs et des branches, alors que celui du côté opposé tient une branche en regardant le spectateur. Paoluccio dans son œuvre remplace les personnages par des courges dont l'une coupée à moitié « frappe » les yeux par son ovale orange éclatant légèrement en biais, des branches de fleurs de lilas en bas, et un vase en cristal à droite. Cette partie est complétée par de nombreux liserons bleus aux feuilles exécutées très soigneusement, presque « dessinées ». Les morceaux des feuilles rouges et jaunes témoignent de la virtuosité du pinceau de Porpora. Ces peintures démontrent la proximité d'esprit de deux artistes et leur amour pour la profusion et surabondance typique du baroque mûr. Notons néanmoins que le vase historié en métal joue un rôle plus important pour souligner l'axe vertical chez Mario dei Fiori que chez Paoluccio, qui préfère plutôt le cacher dans l'ombre et derrière les feuilles, en laissant juste un fragment d'un modeste personnage doucement et partiellement éclairé. En revanche, dans le célèbre vase sculpté d'une scène bachique avec des fleurs de provenance de la collection

⁵⁷ « *La sontuosità della composizione nel dipinto riporta alle ricche e vibranti invenzioni dell'artista romano, ma sarà la varietà delle specie e la ricchezza dei colori del Porpora che influenzeranno il Nuzzi nel grande specchio dipinto, eseguito in collaborazione col Maratta intorno al 1660, per la Galleria di Palazzo Colonna.* » - D. M. Pagano, dans M. Gregori, op. cit., 2003, p. 247 – h. sur miroir, 2,48x1,66 m.

⁵⁸ H.t., 1,50x1,16 m., Inv. IGMN 1870, provient de la coll. Lacaci y Diaz jusqu'à 1917. L'attribution revient à R. Causa (op. cit., 1951, p. 34). Le tableau est daté vers le milieu du siècle. Le tableau a été récemment republié par A. Tecce dans N. Spinosa (dir.), *Dipinti del XVII secolo, la scuola napoletana. Museo e gallerie nazionali di Capodimonte*, Naples, 2008, p. 151-152. Dans celui-ci Porpora représente les fleurs suivantes : liserons, tubéreuses, tournesols. Aussi L. Laureati trouve que les miroirs Colonna doivent être mis en relation avec les peintures de Porpora des années cinquante (op. cit., dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 760).

⁵⁹ Angela Tecce remarque que « *La struttura compositiva piramidale dei dipinti appena citati, tra l'altro, avrà forse maggior seguito a Napoli in pittori come Giuseppe Ruoppolo o Andrea Belvedere. A Roma, è più usuale invece lo schema del vaso decorato con i fiori, che il Porpora riprende proprio da Mario de' Fiori, ad esempio nel dipinto Fiori in un vaso decorato con putti* » (A. Tecce, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 893). Ce dernier tableau (h.t., 1,680x1,175 m.) a été publié par L. Salerno (op. cit., 1984, p. 207, no 50.6) et puis, le 20 octobre 1985, il est passé en vente chez Semenzato à Venise.

Chigi Albani à Rome⁶⁰ [IL. 12], le Napolitain dépeint le vase avec une particulière attention. Il introduit ici, en bas, des animaux comme des grenouilles, des insectes comme des papillons et, en outre, des champignons éparpillés ou des coquillages – les éléments de ses compositions naturalistes représentant des sous-bois. En haut, il referme la représentation avec le large fragment d'un rocher. La précision d'exécution de fleurs (boules de neiges, liserons), choisies avec soin, est époustouflante, et elle est marquée par une forte vivacité et un sens de détail. Notons surtout une capacité du maître à jouer les plans de masses de fleurs et de feuilles. Il crée de fines structures ajourées bien visibles dans la partie supérieure du bouquet. Le dialogue avec Nuzzi est clairement perceptible : on sent même une volonté de rivaliser avec lui (et avec les Stanchi) dans ces bouquets monumentaux, comme le remarque Véronique Damian⁶¹. Raffaello Causa décrit ainsi cette peinture Chigi de Porpora : « [...] *bien que les vérités de lumière du parcours de jeunesse distantes, la constante luministe reste vive, la perception de l'objet à célébrer dans sa présence de poids et de matière en flot, tantôt vif, tantôt davantage soumis à la lumière ; soit la légèreté impalpable d'une corolle en pénombre, ou la resplendissante concavité dure de la carapace d'une tortue ou la sonde amoureuse des reflets sur le grès. Ainsi la vitalité suggestive et inquiétante de cette œuvre déjà tardive et 'baroque' tord et débat les fleurs comme matière incandescente, mais dans la dureté et dans l'intangibilité des précieux [bijoux]. Telle est la maturité de Porpora*». ⁶². Les fleurs de Paolo provenant de la collection Marsiconovo (aujourd'hui, Capodimonte, Naples) [IL. 13] se présentent à nos yeux moins baroques, par rapport aux exemples cités ci-dessus, et on peut y repérer une disposition plus traditionnelle, mais toujours d'une certaine élégance et d'une sensibilité typique de l'artiste. La toile est considérée par Angela Tecce comme une

⁶⁰ Dimensions non parvenues, lieu de conservation actuel inconnu, peut-être signée ; cette nature morte a été publiée pour la première fois par R. Causa (« Paolo Porpora e il primo tempo della 'natura morta' napoletana », *Paragone*, 1951, no 15, p. 36). Ce chercheur reproduit l'œuvre aussi en 1972 (op. cit., il. 379). Elle avait été exposée en 1945 à Rome, puis elle circulait sur le marché de l'art et on en perd la trace. F. Trastulli (op. cit., 2007 (2008), p. 131) doute qu'elle soit réellement signée, car F. Zeri l'attribue à Karel Van Vogelaer (F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma, catalogo dei dipinti*, Florence, 1959, p. 195-196). De notre côté, nous ne doutons pas de l'appartenance de cette nature morte au corpus de Paoluccio. Il faudrait cependant élucider l'existence de cette signature dans les recherches futures. On pense que Porpora l'exécuta ensemble avec un autre tableau (en pendant ?) en 1661 pour le cardinal Flavio Chigi (1641-1693) (cfr. V. Golzio, op. cit., 1939, p. 272, 283 ; B. De Dominicis, op. cit., sous la dir. de F. Sricchia Santoro et A. Zezza, 2008, v.1, p. 543, note 3).

⁶¹ V. Damian, op. cit., *l'Œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 46.

⁶² R. Causa, op. cit., 1951, p. 36 – « *E, sebbene lontane le verità di lume del cursus giovanile, resta viva la costante luministica, la percezione dell'oggetto da decantare nella sua presenza di peso e di materia al fiotto or vivido ora più somnesso della luce ; sia l'impalpabile leggerezza d'una corolla in penombra, o la dura concavità splendente del guscio d'una tartaruga o l'amoroso scandaglio dei riflessi sul greto. Così la suggestiva ed inquietante vitalità di quest'opera già tarda e 'barocca' attorce e divincola i fiori come materia incandescente, ma nella durezza e nella intangibilità dei preziosi. Tale è la maturità del Porpora* ».

œuvre sûre du maître, de sa période tardive et influencée clairement par Nuzzi⁶³. Ajoutons que Porpora dans ce tableau annonce déjà une approche de la peinture florale typique de Giuseppe Recco, qui va multiplier les vases de fleurs, souvent de taille réduite (en tous cas moins allongés) et avec un nombre limité de fleurs. Cela prouve une constante intensité d'échanges entre les deux villes. Dans *La nature morte de fleurs dans un vase en terre-cuite et des fruits* (coll. part., auparavant Galerie Canesso⁶⁴), Paoluccio part, comme le remarque intelligemment Claudia Salvi, des expériences de Mario filtrées par le clair-obscur caravagesque, pour se laisser marquer plus profondément par les compositions de fleurs d'Abraham Brueghel comme celle du musée des beaux-arts de Dijon. La toile Canesso est conçue en triangle décalé vers la droite. Elle rappelle le style préromantique d'Andrea Belvedere.

On retrouve encore cette richesse et ce raffinement dans *Le vase à l'antique avec une garniture (guarnizione) de métal doré avec une passiflore sur un entablement* de Mario (collection particulière, auparavant Galerie Canesso, Paris)⁶⁵ [IL. 14], daté vers 1650, et *Le bouquet décoratif dans un vase sculpté avec un serpent guettant un papillon et des libellules* de Porpora (Vente Sotheby's, documentation Labrot)⁶⁶ [IL. 15]. Les deux chefs-d'œuvre sont exemplaires, par l'étude réussie de chaque forme des fleurs, de chaque pétale. Nuzzi épure la composition de tout élément qui pourrait interférer dans l'œil de spectateur : point d'animaux, ni d'insectes, juste une simple base en pierre. Toute l'histoire se déroule dans ce bouquet et

⁶³ H. t., 1,10x0,60 m., inv. OA 1907 -..., n.7742, provient de la coll. M. Soulier Compagna, puis de celle de la princesse Marisconovo, jusqu'à 1964 ; A. Tecce, dans *Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, dipinti del XVII secolo, la scuola napoletana*, Naples, 2008, p. 152, no 144.

⁶⁴ H.t., 0,73x1,00 m., C. Salvi, dans op. cit., *l'Œil gourmand*, 2007, p. 56-57, no 11. Cette nature morte a été exécutée pendant la période romaine du peintre. L'auteur observe : « *L'accostamento del vaso colmo di fiori pregiati con la roccia ruvida, supporto inatteso, e il decentramento del vaso, nonché l'utilizzazione di un fondo cupo che permette di esaltare lo smalto prodigioso della tavolozza, insieme alla grazia noncurante dell'assetto, sono invenzioni che risalgono al Nuzzi* » (ibid.).

⁶⁵ H.t., 0,705x0,610 m., provient de la coll. Francesco Queirazza, Monte Carlo. Les fleurs représentées : une passiflore, une jacinthe, des œillets, des anémones, des narcisses jaunes, des jasmins, une rose et une arum (en fruits - gigaro en it.) – cfr. E. Pacini et M. A. Signorini, *Tra Linneo e Caravaggio, Riflessioni botaniche a margine di una mostra sulla natura morta, Associazione Amici della natura morta italiana*, Florence, 2009, p. 64-65). Le tableau a été publié pour la première fois par V. Damian (*Une nouvelle contribution sur la nature morte lombarde: deux inédits ; Une collection de nature mortes*, Paris, 2002). La spécialiste le décrit ainsi : « *Ce foisonnement [...], ne cède en rien à la lisibilité car chaque fleur est différente, de forme comme de couleur. Et c'est avec une précision toute naturaliste, que le peintre décrit les pistils, les pétales ouverts et recroquevillés, les tiges enroulées sur elles-mêmes, les feuillages en contre-jour dans l'ombre des seconds plans. Les baies rouges et noires, motif probablement emprunté au répertoire des artistes nordiques se retrouvent à l'identique au bas de la Guirlande de fleurs avec une Danaé (localisation actuelle inconnue)* [auparavant, Christie's, Londres, 7 juillet 1978, no 15]. *Les trouées entre les feuillages laissent apparaître les bruns chauds du fond qui s'opposent aux verts froids du vase en métal richement décoré et des feuillages du premier plan.* ». Elle y trouve aussi des réminiscences caravagesques. L'attribution à Mario a été acceptée par A. Cottino (dans M. Gregori, op. cit., 2003, p. 236-237). Il est republié récemment par F. Solinas, op. cit., 2010, p. 154-155, no 28.

⁶⁶ Les dimensions : 1,29x0,98 m., lieu actuel de conservation inconnu ; une reproduction à couleurs provenant de la documentation de G. Labrot est conservée à l'INHA dans la documentation numérique du projet RETIF.

dans le vase. Paolo en revanche ajoute à gauche une petite scène naturaliste, on dirait presque « de genre » (inspirée de sa série des peintures représentant des sous-bois), avec l'attaque du serpent sur le papillon, et deux libellules envolées à droite, ainsi que d'autres papillons en haut. On y trouve une excellente représentation d'une branche de feuilles (sublime étude des bords irréguliers des feuilles légèrement brunes) avec des fleurs qui descendent du bouquet, en couvrant partiellement le vase. Dans les deux natures mortes que nous sommes en train de comparer, les artistes ont une approche similaire : ils repoussent en arrière des feuilles sombres de la partie droite. Parallèlement, le fond sombre du côté opposé met en relief les fleurs du centre. Mario conçoit son « *mazzo di fiori* » dans un cercle inscrit dans un format rectangulaire modéré, or, Paoluccio vise une composition plus allongée verticalement, en suivant le format de la toile. Enfin, le Romain hérite du style de Caravage par l'utilisation de l'ombre diagonale descendante du fond. Le Napolitain, considéré d'ailleurs de formation caravagesque, renverse cette ombre du fond vers la direction ascendante. Un autre tableau similaire de Nuzzi représente des tulipes, des liserons, des dauphinelles dans un vase en or repoussé à l'antique avec des jeux de putti (collection particulière) daté similairement vers 1650, mais il est légèrement plus grand [IL. 16]⁶⁷. De l'autre côté, nous ne pouvons pas adhérer à l'avis de F. Solinas concernant les deux tableaux qui représentent un bouquet de fleurs dans un vase de verre transparent (collection particulière)⁶⁸. Ce chercheur les considère de pinceau de Mario lui-même⁶⁹.

Porpora, au contraire de Mario, aime insérer de nombreux fruits dans ses peintures de bouquets de fleurs. Nous pouvons en donner plusieurs exemples. Nous avons pu identifier le style de Porpora dans un excellent tableau conservé au Château de Montrésor (départ. Indre-et-Loire). Il s'agit d'une nature morte très décorative et monumentale [IL. 17]⁷⁰. Elle était

⁶⁷ H.t., 0,80x0,60 m. - la toile a été publiée par F. Solinas, op. cit., 2010, p. 154, no 27. Le fond est verdâtre et la lumière rasante. La composition « respire » d'une légèreté d'exécution, et malgré d'un désordre apparent, elle dégage une sensation d'équilibre et de sûreté.

⁶⁸ H.t., 1,090x0,865 m. et h.t., 1,085x0,866, proviennent, selon F. Solinas, de la coll. de marquis Alfonso Theodoli, 1648 (cfr. F. Solinas, « Politica familiare e storia artistica nella Roma del primo Seicento. Il caso dei Marchesi Theodoli », *Storia dell'Arte*, 16/17, p. 135-195.). Ces toiles ont été publiées pour la première fois par F. Solinas, op. cit., 2004, p. 195-197, 215-216, nos 64, 65 et puis republiées par le même spécialiste en 2010 avec la datation vers 1635 et 1642 environs (op. cit., 152, nos 21 et 22). Nous ne pouvons pas y apercevoir les « *evidenti tangenze stilistiche con altre opere certe della prima maturità del pittore* » notées par le chercheur (ibid, p. 152). Par conséquent il sera nécessaire de les exclure du corpus de l'artiste.

⁶⁹ Or le schématisme prononcé et une certaine rigidité, observés par F. Petrucci (communication écrite en notre possession) visibles dans les feuilles, les tiges, et surtout, dans les reflets excluent cette attribution. Il serait probablement plus juste de voir dans ces œuvres des copies d'atelier ou des imitations. D'ailleurs F. Petrucci précise (comm. orale, 2013) qu'il s'agit plutôt d'un peintre de l'entourage de Nuzzi.

⁷⁰ Dimensions non parvenues ; elle provient de la collection Fesch et fut achetée en 1845 (no 1017) par le Comte Branicki et est restée chez ses descendants. Je remercie Nathalie Volle pour m'avoir signalé ce tableau et sa provenance.

auparavant attribuée à Spadino. Paoluccio conçoit cette œuvre en deux registres presque triangulaires, celui supérieur constitué d'un riche bouquet de fleurs peint clairement dans son style et celui inférieur, également opulent, formé par trois pastèques dont deux entières et une moitié. Celles-ci sont entourées de pommes, de prunes de diverses espèces, de poires, de pêches. Parmi les fleurs on peut distinguer des tubéreuses, des lilas, des œillets, des lisérons, des roses cent feuilles (un motif préféré de l'artiste), des tournesols⁷¹. Il suffit de la comparer avec la célèbre toile de Capodimonte [cfr. IL. 11] analysée plus haut, pour confirmer cette attribution. La peau des pommes en particulier montre des imperfections et des marques. Le fond très sombre aide à organiser l'espace. Les tournesols ombragés et quelques lisérons relient les deux parties. Nous pouvons dater le tableau vers le milieu du *Seicento* ou même peut-être légèrement plus tard, vers la fin des années cinquante. L'artiste « cache » certaines fleurs en haut dans l'ombre. Ce procédé rappelle nettement Mario dei Fiori, mais la manière d'exécuter les pétales est caractéristique du Napolitain. Les deux maîtres associent les fleurs de couleurs diverses, les rouges avec les bleues ou blanches, les roses avec les pétales blanches ou jaunes. Ils jouent fortement sur les irrégularités dans la composition de leurs bouquets, visibles dans la toile de Montrésor, celle de Capodimonte de Paoluccio ou celles de Mario (de Canesso, d'Ariccia ou de Colonna)⁷². Tous les deux artistes recherchèrent une variété, de nouvelles compositions et de nouvelles associations chromatiques. Mentionnons les compositions horizontales de fleurs mélangées avec des fruits, des champignons et des oiseaux, comme celles surabondantes et pittoresques en pendant de la collection de Vittorio di Capua à Turin⁷³ [IL. 18] et celles aussi en pendant du Musée des Beaux-Arts de Valence (Drôme), qui sont extrêmement foisonnantes et fourmillantes⁷⁴ [cfr. IL. 7]. Les objets occupent presque tout l'espace de la composition. Elles ouvriront la voie aux découvertes de Giovanni Battista Ruoppolo et de son atelier ainsi que celles d'Andrea Belvedere et de son

⁷¹ Je remercie Mariette Corblin pour son aide précieuse dans l'identification de fleurs.

⁷² On peut attribuer à Nuzzi également *Le bouquet de fleurs* de la collection parisienne Dupuy-Vachey (dimensions inconnues). La morphologie de certaines fleurs comme tulipes ou la structure du vase avec le bas-relief jouent en faveur de cette proposition. Nous avons pu voir ce tableau directement en 2011. Nous pouvons le comparer à la toile représentant les fleurs dans un vase attribuée par F. Solinas à Mario (op. cit., 2010, no 19) et en même temps considérée par F. Petrucci de l'entourage du maître (comm. écrite dans notre possession) à cause d'une exécution trop méticuleuse, surtout dans les tulipes.

⁷³ *La nature morte de fleurs, de fruits et un bas-relief dans un paysage*, h.t., 1,60x190 m. ; *La nature morte de fleurs, de fruits, de champignons et une fontaine et un oiseau dans un paysage*, h.t., 1,60x1,90 m. Nous avons pu voir directement les deux peintures à l'occasion de l'exposition « *l'Œil gourmand* » des natures mortes napolitaines à la Galerie Canesso à Paris en 2007 (op. cit., 2007, p. 58-59, no 12 – la notice est de V. Damian).

⁷⁴ *Des Fleurs, un bas-relief et des cannetons* – h.t., 1,25x1,77 m ; *Des fleurs, des fruits et un chardonneret*, h.t., 1,25x1,77 m. ; les œuvres ont été récemment republiées par les Bocchi (op. cit., 2005, p. 338-339, PP1 et PP2 et p. 344). Selon ces spécialistes les toiles ne question « *descrivono mirabilmente una varietà di elementi identificabili certamente come suoi massimi conseguimenti barocchi. Tali risultanze espressive, appartenenti al periodo più evoluto, furono sicuramente raggiunte attraverso esperienze maturate a Roma* » (ibid.). Ils donnent comme exemple *La nature morte avec des melons et une coupe de cristal* de Capodimonte.

école, filtrées, bien évidemment, par les expériences typiquement romaines de Paoluccio. Véronique Damian date les œuvres turinoises durant sa période romaine entre 1650-1660⁷⁵. Dans la peinture avec le bas-relief et le panier en osier de Turin, les motifs de fleurs et de fruits sont tellement entassés qu'ils constituent un ensemble compact indissociable, chargé d'une puissance de coloris hors de commun. Il s'agit d'un amas prêt à exploser à cause d'une telle concentration de formes, de couleurs, des matières et de parfumes. Il y a aussi une note romantique et à la fois nostalgique, introduite par des bas-reliefs, complétée par le paysage inspiré. Cette fusion complexe de plusieurs éléments est une conquête propre à Porpora et cela le distingue de la manière de Mario dei Fiori. L'agencement de ses tableaux de poissons et de fruits de mer dans un paysage de la période napolitaine aurait pu l'inspirer ici. Nuzzi préfère clairement le format vertical, privé de fruits, de champignons et de toute cette mise en scène déployée avec force par son rival originaire de Naples, car n'oublions pas qu'une rivalité devait s'instaurer entre ces deux excellents peintres de fleurs. *La nature morte avec des fleurs et des fruits* (Museo di Capodimonte, Naples)⁷⁶ [IL. 19] est exécutée dans le même esprit, mais Porpora réduit le nombre d'éléments. Elle conserve néanmoins la riche tonalité pleinement baroque. Cette peinture précède donc chronologiquement celles de Turin et de Valence.

⁷⁵ V. Damian, op. cit., *l'Œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 58. Notons que les œuvres de Turin y apparaissent dans la Galleria Caretto en 1975 où elles étaient datées entre 1640 et 1650 (ibid., p. 58).

⁷⁶ H. t., 0,98x1,29 m., inv. SG 1852, no 84355 ; Q 1930, no. 306, provient du Real Museo Borbonico. L'ancienne attribution à Belvedere a été précisée par R. Causa (op. cit., 1951, p. 34). Le tableau a été récemment republié par A. Tecce, dans *Dipinti del XVII secolo, la scuola napoletana, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte*, Naples, 2008, p. 153, no 145. La conservatrice le date vers le milieu du siècle à la période romaine et signale la connaissance évidente des œuvres de Nuzzi et d'autres peintres actifs à Rome, sans préciser desquels s'agit-il.

Les fruits de Cerquozzi et les Ruoppolo

Dans ce paragraphe, nous comparerons les natures mortes de Michelangelo Cerquozzi dit Michelangelo delle Battaglie (1602-1660) et celles de Giovanni Battista Ruoppolo (1629-1693) et de son atelier. Ces artistes ont beaucoup en commun et nous montrerons dans quelle mesure leurs styles convergent. Nous étudierons les origines communes de leur art, qui se trouvent dans l'école romaine du début du *Seicento*. Tous les deux représentaient volontiers des images de vignes débordantes de raisins avec des amas de fruits tels que les pastèques, les melons, les figues, les pommes, les poires, souvent mêlés avec des fleurs ou des légumes. Leurs compositions sont très similaires, du point de vue du style et dans leur esprit même. Elles contiennent également parfois une certaine note érotique. Néanmoins, outre les similitudes, nous indiquerons ce qui les différencie. Le Romain exécutait lui-même les figures dans ses œuvres, alors que le Napolitain faisait appel à des collaborateurs comme Luca Giordano ou Paolo de Matteis. En outre, Michelangelo était un peintre polyvalent touchant à des genres différents comme les batailles, les paysages, les portraits ou les scènes de genre. Il était d'ailleurs davantage connu par ses batailles et ses bambochades.

Le corpus des natures mortes de Michelangelo delle Battaglie a été établi par Giuliano Briganti (1954, 1983) et Laura Laureati, 1983, 1989, 2005⁷⁷). Nous connaissons un nombre limité de natures mortes de ce maître. Il ne datait pas ses peintures et son style n'évolua pas de façon notable. C'est pourquoi nous ne pouvons pas préciser une séquence chronologique de ses compositions. De plus, il faudrait mener une recherche complémentaire afin d'identifier davantage de natures mortes autonome du maître⁷⁸. Cerquozzi collaborait avec

⁷⁷ G. Briganti, « Michelangelo Cerquozzi pittore di nature morte », *Paragone*, 1954, no 53, p. 47-52 – le chercheur a étudié le testament de l'artiste et les inventaires dans lesquels ses natures mortes sont citées ; id. et L. Laureati et L. Trezzani, *Bamboccianti, pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Rome, 1983, p. 133-153, 372-389 ; L. Laureati, notice « Cerquozzi », dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 754-758 ; L. Laureati dans G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 43-65.

⁷⁸ A. Cottino signale en une stylistiquement proche des fruits présents dans *la Nature morte avec un Satyre* (auparavant, New York, Colnaghi) et dans celle de la Galleria Sabauda de Turin. Le chercheur mentionne également une autre publiée dans *l'Anima e le cose, la natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, cat. expo., Fano, 2001, p. 114, no 35. A ces peintures, s'ajoute la *Nature morte aux raisins avec un panier aux fruits* (Rome, coll. Rotunno), proche stylistiquement de l'art de Michele Pace (publiée par L. Salerno, op. cit., 1984, p. 166-167, fig. 47.1 et par L. Laureati dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 754, 756, il. 882). Notons que des natures mortes autonomes de fruits de Cerquozzi sont citées par des inventaires anciens.

Viviano Codazzi, l'artiste originaire de Bergame, actif à Naples, puis à partir du début de 1648 à Rome⁷⁹, qui peignait des vues d'architectures dans lesquels Michelangelo delle Battaglie insérait de petites figures. De cette manière, il devait être au courant des actualités artistiques napolitaines. Cerquozzi dialoguait avec les peintures de fruits de ses collègues romains comme Giovanni Stanchi ou Michele Pace di Campidoglio.

Ruoppolo était plus jeune d'une génération et dans sa jeunesse il put connaître très probablement des œuvres de Cerquozzi, ses natures mortes avec figures ou même celles autonomes. L'artiste napolitain subit l'influence de la peinture de Michelangelo delle Battaglie, surtout dans sa deuxième période baroque, à partir des années 1660, quand il dépassa sa première étape naturaliste. Donnons la parole à Raffaello Causa qui, déjà en 1972, indique les relations étroites entre les deux écoles de nature mortes :

« D'ailleurs, les vicissitudes entre Rome et Naples s'entrecroisent si densément qu'il devient difficile, dans beaucoup de cas, de séparer les deux écoles ; c'est aussi la conséquence d'une extrême mobilité des œuvres et d'un marché de connaisseurs et d'amateurs très vif [...] on rivalise entre diverses maisons. Il est certain que pour la maturité de Ruoppolo, il faut tenir compte aussi de Michelangelo Campidoglio [...] »⁸⁰

A ces observations nous ajoutons que Cerquozzi joua un rôle fondamental dans l'évolution de l'art de Ruoppolo. Il est vrai aussi que la peinture de Michele Pace di Campidoglio devait être connue du maître napolitain.

Nous connaissons des documents de Cerquozzi comme son testament (29 mars 1660) et deux inventaires après décès de ses biens (9 avril et 22 juin 1660)⁸¹. Le plus récent a été publié par Loredana Lorizzo qui observe que la présence dans la collection du peintre d'une

⁷⁹ L. Laureati, dans G. Briganti et L. Laureati et L. Trezzani, op. cit., 1983, p. 146. *La Révolte de Masaniello* (Rome, Galleria Spada) est le plus célèbre tableau issu de cette collaboration. Le sujet est napolitain, et il fut commandé par le cardinal Bernardino Spada en 1648, un an après l'événement (ibid., p. 15, 134). Sur Cerquozzi et Codazzi cfr. F. Haskell, *Patrons and Painters, A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven-Londres, 1980, p. 139-140.

⁸⁰ R. Causa, op. cit., 1972, p. 1018 - « *Del resto le vicende tra Roma e Napoli si intrecciano così fittamente che diventa in molti casi difficile separare i due corsi, conseguenza anche della estrema mobilità delle opere che un vivacissimo mercato di intenditori e di amatori [...] si contende da una casa all'altra. E certo per la maturità di Ruoppolo bisognerà tener conto anche di Michelangelo Campidoglio [...] »*

⁸¹ L. Laureati, op. cit., 1983, p. 378-385 ; L. Lorizzo, « Un nuovo inventario dei beni di Michelangelo Cerquozzi stimato da Mario de' Fiori », *Rivista d'arte*, 2011, no 1, p. 283-311.

« *Accademia* » de Ciccio Napoletano est la preuve d'un lien précis entre Michelangelo et les maîtres originaires de Naples et du Sud de l'Italie, ainsi qu'un témoignage précieux d'échange des modèles (natures mortes, batailles, figures) entre ces écoles picturales⁸². En revanche, nous ne possédons pas de documents comparables pour Ruoppolo, mais nous savons qu'il intervenait parfois en tant qu'expert, comme ce fut le cas en 1682 pour la collection du grand humaniste Giuseppe Valletta⁸³. Michelangelo delle Battaglie, à notre connaissance, n'a jamais effectué ce genre d'intervention. Il est intéressant de remarquer aussi une particularité concernant Giovanni Battista. En fait, il naquit dans une famille de peintres de maïoliques (*maiolicari*), ce qui aurait pu l'encourager à s'orienter vers la peinture décorative. Les deux artistes obtinrent la notoriété au cours de leur vie.

Examinons maintenant les écrits des historiographes sur les deux peintres en question. Nous observons qu'au XVIIe et au XVIIIe siècle, ceux-ci ont consacré plus de biographies à Cerquozzi (Pascoli, Passeri, Baldinucci, Pio) qu'à Ruoppolo (De Dominicis). Passeri et Baldinucci disent explicitement que Michelangelo delle Battaglie exécutait aussi des natures mortes. Notons en revanche, qu'aucun d'entre eux n'évoque les rapports avec l'artiste napolitain. La dépendance stylistique de Giovanni Battista par rapport au Romain a été observée bien plus tard, par les historiens de l'art au XXe siècle. Nous allons citer leurs avis plus loin.

Passeri, dans son ouvrage, souligne lui aussi l'importance du travail sur le vif. Dans la vie de Cerquozzi, il parle de « *la religiosa imitazione del naturale* ». Il raconte que celui-ci,

« ému par l'imitation de ce Pietro Paolo [Bonzi] [...], qui était un peintre universel et de bon style, et un homme digne d'une certaine estime, se consacra lui aussi à peindre des fruits. Cette opération ne pouvant être obtenue sans une religieuse imitation de la nature, Michelangelo, s'étant adonné sérieusement à cette étude, réussissait mieux les fruits que les personnages, montrant dans ceux-là le bon niveau de son coloris semblable au vrai, et dans

⁸² L. Lorizzo, op. cit., 2011, p. 294.

⁸³ [Archivio di Stato, Naples, scheda 503, protocollo 21, ff. 227v-228v] - La GPID, en ligne, (consultée le 14 novembre 2015).

*ceux-ci il continuait à utiliser une certaine manière désagréable. »*⁸⁴.

Giambattista Passeri, Liono Pascoli⁸⁵ et Nicola Pio⁸⁶, situent donc la formation de Cerquozzi dans l'atelier de Bonzi, mais nous n'avons pas trouvé de documents à ce propos. Michelangelo delle Battaglie « *parvint [...] à donner à ce genre ce goût très savoureux, et sa façon de colorer était agréable, aimable, gracieuse, et il devint génial dans ce style, auquel il s'appliqua avec grande diligence [...]* »⁸⁷. Baldinucci s'exprime pareillement sur le style de Cerquozzi, en disant que « *l'on considère sa grande franchise de pinceau, qu'il reçut en cadeau du ciel, mais aussi l'extrême assiduité qui lui était propre dans l'exécution* », et il ajoute que le peintre travaillait : « *si bien, avec une manière si propre, bien recherchée et finie* »⁸⁸. Il évoque deux toiles de fruits exécutées par Cerquozzi pour les Teodoli (non identifiées). Pour l'écrivain, ce qui compte chez ce peintre, c'est sa vaste invention (*vasta invenzione*). La qualité de sa technique est évoquée par l'expression « franchise du pinceau ». Il était naturel et franc, nous pouvons dire aussi que son style est direct. L'historiographe parle aussi du soin que l'artiste apportait à l'exécution – sa manière était propre, recherchée et achevée. Baldinucci ajoute que l'artiste allait se promener et qu'il faisait beaucoup d'observations en ville ou à la campagne, sur la base desquelles il exécutait le soir des esquisses⁸⁹. Ainsi, il observait les attitudes des gens, afin de les représenter ensuite dans ses peintures avec les natures mortes. Quand Pio parle du style de Cerquozzi, il note : « *C'est pourquoi il s'adonna lui aussi à faire des fruits, avec l'obéissance à l'imitation de la nature,*

⁸⁴ G. Passeri, *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Rome, 1772, p. 300 - « *Mosso dall'imitazione di quel Pietro Paolo [Bonzi] [...], [que] era pittore universale e di buon stile, ed uomo degno di qualche stima, si diede anch'egli a dipingere dei frutti. Questa operazione non potendosi conseguire senza la religiosa imitazione del naturale, Michelangelo datosi seriamente a questo studio riusciva migliore nei frutti che, nelle figure, facendo vedere in quelli il buono del tingere somigliante al vero, ed in queste continuando a ritenere una certa maniera dispiacevole.* ». L'historiographe souligne aussi le succès de Bamboche (Van Laer) grâce à « *la novità della maniera* » dont la peinture sert de modèle pour Cerquozzi pour peindre les « *baronate in varji accidenti ridicoli* » (des friponneries dans différents accidents ridicules).

⁸⁵ L. Pascoli, op. cit., p. 32. Il remarque, toutefois, que Cerquozzi resta peu de temps dans l'atelier de Gobbo pour s'attacher à la manière de Laer.

⁸⁶ L. N. Pio, *Le vite di pittori, scultori, architetti* (éd. C. e R. Engass), Città del Vaticano, 1977, p. 109 – « *Dopo di diede ad imitare quel Pietro Paolo [Bonzi], discepolo delli Caracci detto il Gobbo de' Frutti, ma era pittore universale e di buon stile così nei frutti come nei paesi et huomo degno di stima* ».

⁸⁷ G. B. Passeri, op. cit., p. 300 : « *Riuscì [...] di un gusto in questo genere assai saporito, e il suo modo di tingere grato amabile vago, e fattosi geniale in quello stile, al quale si applicò in tutta diligenza [...]* ».

⁸⁸ F. Baldinucci, op. cit., p. 521 : « *si considera la gran franchezza di pennello, ch'egli ebbe in sorte dal cielo, ma la di lui estrema assiduità all'operare* » : « *tanto bene, con una maniera sì pulita, e ben ricercata e finita* ».

⁸⁹ A propos de la question des esquisses, les historographes nous donnent des informations contradictoires. Pascoli (op. cit., p. 93) affirme que Cerquozzi ne faisait « *quasi mai bozze* ».

*il faisait voir la qualité de son coloris [...] »*⁹⁰. Pascoli, de son côté observe que Michelangelo delle Battaglie peignait les gens les plus vils⁹¹. Sandrart, présent à Rome entre 1629 et 1635, le signale uniquement en tant que peintre de batailles (*battaglista*)⁹². Nous ne disposons pas de témoignages précis comparables, pour Ruoppolo. De Dominici affirme qu'il fut disciple de Paolo Porpora⁹³ et qu'il était doué dans les représentations de raisins. L'écrivain explique que Giovanni Battista élaborait son style particulier, différent de celui de son maître, surtout grâce à l'étude des espèces diverses de fruits :

*« Giovanni Battista suivait le style de son maître en observant chaque chose d'après la nature, et assisté par le maître si excellent, il cherchait à acquérir encore quelque chose de plus que Paolo [Porpora] ne possédait pas, et il fit une étude particulière dans les espèces de raisins et dans les autres fruits, lesquels il peignait très bien »*⁹⁴.

Nous voyons donc bien que De Dominici, comme les historiographes romains, insiste sur l'imitation de la nature dans ce genre de tableaux.

Analysons à présent les questions stylistiques et l'influence de Cerquozzi sur Ruoppolo. Ces maîtres inséraient volontiers dans leurs compositions des pastèques coupées en deux (ou en tranches) ou des melons découpés ou entrouverts. Des raisins de différentes espèces (blancs, noirs etc.), des grenades pleines ou éclatées, des figues ouvertes, des prunes aux couleurs éclatantes se trouvaient aussi parmi leurs motifs de prédilection. Ils les représentaient fréquemment dans des paniers en osier ou bien dispersés directement à même la terre. Le but commun aux deux artistes était de montrer l'opulence de la terre et l'admiration pour les fruits de la nature. Les figures, plus particulièrement chez Cerquozzi expriment la joie lors de la cueillette, voire une certaine insouciance. Les personnages sont souriants et attentifs dans

⁹⁰ L. N. Pio, op. cit., p. 109 : « *Onde datosi anche egli a fare de' frutti, con l'obedienza dell'imitazione naturale, faceve vedere il buono del suo tingere [...]».*

⁹¹ L. Pascoli, op. cit., p. 31 – « [...] *e fermerommi nell'opere di Michelagnolo, di cui scrivo la vita, tuttochè in maggior parte rappresentino bettole, macelli, osterie, villanelli, donnicciuole, e la più vil gentaglia ».*

⁹² Cfr. L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 754.

⁹³ Ruoppolo fut clairement influencé aussi par l'art de Luca Forte.

⁹⁴ B. De Dominici, op. cit., éd. sous la dir. de F. Sricchia Santoro et A. Zezza, 2008, v.1, p. 542, 544 – « *Seguiva Giovan Battista lo stile del maestro circa il vedere ogni cosa dal naturale, e con la scorta di così ottimo maestro cercò ancora far acquisto di qualche cosa di più non posseduta da Paolo [Porpora], ed in specie dell'uva ove fece studio particolare, con altre frutta, le quali egli dipinse assai bene ».*

leurs actions. Ils ont une approche optimiste du monde et ils insistent sur l'aspect décoratif. Souvent, la vigne avec les raisins occupe la partie supérieure des compositions. Cerquozzi développait davantage ses paysages et sa pratique des autres genres lui était d'une grande utilité. Il introduisait parfois des bas-reliefs avec des figures, inspirés sûrement des antiquités de Rome. Par contre, Ruoppolo se concentrait sur la nature morte proprement dite. Tous les deux subirent l'influence de la première école romaine, c'est-à-dire celle de Pietro Paolo Bonzi, Agostino Verrocchi et le Maître de la Nature Morte Acquavella⁹⁵ [IL. 20] qui à leur tour s'inspiraient du style de Caravage⁹⁶. Michelangelo delle Battaglie soignait ses compositions et recherchait toujours des solutions nouvelles et originales. Dans ses natures mortes de fruits, il insérait des animaux et des insectes (tortues, escargots).

Giovanni Battista emprunta à Michelangelo delle Battaglie les sujets bachiques, se situant entre la nature morte, la scène de genre dans un paysage et l'allégorie. Mais le Napolitain privilégiait des solutions « à rideau » (*a la cortina*), c'est-à-dire où la nature morte, formée de fruits et de branches, couvre une majeure partie de la toile, sans une recherche particulière de la profondeur. Cerquozzi réduisait cette pratique, laissant plus d'espace aux actions des personnages.

Michelangelo delle Battaglie représentait volontiers les fruits disposés par terre en deux groupes situés de chaque côté de la composition, comme nous pouvons le voir dans *La cueillette des figues*⁹⁷ du Museo del Prado⁹⁸ [IL. 21] ou dans celle représentant *La cueillette de grenades* du musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam⁹⁹ [IL. 22] ou bien dans *La cueillette des escargots*¹⁰⁰ d'une collection particulière romaine (auparavant coll. d'Aldo

⁹⁵ Le style de sa *Nature morte aux raisins avec un putto* (coll. part.) le démontre clairement. Elle a été publiée dans M. Gregori, op. cit., 2003, p. 136.

⁹⁶ Cerquozzi avait des liens étroits avec la famille Verrocchi. Giovanni Battista Verrocchi, le fils d'Agostino, est cité en tant que témoin dans le testament de Michelangelo delle Battaglie du 29 mars 1660 (L. Laureati, dans G. Briganti et L. Lauerati et L. Trezzani, op. cit., 1983, p. 141). Il est vraisemblable que Cerquozzi dans sa jeunesse peignait des natures mortes caravagesques proches de Bonzi et Verrocchi, et qu'elles passées encore sous les attributions ou erronées sous des autres noms (A. Cottino, dans M. Gregori, op. cit., 2003, Munich, p. 466-467).

⁹⁷ H.t., 1,98x1,70 m. ; L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 756, il. 883.

⁹⁸ H.t., 1,98x1,70 m. ; Ibid., p. 754, 756, il. 883 ; cfr. <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/cerquozzi-michelangelo/>. Le tableau est daté sur le site vers 1640-1645.

⁹⁹ H.t., 1,820x1,135 m. ; L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 757, il. 884. Cfr. <http://collectie.boijmans.nl/en>. A. Cottino observe à propos de cette composition : « *In questo straordinario dipinto, dall'iconografia inconsueta in una Rome comunque sottoposta al dominio dei papi, Cerquozzi allude dunque poeticamente ai piaceri amorosi della giovinezza, complice una rigogliosa campagna, simbolo essa stessa, nella propria ricchezza, della fertilità* » (A. Cottino, dans M. Gregori, op. cit., 2003, p. 180).

¹⁰⁰ H.t., 1,94x1,70 m. ; cfr. L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 754, 758, il. 885. Ce tableau est probablement identique avec celui évoqué dans l'inventaire romain du cardinal Azzolini (1675) : « [141] *Tela in piedi alta palmi otto larga palmi sette, mano di Michel Angelo delle Battaglie con diversi frutti, una donna in atto di raccogliere lumache con un canestro di esse in mano et un giovane in atto di coglier fichi posando il piede sopra un cocomero. Cornice alla fiorentina intagliata e dorata con riporto di foglie tocche di*

Briganti) [IL. 23] dans laquelle l'artiste au lieu de représenter un second amas des fruits, se contente de placer, dans l'angle droit inférieur, une demi-pastèque et une pastèque entière (située sous le pied du garçon).

En outre, nous avons l'impression que Michelangelo cherchait plutôt un effet pictural (selon la catégorie de Wölfflin) dans ses fruits, sans jamais abandonner complètement l'observation et l'imitation de la nature. Ses empâtements sont libres et généreux. Le format de ces natures mortes avec figures est important, souvent presque identique, approchant 2 par 1,70 mètre. De cette façon les personnages représentés atteignent la taille réelle, alors que dans ses bambochades ou ses batailles, les protagonistes sont le plus souvent de taille restreinte.

Nous trouvons aussi des ressemblances dans leur approche. Les deux maîtres souhaitaient rendre l'éclat des fruits en les observant d'après nature et en les insérant dans un contexte scénographique vaste. Ils soignaient chaque reflet et chaque défaut (décomposition, pourrissement, tavelures). Ils partageaient la même lumière intense favorable au rendu des volumes. Ils réussirent dans l'imitation des variétés des grappes de raisins, mais Ruoppolo représentait, en plus, des espèces allongées, absentes dans les œuvres connues de Cerquozzi. Giovanni Battista mettait ses motifs dans un désordre apparent qui est similaire à la façon de procéder de Michelangelo delle Battaglie.

Comment Ruoppolo put-il voir les œuvres de Cerquozzi ? A notre connaissance, il ne voyagea pas et passa toute sa carrière dans sa ville natale. L'hypothèse d'un séjour de Michelangelo delle Battaglie à Naples est-elle vraisemblable ? Nous n'avons pas de documents à ce propos et l'artiste ne semble jamais avoir quitté Rome. En revanche, certains de ses tableaux circulaient dans des collections napolitaines, mais il ne s'agit pas de natures mortes, et ils sont mentionnés à partir de la fin des années 1680¹⁰¹. A l'époque, les peintures de ce genre pictural étaient souvent enregistrées dans les inventaires comme anonymes. Ses natures mortes devaient circuler sur le marché de l'art napolitain, peut-être, par

verde e grappoli d'uva » (cfr. la GPID, en ligne). La provenance prestigieuse de l'œuvre pourrait être ainsi établie.

¹⁰¹ Nous pensons à la peinture représentant une *Comédie avec des figures diverses* conservée en 1688 dans la collection de Giovanni Vandeneynnden, les deux « *quadretti* », *le Sommeil de St. Joseph* et *le Fils prodigue*, possédées par Pompilio Gagliano en 1699. Plus tard, des autres tableaux de Cerquozzi dont le sujet n'est pas précisé se trouvaient chez Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli (1723). Dans les inventaires postérieurs à cette date on peut repérer encore d'autres œuvres du peintre. Cfr. la GPID, en ligne (consultée le 9 novembre 2015).

l'intermédiaire de Roomer ou Vandeneynnden (ou encore d'un autre marchand local). Des estampes d'après Cerquozzi étaient peut-être vendues à Naples, mais on en ne connaît pas encore des exemples¹⁰². Remarquons encore que Porpora, le maître de Ruoppolo, joua peut-être un rôle d'intermédiaire entre Giovanni Battista et l'art romain, et Cerquozzi en particulier. La formation de Ruoppolo dans l'atelier de Paoluccio aurait pu se dérouler avant 1648, la date de départ du maître pour la Ville Eternelle. Porpora garda vraisemblablement le contact avec Ruoppolo même après cette date. Les sources, cependant, restent silencieuses à ce propos. En tous les cas, les influences venaient sûrement de Rome vers Naples. La médiation d'Abraham Brueghel, dans le transfert de compositions baroques de grands triomphes de fruits, dût être importante¹⁰³. Nous ne pouvons pas non plus exclure que Michelangelo vit quelques œuvres de jeunesse caravagesques de Ruoppolo, mais elles n'eurent aucun impact sur son style, déjà solidement marqué par Bonzi et Verrocchi.

Comparons quelques exemples d'œuvres de Ruoppolo et de Cerquozzi. Giovanni Battista dans la vaste *l'Allégorie de l'Automne* (auparavant Lucerne, Galerie Fisher) [IL. 24] exécutée vers 1684 en collaboration avec Luca Giordano emploie une cascade de fruits qui domine la partie supérieure de la toile au-dessus des têtes des personnages, avec une accentuation vers le côté droit qui s'approche du spectateur pendant que le côté gauche s'en éloigne. On peut rapprocher cette disposition de celle de la *Cueillette de raisins* de Cerquozzi (Rome, collection particulière) [IL. 25] où un garçon, penché et attentif, est en train d'arracher d'une main des grappes de raisins de la vigne, alors que dans l'autre il tient d'autres grappes de raisins qu'il va aussitôt mettre dans le panier tenu par sa compagne. La composition de Ruoppolo et de Giordano, plus vaste et avec plusieurs personnages (Pan, Bacchus, putti), s'étend horizontalement. En haut, les branches de la vigne incurvées presque parallèles imposent un rythme, cassé par les figures et les troncs d'arbres. Or, dans l'œuvre de

¹⁰² En revanche, on sait que des estampes sont mentionnées dans le testament de Cerquozzi de 1660. Le document ne précise pas s'il s'agit des œuvres exécutées par l'artiste lui-même ou par d'autres maîtres [30 Notai Capitolini, Uff. 2, Vol. Leonardus Bonannus Notarius P. Pars Instrumentorum 1660, ff. 38-90.] ; cfr. G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, op. cit., 1983, p. 378-379.

¹⁰³ Cfr. L. Laureati et L. Trezzani, « La natura morta postacaravagesca a Roma », dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 731. Les spécialistes définissent ainsi le rôle d'Abraham Brueghel – « *Anche la presenza a Napoli di Abraham Brueghel, attivo a Roma fino alla metà degli anni Settanta, stimolò l'introduzione di nuovi modelli compositivi nella natura morta napoletana in direzione « barocca », come le grandi mostre e le cascate di frutta di Giovanni Battista Ruoppolo e Giuseppe Recco. È vero comunque che all'artista fiammingo spetta il merito di aver indirizzato verso una interpretazione barocca il naturalismo di lontana ascendenza caravagesca del bodegón napoletano, ed è anche vero che i pittori napoletani avevano proprio sotto gli occhi i modelli reali a cui rivolgersi per tale interpretazione barocca* ». Les chercheuses précisent aussi que Brueghel peignait les œuvres de cascades de fruits et de fleurs déjà à Rome.

Michelangelo, les branches de la vigne n'ont pas cet aspect curviligne (elles sont plutôt droites) et les troncs d'arbres sont repoussés vers les extrémités dans la partie inférieure de la toile. Ruoppolo et Giordano, sur le premier plan, vers le bord, représentent une chèvre allongée par terre au milieu et, à côté, une grande coquille. On remarque aussi des grappes de raisins dont certaines tombent du tonneau sur lequel Pan musclé appuie son coude. A côté de ce personnage, sur sa grande patte puissante, un putto dort. Dans la partie opposée de la toile, des cascades de grappes de raisins descendent par terre. Alors que Cerquozzi, dans la partie basse de sa composition, disperse une multitude de fruits, dont des pommes, des poires, des raisins, des prunes et des pêches, tous montent progressivement par leur taille vers la droite jusqu'aux melons. Nous trouvons la même idée de fruits dispersés, mais cette fois-ci sur une ligne horizontale légèrement incurvée dans *la Nature morte* attribuée à Giovanni Battista Ruoppolo avec des figures proches du style de Paolo de Matteis (Łódź, Muzeum Sztuki, Pologne) [IL. 26]. Comme chez l'artiste romain, la lumière et les ombres sont intenses, et les fruits sont similaires (pêches, raisins, pommes, poires, melons, prunes), enrichis par la présence d'une pastèque découpée, de figues, de coings et de légumes (un grand chou). Dans cette partie basse de l'œuvre, Ruoppolo insère un panier en osier rempli d'autres fruits, similaire à celui tenue par la fille dans le tableau de Cerquozzi. Dans la toile de Łódź, les figures, une jeune femme et un homme, vus en buste, tous les deux souriants, échangent des regards amoureux et coquins. Ils sont plus mûrs que les protagonistes de la peinture de l'artiste romain. Les personnages, vus partiellement et de manière très limitée, sont la différence principale entre la toile de Ruoppolo et Paolo De Matteis, et les œuvres de Michelangelo. Le Romain préfère montrer « les acteurs » de ses scènes en pieds, dans des postures variées, debout, assis, agenouillés, accroupis, ou allongés, en privilégiant les positions en diagonales comme dans la peinture du Museum Boymans-Van Beuningen de Rotterdam [cfr. IL. 22]. L'auteur de la nature morte de Pologne, dépeint chaque défaut dans tel ou tel fruit, et en même temps, il introduit quelques pierres (absentes du tableau de Cerquozzi), ainsi qu'un petit épisode anecdotique, une tortue qui mange le chou. Quant aux figures, elles sont, tant dans les œuvres de Cerquozzi, que dans celles de Ruoppolo et Giordano, littéralement plongées dans les grappes des raisins. La comparaison de ce motif de *l'Allégorie de l'Automne* (collection particulière) [cfr. IL. 24 et IL. 27] dans la peinture réalisée par les deux Napolitains avec le garçon (ou la jeune femme ?) au-dessous des raisins et de grenades¹⁰⁴ de Cerquozzi (auparavant, Londres, Sotheby's) [IL. 28] est révélatrice. Nous

¹⁰⁴ H.t., 0,967x0,755 m. ; cette toile a été publiée par L. Laureati, dans G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 59, Fig. MC.7.

observons un procédé semblable dans le tableau du musée de Łódź [cfr. **IL. 26**].

Une autre composition de fruits de Giovanni Battista Ruoppolo (auparavant, Milan, Galleria Rob Smeets¹⁰⁵), mais cette fois-ci sans personnages et de dimensions importantes, est exécutée dans le même esprit. **[IL. 29]** Nous la datons vers les années 1680, la période de maturité du maître. Nous sommes frappés par les volumes et les reflets énergiques des grandes grenades aux couleurs éclatantes, au centre de l'œuvre, qui rappellent fortement celles toutes aussi lourdes et amples du tableau de Cerquozzi de Rotterdam [cfr. **IL. 22**]. Les raisins sont très proches de ceux représentés en haut à droite dans *la Cueillette des figues* de Prado [cfr. **IL. 21**]. Véronique Damian observe à propos de cette peinture que Giovanni Battista dans son langage stylistique « *s'achemine prudemment vers le baroque, pour lequel ont dû compter les exemples romains de Michelangelo di Campidoglio et de Cerquozzi tout en gardant une forte empreinte napolitaine* »¹⁰⁶. En revanche, la demi-pastèque à la pulpe rouge couronnée par quelques grappes de raisins est un motif employé uniquement par Ruoppolo, absent des œuvres connues de Michelangelo delle Battaglie. Nous le retrouvons fréquemment dans les autres tableaux sûrs du Napolitain comme dans *la Nature morte aux fruits*¹⁰⁷ (Naples, collection particulière, en 1989), celle du Museo Nazionale di San Martino à Naples¹⁰⁸ **[IL. 30]**, ainsi que dans *la Nature morte de fruits* (Florence, collection particulière) **[IL. 31]** dans laquelle les raisins couvrant en haut la surface de la pastèque sont remplacés par quelques prunes avec de petites feuilles pittoresques pendant nonchalamment. Ce motif sera repris par ses suiveurs napolitains comme Giuseppe Ruoppolo, Aniello Ascione et Alberto Lionelli. Quand Cerquozzi insère une pastèque découpée dans ses tableaux elle n'est jamais accompagnée directement des raisins suspendus à son bord supérieur. Nous l'observons également dans la composition aux fruits avec Pan (auparavant Londres, Sotheby's, 1985¹⁰⁹) **[IL. 32]** et dans celle remplie de fruits avec une paysanne assise (Londres, Christie's, le 22 janvier 2009) **[IL. 33]**. Cette dernière toile est de très haute qualité, pourtant elle est actuellement attribuée par Laura Laureati seulement à l'atelier de Cerquozzi et non au

¹⁰⁵ H.t., 1,77x2,26 m., signé « *Gio. Batta Ruo.*^{lo} » en bas à gauche. Cfr. V. Damian, dans *L'Œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 114-115, no 34.

¹⁰⁶ Ibid., p. 114.

¹⁰⁷ H. t., 1,80x1,25 m. ; Cfr. R. Middione, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 916-917, no 1106. La peinture a été auparavant publiée par J. T. Spike, op. cit., 1983, p. 88-89 et par N. Spinosa, op. cit., 1984, fig. 702.

¹⁰⁸ H.t., 1,00x1,25 m. ; Cfr. R. Middione, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 920, no 1111 ; R. Causa, op. cit., 1972, p. 1018.

¹⁰⁹ H. t., 1,87x1,87 m., apparue en vente chez Sotheby's à Londres, le 3 avril 1985, no 18 ; Cfr. L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 754-755, il. 881.

maître¹¹⁰. Ajoutons cependant, que nous connaissons une œuvre documentée du même sujet attribuée à Michelangelo delle Battaglie pour la figure et à Michelangelo di Campidoglio pour les fruits. Elle apparaît, le 4 août 1730, dans l'inventaire romain de Francesco Barberini, le prince de Palestrina dans le Palazzo alle Quattro Fontane :

« *Un Quadro per alto di frutti con una Contadina che tiene un rampazzo d'uva in mano alto pmi 8 1/2 largo pmi 7 in circa con cornice intagliata tutta dorata, si dice mano di Michel Angelo delle Bambocciate, e li frutti di Michel Angelo Campidoglio* »

Il s'agit probablement de la même toile, même si les dimensions de la peinture Christie's sont légèrement plus petites par rapport à celles indiquées dans le document¹¹¹. Enfin, soulignons qu'il s'agit d'une peinture raffinée, très intéressante, qui mérite d'être étudiée davantage.

Giovanni Battista Ruoppolo est l'auteur de la nature morte aux grappes de raisins blancs et noirs avec les fragments d'une figure de putto dont seulement le visage vu de profil et la paume droite sont visibles en bas du tableau ainsi que la main d'un autre personnage (Paris, Musée du Louvre¹¹²) [IL. 34]. La toile a été découpée à une époque inconnue. Ainsi réduite, sa signification allégorique a probablement été occultée. En ce qui concerne le style, nous observons le travail du pinceau habile surtout dans les détails de feuilles. Le peintre gère aussi efficacement la profondeur de la composition en éclairant ce motif et les raisins, et en cachant

¹¹⁰ <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/studio-of-michelangelo-cerquozzi-a-girl-holding-5170883-details.aspx> ; L. Laureati suppose même que cette peinture aurait pu être exécuté par Francesco del Conte, le disciple de Michelangelo delle Battaglie. La chercheuse appuie son jugement sur « *some differences in the colder palette and in the execution of some types of fruit, as well as in the handling of the figure, suggest an attribution to Cerquozzi's studio* » et non au Cerquozzi même.

¹¹¹ H.t., 1,702x1,445 m. ; or l'inventaire indique 8,5 et 7 palmes = 1,87x1,54 m. environ. Le tableau Christie's provient de la collection de Alleyne FitzHerbert, première baronne de St. Helens (1753-1839), puis il se trouvait dans celle de son neveu Sir Henry FitzHerbert (1783-1858) Nous voyons que la présence de la même œuvre dans l'inventaire Barberini en 1730 ajouterait un élément dans l'historique de cette peinture, avant la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Cfr. *A Catalogue of some of the Pictures at Tissington Hall the seat of Sir William FitzHerbert Baronet, 1859*, (Front Drawing Room - 5 « *A Fruit Girl Sitting.- Michael Angelo di Campidoglio* ») ; Ida FitzHerbert, *Catalogue of Pictures and Curios at Tissington Hall, 1887*, (« *Fruit Girl sitting ... painter Michael Angelo di Campidoglio* »).

¹¹² H. t., 1,040x0,878 m., no inv. 595 ter, no RETIF 22891 ; l'œuvre a un riche historique : Acquisée de M. Elmerich (« Attribuée à Giovanni Battista Ruoppolo ») ; déposée au ministère des Finances, 1850-1866 ; déposée au château de Saint-Germain-en-Laye, 1867 ; déposée au château de Maisons-Laffitte, 1912-1944. Cfr. S. Loire, *Peintures italiennes du XVIIe siècle du musée du Louvre : Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, [Paris], 2006, p. 336-337 ; A. Brejon de Lavergnée et D. Thiébaud, op. cit., 1981, p. 233 (« Giovanni Battista Ruoppoli »).

les troncs épais dans l'ombre. Cette nature morte, bien que fragmentaire, nous permet de bien comprendre le rendu des raisins réalisé par Ruoppolo. Quand nous le comparons à la manière de Cerquozzi, comme par exemple à la peinture de Rotterdam [IL. 35], nous nous apercevons facilement que ceux peints par l'artiste napolitain tendent davantage vers des formes légèrement allongées, ovales ou, les grappes de certaines espèces blanches sont très longues. Michelangelo, en revanche, préfère les celles rondes. Elles sont souvent en dégradation. Quant à l'exécution de la vigne par Giovanni Battista, elle est plus claire, plus détaillée. Il peint avec un pinceau énergique. Le maître romain essaie d'obtenir une certaine unité des formes et il est moins concentré sur chaque détail. Tant Ruoppolo que Cerquozzi, jouent avec les effets de clair-obscur, avec les parties fortement éclairées et celles plongées dans la pénombre ou même dans l'ombre profonde.

A Rome le motif de cascades de raisins couvrant la majorité de la surface picturale était, dans ces années, très fréquent¹¹³. Les peintres comme Carlo Manieri et les membres de la famille Stanchi (Giovanni, Angelo et Niccolò) appréciaient grandement ce genre de compositions et ils dialoguaient constamment avec les œuvres de Cerquozzi. Michelangelo di Campidoglio, un grand spécialiste des représentations de fruits, insérait ces cascades végétales dans ses œuvres, comme celle peinte avec une femme vue en demi-figure de Providence (Rhode Island School of Design¹¹⁴) [IL. 36] où nous en apercevons une cascade des raisins, mais plus restreinte et mélangée avec des grenades. Filippo Lauri, à son tour, pouvait représenter des grappes allongées comme nous pouvons l'observer dans la *Nature morte aux fruits*¹¹⁵ (Turin, Galleria Sabauda) [IL. 37], mais elles sont concentrées dans un panier en osier posé horizontalement sur un plan en pierre. Le tableau est imprégné de naturalisme et influencé par le style d'Agostino Verrocchi. Porpora, pendant sa période romaine conserva un esprit napolitain et subit en même temps, comme Giovanni Battista Ruoppolo, une influence de

¹¹³ Les raisins étaient déjà représentés vers la fin du XVI^e siècle et dans les premières décennies du XVII^e siècle dans des tableaux de Caravage, Bonzi ou Agostino Verrocchi.

¹¹⁴ X. Van Eck, « On 17th century Roman still life painting : Michelangelo da Campidoglio, Abraham Brueghel and the Master of the Metropolitan Museum », *Paragone*, 1989, 469, p. 81 et il. 64 – cette peinture était auparavant attribuée à Abraham Brueghel mais le chercheur affirme que ce peintre flamand « *indeed made a lot of pictures in this genre of outdoor still life paintings with human figures. His signed works are characterised by a compact, triangular composition, a more equal lighting and a less unified use of colours than in this Providence painting, in which we no easily recognise the hand of Michelangelo di Campidoglio* » ; l'attribution à Michelangelo da Campidoglio ne semble pas être communément acceptée, vue la grande difficulté d'identification des peintures de ces deux maîtres.

¹¹⁵ A. Cottino, « Sull'asse Roma-Napoli : idee, legami e relazioni per la natura morta », *Paragone*, 71, n. 683, 2007, p. 8 et il. 9. Cette nature morte était auparavant considérée par Noemi Gabrielli de Pietro Paolo Bonzi.

Cerquozzi visible surtout dans la *Nature morte aux raisins, au bas-relief avec à l'ara et des fruits divers*¹¹⁶ (auparavant, Milan, Galleria Bosoni) [IL. 38]. Paoluccio réalisa cette œuvre probablement déjà à Rome, dans les années 1660. Il simplifie la composition par rapport à celles de Michelangelo delle Battaglie, il range les objets de manière symétrique, en dynamisant l'ensemble au travers de diagonales du bord du bas-relief vers les plumes et la queue de l'oiseau. On aperçoit aussi une influence des compositions du Romain dans *La nature morte aux fruits et avec deux figures dans un jardin sur le fond de paysage*¹¹⁷ (auparavant, Rome, Galleria Lampronti) [IL. 39] peinte par Ruoppolo en collaboration avec Giordano pour les figures. Nous pensons, pour comparaison, surtout à celle représentant la *Cueillette des escargots* de Cerquozzi de la collection particulière romaine [cfr. IL. 23].

L'influence de Michelangelo delle Battaglie, filtrée par les expériences de Giovanni Battista Ruoppolo, est perceptible également dans l'œuvre de Giuseppe Ruoppolo,¹¹⁸ (Naples 1630 ? – 1710) qui était peut-être le neveu de Giovanni Battista et qui prolongea la tradition napolitaine dans le domaine de la peinture tant de fruits, de légumes, de fleurs et de cuisines. L'impressionnante toile sûre de ce maître¹¹⁹ (collection particulière) [IL. 40] représente une cascade de raisins et de pampres de vigne, un amas de fruits parmi lesquels on trouve des melons, une pastèque découpée avec des raisins noirs suspendus, des prunes de couleurs diverses, des pommes ainsi qu'une petite corbeille des figes auxquels s'ajoutent à droite, des champignons sur le tronc d'un arbre. A gauche, en haut, la composition est ouverte vers un paysage rocheux avec des arbres secoués par le vent. En bas, un grand panier renversé duquel des pommes rouges se déversent, est presque entièrement dans l'ombre. Ce motif sert à l'artiste de repoussoir. Giuseppe Ruoppolo, à l'inverse de Cerquozzi, n'insère pas de personnages dans ses tableaux. Il semble qu'il ne peignit jamais de figures. Il maintint toutefois les deux principaux éléments employés par Michelangelo delle Battaglie, c'est-à-

¹¹⁶ H. t., 1,360x0,995 m. ; le tableau a été attribué à Porpora pour la première fois par I. Della Monica (comm. privée à A. Cottino) et cette attribution a été confirmée par A. Cottino (*Natura silente, nuovi studi sulla natura morta italiana*, Turin, 2007, p. 74-75, tav. 60).

¹¹⁷ Cfr. D. M. Pagano, dans *Ritorno al barocco*, op. cit., 2010, p. 415, no 1.243.

¹¹⁸ Selon De Dominici (op. cit, v.3, p. 298-299) ce peintre fut le neveu de Giovanni Battista. L'historiographe affirme d'avoir rencontré et fréquenté Giuseppe très âgé, avant sa disparition « presque octogénaire » (« *quasi ottagenario* ») vers 1710. Sur le corpus de ce maître cfr. C. Salvi dans *L'Œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 118-119 et ss ; G. De Vito, « Giuseppe Ruoppoli(o) contemporaneo di Giovanni Battista », *Ricerche sul '600 Napoletano*, 2005, p. 7-26 ; R. Middione, notice « Giuseppe Ruoppolo » dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 923.

¹¹⁹ H.t., 1,79x2,04 m., signée « G. Ruoppoli » sur le rocher à droite ; l'œuvre a été publiée par V. Damian, dans *L'Œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 128-129, no 40. Giuseppe souvent signait ses natures mortes, en entier ou par un monogramme.

dire les cascades (ou bien rideaux) de raisins et l'amas de fruits polychromes, aux teintes intenses. Dans ce genre de représentations, encore plus ouvertes vers le paysage que les œuvres de Giovanni Battista, Giuseppe dialoguait aussi avec Michelangelo di Campidoglio. Il sait adroitement focaliser le regard du spectateur sur le rouge de la pulpe de la pastèque. Cet effet, il l'apprit dans l'atelier de son oncle supposé. La manière d'emploi de la lumière par Giuseppe, est nettement héritée de Giovanni Battista et de Cerquozzi. Il continua donc de peindre ses natures mortes dans le but d'illustrer « *le grand spectacle de la Nature* », comme Nicola Spinosa l'a habilement formulé¹²⁰. Remarquons que Giuseppe Ruoppolo dans la *Nature morte de fruits avec un panier*¹²¹ aux couleurs vives et frappantes (collection particulière, auparavant Paris, Galerie Canesso) [II. 41] se réfère à Cerquozzi et en même temps qu'à Luca Forte. Elle est plus petite, son format est vertical, et le cadrage devient plus rapproché par rapport à l'œuvre précédente.

¹²⁰ Cfr. N. Spinosa, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 869 ; V. Damien, dans L' *Œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 128.

¹²¹ H.t., 1,150x0,804 m. ; V. Damien, dans L' *Œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 122-123, no 37.

Il Maltese, Benedetto Fioravanti et Giuseppe Recco

Nous avons vu comment la peinture de Cerquozzi influença l'art napolitain de Ruoppolo. Nous examinerons à présent le rôle des natures mortes de Francesco Noletti dit Il Maltese (vers 1611-1654), de Benedetto Fioravanti (actif à Rome dans la première moitié du XVII^e siècle) et celles de leurs suiveurs, dans le développement des peintures exécutées par Giuseppe Recco principalement dans les années 1680.

Il Maltese et Fioravanti exécutaient des tableaux représentant des tapis orientaux élégants richement pliés, des draperies et des vases en métal sculptés précieux, des armes et des armures brillantes, des coussins, des instruments de musique, des livres ou des partitions, des petites statues, des sucreries, souvent avec des fruits éparpillés par ci et par là, ou avec des vases de fleurs polychromes et encore d'autres motifs. Ces objets sont insérés dans les intérieurs plus au moins développés. Ces natures mortes apparurent dans la Ville Eternelle entre le milieu des années 1640 et 1655. Nous en trouvons, sans mention d'un nom de peintre, dans l'inventaire du marchand Bartolomeo Barzi¹²² (1645) et huit ans plus tard dans celui du cardinal Federico Cornaro¹²³, lequel paya Noletti très probablement pour ce genre d'œuvres¹²⁴. Notons que Barzi collaborait avec Benedetto Fioravanti, un autre grand maître qui se spécialisa tôt dans ce genre de compositions. Ils élaborèrent peut-être tous deux ce modèle, puisqu'il semble que Fioravanti précéda légèrement il Maltese. Trois peintures anonymes avec le motif du tapis étaient conservées en 1654 dans la collection de Marcantonio V Colonna¹²⁵. Plus tard, dans les années 1670, certains tableaux étaient déjà marqués comme « del Maltese ». Il s'agit d'une représentation de dimensions moyennes, de 2,5 et 3 palmes,

¹²² La GPID, en ligne, (consultée le 15 novembre 2015) – « f.50 *Un altro quadro de frutti e fiori con un tappeto di velluto, e coscino dipinti con cornice rabescata, e profilata d'oro d'altezza palmi 4 in tutto* ».

¹²³ La GPID, en ligne, (consultée le 15 novembre 2015) – « f.175v *Due quadri per sopra porta misura d'imperatore, uno con una prospettiva, et l'altro con tappeto con una canestra de frutti con cornici di color di noce profilate d'oro 35* » ; « f.182v *Un quadro grande per traverso, che mostra un tappeto, et rappresenta il tatto con cornice nera, fogliami, e fregi tutti indorati 70* » ; « [...] in un'altro [tela d'imperatore] un tappeto con sue cornici alla fiorentina dipinti a color di noce con profili, e fogliame d'oro 32 ».

¹²⁴ [BRAS, LM, 1651, fol. 323 et 541]. W. Barcham, op. cit., 2001, p. 362.

¹²⁵ La GPID, en ligne, (consultée le 15 novembre 2015) – « f.225 *tre quadri In tela simili grande con diverse piture Uno di fiori al naturale et armature di armare con Una giarra e proffumiera et altre Vase l'altro di frutti tappeto Verde e oro con due boccale a pizzo di papara con oro et l'altro terzo e di Caccia di animale morti un lupo et altri con archibugie da Caccia con suoi Cornice simili grande relevati Inbrunite a color di rame broncino tutti prifilati e listati di oro n.3* ».

avec un tapis, des fruits et un vase imitant cristal possédée par Lorenzo Onofrio Colonna¹²⁶ en 1679. D'autres restèrent anonymes comme la nature morte « *con tappeto* » de 7 et 9 palmes enregistrée, deux ans avant, dans l'inventaire de Carlo Bianchi¹²⁷. En tous les cas, la tradition de Noletti et Fioravanti, était poursuivie par leurs disciples et imitateurs romains comme Carlo Manieri, Antonio Tibaldi et Gian Domenico Valentino. Selon Charles Sterling¹²⁸ ce type de nature morte fut élaboré d'abord à Rome, métissé avec le baroque flamand, se répandit ensuite en Lombardie (Baschenis, Bettera¹²⁹), en Emilie (Cittadini), en France (Jacques Hupin, Meiffren Conte). A ceux-là nous devons ajouter encore Naples (Recco). Nous allons nous concentrer surtout sur l'école romaine et napolitaine, mais nous allons évoquer les autres centres pour avoir une comparaison et une vision large de la diffusion de ces modèles.

Ce type de composition perdura dans la ville papale jusqu'au début du *Settecento*. Evoquons celles du peintre d'origine allemande Christian Berentz, dont de nombreuses toiles étaient présentes dans l'inventaire de Livio Odescalchi (inventaire de 1713), ou des œuvres semblables du Romain Pietro Navarra.

Rappelons quelques informations biographiques sur Il Maltese. Originaire de Malte, il était présent à Rome déjà en 1642, quand il habitait dans la via Laurina¹³⁰. Malheureusement il mourut précocement, en 1654, un an après la mort de son mécène Cornaro. Mais le modèle qu'il élaborait, peut-être en parallèle avec Benedetto Fioravanti, se prolongea durant tout *Seicento*. Des tableaux de Noletti étaient fréquents dans les collections romaines importantes. Maltese ne signait jamais ses peintures et aucune n'est documentée directement.

Grâce aux recherches des dernières années, nous connaissons mieux l'œuvre et la biographie de ce maître. Nous pensons surtout aux publications de Keith Sciberras, les Bocchi et F.

¹²⁶ La GPID, en ligne, (consultée le 15 novembre 2015) – « f.163 *Un Quadro di p.mi 2 1/2, e 3 con tappeto, e frutti con un vaso che fingie cristallo con cornicie t[ut]ta dorata t[ut]ta intagliata con otto rosette t[ut]te dorate opera del Maltese* ».

¹²⁷ La GPID, en ligne, (consultée le 15 novembre 2015) – « f.487v *Un quadro con tappeto in tela di 7.9 cornice nera* ».

¹²⁸ Ch. Sterling, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris, 1959 (2 éd.), p. 63.

¹²⁹ Bettera était actif un certain temps à Rome. Son séjour encouragea des échanges avec la Lombardie (M. Gregori et A. Cottino, op. cit., 2003).

¹³⁰ F. Trastulli, « Novità documentarie sulla figura di Francesco Noletti detto « Francesco Maltese », *Strenna dei Romanisti*, 2008, 21 avril, MMDCCCLXI, p. 696. Les Bocchi supposent que le peintre s'installa à Rome entre 1636 et 1640. (G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 371).

Trastulli. Désormais de nombreux tableaux du Maltese sont connus, dont un nombre important est passé sur le marché de l'art.

Les deux œuvres fondamentales du peintre furent gravées par Jacques Coelemans (vers 1670-1735) et publiées, portant des inscriptions (« *Quaedam Sensuum Instrumenta* » et « *Omnis Salus in Ferro Est* »), d'après les originaux présentés dans la collection du marquis Boyer d'Aguilles à Aix-en-Provence [IL. 42]. Aujourd'hui, elles ont disparu, mais ces estampes restent notre base pour la reconstruction du corpus du maître¹³¹. D'autres natures mortes du Maltese se trouvaient en France, dans la prestigieuse collection La Vrillière et dans celle de M. Barlatier de Mas au XVIIIe siècle¹³². Les historiographes Cornelis de Bie¹³³ et Joachim von Sandrart¹³⁴ admirent la virtuosité de l'artiste. Notons de notre côté, que les peintures connues de Noletti, ne représentent jamais des figures, au contraire de celles de Recco. L'artiste maltais attint des résultats extraordinaires dans la représentation des tapis. Il imita parfaitement la nature et il était capable de repérer les nuances les plus infimes des matières. Il utilisait probablement des instruments comme la *camera obscura*¹³⁵ ou une loupe pour renforcer son regard, parce que son imitation est très fidèle au réel. Sa technique est vraiment impressionnante et il reste le grand virtuose de composition. Notons un détail intéressant – il Maltese représentait de temps en temps des miroirs, un motif qu'on ne trouve pas dans les œuvres napolitaines de Giuseppe.

Recco signait très souvent ses toiles à la différence de Noletti dont on ne connaît aucune peinture signée. Giuseppe Recco était surtout spécialisé dans la peinture des poissons et des fruits de mer, ainsi que dans des représentations des cuisines et des fleurs. Toutefois, vers la fin des années 1670, il commença à exécuter un autre type de natures mortes caractéristique, clairement inspiré des modèles romains du Maltese et de Fioravanti, filtrés peut-être par des

¹³¹ *Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France*, Paris, s.d. ; ces estampes ont été publiées pour la première fois par L. Salerno, *La natura morta italiana 1560-1805*, Rome, 1984, p. 184 et sont reproduites par K. Sciberras, « L'identità rivelata di Francesco Fieravino » dans G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 365, il. FN.2 et FN. 3. Elles sont signées « *Le Maltois pinxit, I. Coelemans sculpsit 1703* ».

¹³² G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 371-372.

¹³³ C. de Bie, *Het Gulden Cabinet van de edel vry schilderconst inhoudende den Lof vande vermarste schilders, architecte, beldhowers ende plaetsnyders van dese eeuw*, Anverse, 1662, (éd. 1971), p. 282.

¹³⁴ J. von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bildhauer und Mahler-Kunst*, Nürnberg, 1675-1680, v.1, p. 202.

¹³⁵ Cette suggestion a été déjà avancée par G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 377.

œuvres d'Evaristo Baschenis (1617-1677) actif à Bergame ou de Bartolomeo Bettera (1639- documenté jusqu'à 1699¹³⁶)

De Dominici raconte que Giuseppe dans sa jeunesse fit un séjour à Milan en Lombardie :

*« Il [Giuseppe] avait un oncle nommé D. Antonio Recco, lequel était alors Capitaine de chevaux, et il aimait tant son neveu gracieux, qu'il voulait le garder chez soi. Il devint après Maître de champ des Milices qu'existaient alors dans l'Etat de Milan, il voulut lors de son départ être accompagné par Giuseppe, et il le retint avec soi jusqu'à l'âge de vingt ans »*¹³⁷

et il continue à ce propos :

*« Dans ce temps-là il y avait à Milan un fameux peintre de fruits et de fleurs dont le nome j'ignore. Mais ceux qu'ont crus qu'il s'agissait de la célèbre Bettina de Milan, peintre excellente dans tel sort d'œuvres, se trompent. Parce ce qu'elle n'était active en 1640 ou peu après quand Giuseppe y habitait, mais ses peintures remontent à 1675 et 1680 environ. Recco aurait pu se pencher sur tel sort de peinture, et il l'aurait volontiers exécutée si on en lui avait facilité l'apprentissage. »*¹³⁸

De Dominici observe ensuite que Recco à son retour de Milan, entra dans l'atelier de Porpora. Comment devrions-nous interpréter ce passage ? On a contesté la validité de ce récit. D'ailleurs, Elena Fumagalli (2008) observe de manière générale que les informations

¹³⁶ Cfr. sur l'artiste A. Cottino, *Bartolomeo Bettera « La sonata barocca »*, Gorgonzola (Milan), 2008.

¹³⁷ B. De Dominici, *Vite...*, op. cit., p. 295 – « Aveva [Giuseppe] un zio nominato D. Antonio Recco, il quale era allora Capitan di Cavalli, e tanto amore prese al grazioso nepote, che lo volle appresso di sè. Fatto poi Maestro di Campo delle Milizie che allora erano esistenti nello Stato di Milano, volle in sua partenza condur seco Giuseppe, e infino all'età di venti anni lo tenne appresso di sè ».

¹³⁸ Ibid., p. 295 - « Era in quel tempo in Milano un famoso Pittore di frutti e Fiori, del quale non sò il nome ; errando coloro che han creduto, che fusso la famosa Bettina da Milano, pittrice eccellentissima di tal sorta di opere ; perciocchè ella non fiori nel 1640, o poco dopo allor che Giuseppe vi dimorava, ma furon le sue pitture circa il 1675 e 80. A tal sorta di pittura sentissi inclinato il Recco, e volentieri vi avrebbe dato oper se il comodo gli fusse stato facilitato per apprenderla [...] ».

biographiques données par cet auteur sont presque toujours imprécises ou non valides¹³⁹. Nous sommes d'accord avec les autres chercheurs (R. Causa, G. De Vito, R. Middione, E. Fumagalli, C. Salvi¹⁴⁰) que la formation lombarde de Giuseppe est une invention de De Dominici ou une confusion avec un personnage homonyme à Recco. Ou encore, il devait penser à Bartolomeo Bettera, mais n'ayant pas des informations précises, il déforme son nom de famille et se réfère en plus à une femme peintre « *Bettina di Milano* »¹⁴¹.

Comparons maintenant le style de Recco et de Maltese, afin de démontrer comment l'artiste napolitain s'inspira des modèles romains. Commençons par deux chefs-d'œuvre : la *Nature morte aux fleurs, aux fruits, aux friandises et aux verres dans un intérieur avec des draperies*¹⁴² (Spolète, Galleria Paolo Saporì) [IL. 43] de Giuseppe et la *Nature morte au tapis, aux fruits, aux verres et un violon*¹⁴³ de Noletti (Ajaccio, Musée Fesch) [IL. 44]. Dans les deux œuvres nous retrouvons la même idée d'une composition largement déployée, mouvementée, jouée sur plusieurs plans, surchargée d'objets, de draperies, et des reflets des verres. L'approche est semblable, les auteurs veulent impressionner le spectateur par l'abondance de la représentation, avec des objets posés en diagonale comme les plateaux sur lesquels des fruits se sont renversés. Le groupe des fruits, à gauche dans la toile de Recco (poires, pêches, grenades, prunes) et certains, représentés par contre à droite de la composition, sont les mêmes dans la peinture du Maltese. De plus, dans le tableau d'Ajaccio, Noletti introduit dans le groupe de fruits encore des melons, des figues et des pommes et un piment (?), absents dans la peinture de Giuseppe. Recco remplace l'aiguière en verre renversée sur la grande assiette du centre peinte par le Maltais par le même motif rempli de sucreries variées qu'il déplace vers l'extrême gauche. Le Napolitain représente néanmoins des

¹³⁹ « *Le informazioni di carattere biografico sono risultate, quando sottoposte a verifica, quasi sempre imprecise o non attendibili* » - E. Fumagalli, dans B. De Dominici, *Vite...*, op. cit., éd. sous la dir. de F. Sricchia Santoro et A. Zezza, 2008, p. 542.

¹⁴⁰ R. Causa, op. cit., 1972, p. 1022 ; R. Middione, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., v.2, p. 903 ; C. Salvi, dans V. Damien (dir.), *L'œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 80 ; E. Fumagalli, dans F. Sricchia Santoro et A. Zezza, op. cit., 2008, p. 546, note 15.

¹⁴¹ L'essai d'identification de R. Causa (op. cit., 1972, p. 1022) ne nous paraît pas étrange comme signalé par E. Fumagalli (dans F. Sricchia Santoro et A. Zezza, 2008, p. 546, note 15). Notre avis est appuyé par le fait que De Dominici veut nous faire croire que les tableaux aux verres, aux draperies, aux fruits et aux instruments de musique etc. furent exécutés dans la jeunesse de Recco. En revanche, nous savons qu'il les exécuta dans sa période de maturité à partir de la fin des années 1670 et pendant les années 1680. Et les compositions, même si elles étaient inspirées des auteurs romains, en même temps elles étaient proches, sous certains aspects, de celles de B. Bettera. C'est pourquoi l'identification de « Bettina » avec « Bettera » nous semble raisonnable.

¹⁴² H.t., 1,385x1,785 m., signée « *Gios. Recco* » ; cfr. R. Middione dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 911, no 1100.

¹⁴³ H.t., 1,60x1,80 m., MFA 852.1.179, no RETIF 131804, provient de la coll. Fesch ; le tableau a été publié dans G. Bocchi, U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 386 et 388, fig. FN.18.

objets fragiles en verre à l'arrière-plan, derrière les fleurs insérées dans un vase de cristal, héritées d'une composition de Porpora (Naples, Capodimonte). Les draperies dans la nature morte de Spolète et celle d'Ajaccio ont des plis similaires, mais Recco privilégie la couleur rouge intense, alors que le Maltese choisit le vert foncé. Les deux artistes jouent habilement avec la profondeur, Giuseppe¹⁴⁴ place un vase avec des roses à l'arrière-plan, près du mur sur lequel des ombres sont projetées, et Francesco à son tour, « cache » un récipient en verre transparent rempli de fruits divers à peine visible, situé derrière les raisins et les pommes à gauche. Le motif des deux prunes sur le grand plateau doré, qui correspond aux mêmes fruits, mais plus nombreux sur le plateau en biais dans la toile d'Ajaccio, prouve que Recco connaissait bien l'œuvre du Maltese. Peut-être avait-il vu des natures mortes romaines dans la collection du marquis Del Carpio. Noletti et Recco, dans leur tableau respectif, s'efforcent d'étudier les reflets et une diversité de matières. Les deux maîtres emploient des fonds neutres. Cependant, il y a une différence importante entre ces deux peintures. Giuseppe ne représente pas un tapis oriental spectaculaire aux motifs polychromes. Ce motif est le signe de marque du peintre maltais. A la place, l'artiste napolitain place une draperie verte simplifiée, couverte d'une trame florale toute fine, posée sur un plan en marbre orange élégant. La toile de Recco est chargée d'une force décorative appuyée par la présence du bouquet de fleurs large et polychrome¹⁴⁵, dans lequel on distingue des tulipes, des boules-de-neige, un tournesol, des jonquilles, des œillets, des reines Marguerites, des Belles de jour¹⁴⁶, auxquelles il ajoute encore quelques fleurs éparpillées à même sol¹⁴⁷. Noletti, en revanche, représente par terre un violon en raccourci¹⁴⁸ (entouré vers la tête et les chevilles par un ruban) sur lequel repose un archet. En ce qui concerne la lumière, il Maltese penche vers des contrastes plus prononcées. Notons encore que le contour du rideau rouge de la toile de Spolète, s'inscrivant dans une forme triangulaire, est inspiré par celui bleu foncé représenté partiellement suspendu et partiellement posé sur un coussin dans la *Nature morte aux tapis et aux fruits* de Noletti passée chez Finarte à Milan et aujourd'hui conservée probablement dans une collection particulière¹⁴⁹. [IL. 45]. Avant de passer à l'analyse des détails, citons une peinture du

¹⁴⁴ Recco soigne ses compositions. Elles sont réfléchies, minutieusement organisées et nous ressentons une réflexion approfondie de l'artiste.

¹⁴⁵ Dans les autres peintures de Noletti on trouve aussi des motifs des fleurs.

¹⁴⁶ Je remercie Mariette Corblin pour son aide dans l'identification des fleurs.

¹⁴⁷ On y reconnaît des tournesols, une boule-de-neige.

¹⁴⁸ Ce motif serait-il puisé dans le répertoire de Caravage ?

¹⁴⁹ H.t., 0,98x1,33 m. ; l'œuvre (avec son pendant) est apparue en vente le 24 novembre 1983 chez Finarte à Milan, lots 36a-b (comme « Francesco Fieravino dit Maltese ») ; cfr. G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 377-378, fig. FN.7. L'attribution a été confirmée comme il Maltese par E. A. Safarik, « Invention and reality in Roman still-life painting of the seventeenth century, Fioravanti and the others », dans *Life and the arts in the baroque palaces of Rome*, New Haven, 1999, p. 79, fig. 15.

Maltaise, très développée, proche par son exubérance pleinement baroque. Francesco dans un autre chef-d'œuvre au tapis oriental¹⁵⁰ attrayant (Grenoble, Musée des Beaux-Arts), illustre un amas de fruits divers bariolés par terre, encore plus important et concentré que dans le cas de la toile de Recco de Spolète. Remarquons également que l'artiste napolitain après avoir étudié ce genre de représentations, décide de remplir le triangle supérieur de la composition par le rideau rouge. Or dans celle de Grenoble, il Maltese représente des grappes de raisins avec des feuilles de la vigne, dont certaines sont cachés dans l'ombre, remplissent l'angle en haut à gauche. Indiquons encore deux vastes compositions de ce genre de Noletti, également d'excellente qualité, dans lesquelles il dépeint les bouquets de fleurs élégants¹⁵¹, qui ont influencé le maître parthénopéen. Il s'agit de la *Nature morte au tapis, aux fruits et au coussin et au violon*¹⁵² (Ajaccio, Musée Fesch) [IL. 46] et de celle avec le *Tapis très pliés, les fruits confis et les fruits divers dans un panier sur un tabouret*¹⁵³ (Castenaso, province de Bologne, collection Molinari Pradelli) [IL. 47]. Dans ces peintures qu'on peut dater vers le milieu du *Seicento*, les bouquets de fleurs¹⁵⁴, insérés dans des vases en verre discrets, sont moins abondants mais décoratifs. Celui¹⁵⁵ de la toile Molinari Pradelli est davantage parsemé et son coloris limité¹⁵⁶. Recco, de son côté, essaie de rivaliser avec le peintre maltais¹⁵⁷ en développant la taille de ce motif dans la peinture de Spolète [IL. 48] et dans celle de Burghley House [cfr. IL. 56a et 56b dans la première partie] où il devient gigantesque et domine entièrement le tableau. Giuseppe veut ainsi obtenir un grand impact visuel, qu'il renforce par la présence d'autres groupes de fleurs, dont certains sont dans un panier tenu par le personnage agenouillé de droite (peint par L. Giordano). D'autres forment une petite guirlande se cachant dans l'ombre vers le milieu, et encore d'autres comme les boules-de-neige et des roses et une tulipe sont éparpillées par terre à gauche. Recco, garde le motif du

¹⁵⁰ H.t., 1,23x1,71, inv. MG. 19, No RETIF 10890, achetée par L. J. Jay à Paris, en 1799, au peintre Sallé ; cfr. G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 386, 389, no FN. 19 ; A. Brejon de Lavergnée et N. Volle, op. cit., 1988, p. 249.

¹⁵¹ N'oublions, toutefois, que Recco peignait déjà des bouquets de fleurs depuis longtemps, mais souvent des petits formats.

¹⁵² H.t., 0,95x1,30 m., inv. MFA 852.1.492, RETIF no 131799 ; provient de la coll. Fesch, donnée par le comte de Survilliers à la ville d'Ajaccio en 1842 ; cfr. G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 383-385, fig. FN. 14.

¹⁵³ H.t., 1,18x1,67 m. ; cfr. G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 381, 383, FN. 12. Nous distinguons les fruits représentés suivants : figue volette, poires, grenade, quatre types de raisins (chasselas, raisin, dattier, cardinal-raisin noir).

¹⁵⁴ Le bouquet de la peinture d'Ajaccio (inv. MFA 852.1.492) représente les fleurs suivantes : belles de jour, œillet orange, reine marguerite jaune, rose blanche hirsute, hibiscus. Je remercie Mariette Corblin pour son aide dans l'identification.

¹⁵⁵ On y identifie des narcisses et une anémone.

¹⁵⁶ L'auteur de la toile introduit dans le fond un élément d'une lésène cannelée (*lesena scanalata*) visible à peine à gauche dans la partie ombragée.

¹⁵⁷ Giuseppe réussit d'obtenir le succès, car il devint peintre du vice-roi de Naples Los Velez, il devint chevalier (Eques) et fut appelé au cours de Charles II d'Espagne.

tapis rouge avec des trames en bleu et en jaune, tombant par terre, mais il le rétrécit et délègue à l'arrière-plan. Cela donne l'impression que le peintre napolitain veut dépasser le style du Maltese et réduit volontairement le tapis au rôle secondaire toute en le gardant présent dans la composition. En revanche, dans les autres natures mortes de Recco, les bouquets sont souvent représentés, mais ils sont plus restreints et ainsi plus proches de ceux de Noletti, comme c'est le cas dans un tableau de la Pinacothèque de Pesaro (Musei Civici)¹⁵⁸ [IL. 49], ou dans l'*Allégorie des Cinq Sens*¹⁵⁹ (collection particulière) datée de 1676 ou dans la *Nature morte avec des verres* du Musée National de Varsovie¹⁶⁰ [IL. 50] Dans cette dernière toile, on aperçoit de plus un tapis rouge à l'arrière-plan, dans l'ombre, posé probablement sur une table. Recco encore une fois maintient la présence du motif, cependant il limite sa portée.

Nous voudrions mettre en parallèle encore d'autres tableaux de Recco avec ceux du Maltese, pour démontrer davantage l'inspiration romaine de l'artiste napolitain. Nous pensons à la *Nature morte à la nappe raffinée, aux masques, au coussin, au livre et aux instruments de musique*¹⁶¹ (Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen) [IL. 51] de Giuseppe et celle déjà citée du Musée d'Ajaccio au tapis et au coussin de Noletti [IL. 52]. Les rapports des compositions sont indéniables. Recco représente un coussin élégamment brodé presque au même endroit de la toile, il aplatit la nappe (privée de plis et des jeux d'ombres) également richement brodée aux motifs floraux. Le maître napolitain utilise aussi un rideau lourd dans la partie supérieure, mais il le déplace vers la gauche. Les deux artistes démontrent une sensibilité extrême pour les dégradés délicats des ombres et pour l'utilisation d'un éclairage sophistiqué. Ils représentent un coussin (avec des glands effilés suspendus ou avec une embrasse à mèche) qui dépasse le niveau de la table, afin de donner une illusion de profondeur et d'espace. Les objets sont posés en suivant la ligne horizontale de la table, mais

¹⁵⁸ H.t., 1,20x1,10 m., monogrammée «E.QS.R.», provient de la coll. Machirelli Giordani ; cfr. <http://www.musei.marche.it/web/RicercaOpere> (consulté le 12 juillet 2016).

¹⁵⁹ H.t., 0,76x1,05 m., signée « Gios. Recco F. 1676 », cfr. V. Damian, dans *l'Œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 102-103, no 29 ; R. Middione, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 908, no 1094 ; N. Spinosa (dir.), *La pittura napoletana del '600*, Milan, 1984, fig. 624.

¹⁶⁰ H.t., 0,895x1,130 m., signée „Gios. Recco.”, no inv. M.Ob.670, provient de la coll. de S. Jackowski, 1949 (G. De Vito affirme (1988) que le tableau provient de la coll. Romanoff) ; R. Middione, dans M. Gregori, op. cit., 2003, p. 212 ; id., dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, p. 903 ; Causa R., op. cit., 1972, p. 1021 ; M. Litwinowicz, op. cit., 2004, p. 89-90 ; J. Michałkova, *Obrazy Mistrzów Obcych w polskich kolekcjach*, Warszawa 1992 ; *Trionfo barocco, Capolavori del Museo Nazionale di Varsavia e delle collezioni del Friuli-Venezia Giulia*, cat. expo., sous la dir. de K. Murawska, Gorizia 1990, no 44.

¹⁶¹ H.t., 1,035x1,570 m., no inv. 2657, signée « G. Recco », acquise par le musée en 1963, de la coll. Nicholson à Londres. Cette nature morte est, à notre avis, différente de toute la série de Recco étudiée ici. Nous ne trouvons aucun objet de celle-ci dans les autres peintures de l'artiste. Cependant, la toile est signée... Sur le tableau de Rotterdam cfr. aussi R. Middione dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 903-904. Federico Zeri a été le premier spécialiste d'avoir identifié l'auteur de cette œuvre grâce à la lecture de la signature à gauche sur l'encrier (F. Zeri, « Giuseppe Recco: Una 'Natura Morta' giovanile », *Paragone*, 1952, 3, no 33, p. 37-38).

la position de chacun d'entre eux tend vers la diagonale. Il Maltese brise plus habilement le bord de la table couverte, en pliant le tapis à gauche. Quant à la toile de Recco de Rotterdam, Roberto Middione (2003) signale lui-aussi les références stylistiques à l'art du peintre maltais¹⁶².

Nous voudrions encore démontrer comment les deux artistes partagent le goût pour des objets raffinés. Evoquons dans ce contexte la *Nature morte avec des verres, des vases et un jeune serviteur tenant un plateau*¹⁶³ de 1679 (Séville, Fundación Casa Ducal de Medinaceli – Casa de Pilatos) [IL. 53] peinte par Giuseppe et dans celle illustrant *des armures, un vase sculpté précieux, une large coupe à fruits renversée et des gants, posés sur un tapis décoratif*¹⁶⁴ de la main du Maltese (collection particulière) [IL. 54]. Les deux maîtres exposent d'une manière similaire les précieux vases et les rideaux¹⁶⁵ dans la partie supérieure. En revanche, le maître parthénopéen ouvre sa composition vers le ciel nuageux et vers un paysage lointain légèrement vallonné, alors que Noletti l'enferme dans un intérieur. En outre, Recco élimine cette fois-ci complètement le motif du tapis oriental pour le remplacer par une multitude impressionnante de verres brillants et de céramiques, de formes et d'origines différentes dont celles d'Iznik, en ajoutant le personnage de jeune serviteur, exécuté probablement par Luca Giordano.

Giuseppe Recco fut influencé non seulement par il Maltese, mais également par Benedetto Fioravanti. Cet artiste, actif à Rome au moins dans les débuts des années 1640, exécutait les natures mortes d'un type proche de Noletti. Recco et Fioravanti partagent un même répertoire : des draperies raffinées de diverses couleurs, des coussins brodés, des fruits confis, des vases précieux et des bouquets de fleurs, des armures brillantes. Nous avons déjà vus que

¹⁶² R. Middione, dans M. Gregori, op. cit., 2003, p. 211. Le chercheur indique aussi une possibilité d'une influence, mais moins importante de Meiffren Conte. Raffaello Causa, à son tour, voit dans cette peinture un rapport avec l'œuvre de l'Espagnol Antonio de Pereda (op. cit., 1972, p. 1050).

¹⁶³ H.t., 1,76x2,55 m., Inv. P(251), signée et datée « *Go.o Recco F. 1679* », en bas sur la cruche bleue ; la peinture a été probablement commandée par le marquis Los Velez, vice-roi de Naples entre 1675-1682 ; puis elle était peut-être dans la collection du Conde de Santisteban, vice-roi de Naples entre 1687-1695 ; documentée en 1716.

Cfr. M. Litwinowicz, dans *L'Age d'Or de la peinture à Naples, de Ribera à Giordano*, sous la dir. de M. Hilaire et N. Spinosa, cat. expo., (Montpellier, Musée Fabre), Paris, 2015, p. 286-287 ; N. Spinosa, op. cit., 2011, p. 288, no 333. Notons que Recco dans la peinture de Séville étudie soigneusement les matières diverses, tantôt fragiles, délicates, moelleuses, tantôt dures est résistantes. Il y a une différence de traitement entre ce qui est vivant et inanimé.

¹⁶⁴ H.t., 0,980x1,285 m. ; la toile a été publiée pour la première fois par G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 373, 375, no FN. 5.

¹⁶⁵ Dans la peinture du Maltese, le rideau est vert avec les broderies dorés qui rappellent celle de la gravure de Coelemans (G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 373).

le Maltese les employait lui-aussi largement dans ses peintures. Cependant, notre connaissance de l'œuvre de Benedetto est encore limitée. Ses natures mortes et sa biographie ont été étudiées par E. Safarik¹⁶⁶ (1999). Fioravanti peignait déjà ce type d'œuvres avec des tapis ou des nappes dans la première moitié des années 1640. Les plus anciennes d'entre elles sont documentées dans l'inventaire du marchand de tableaux Bartolomeo Barzi (1645), publié par L. Spezzaferro¹⁶⁷ et récemment analysé par R. Morselli¹⁶⁸. Dans cet inventaire, ces peintures atteignaient, dans certains cas, des dimensions importantes de 9 et 12 palmes ou 10 et 12 palmes. Voici quelques mentions que l'on trouve dans ce document¹⁶⁹ : « *armures, vase dorés, tapis, coussins et un tissu [drap] blanc inachevé* », « *un tissu violet, coussin, violon, archiluth et livre de musique* », « *un melon et fruits divers sur une table couverte d'une nappe* », « *une coupe de fruits [compotier] remplie de fruits divers sur une petite table couverte de brocart, deux coussins, une cruche, un singe qui mange une figue, un chien* »¹⁷⁰, ou encore une peinture faite en collaboration avec le peintre Bott¹⁷¹ représentant « *une petite table couverte de velours turquin avec des tables diverses, et des vases argentés et dorés, une cuvette avec des sucreries avec une mappemonde, une cage avec un oiseau et un tableau de paysage fait dans ce tableau par Bott* ». Nous en citons seulement quelques-uns, car les tableaux de Fioravanti étaient nombreux dans la boutique de Barzi.

Comparons *La nature morte au tapis, au coussin et aux masques* de Recco à Rotterdam (Museum Boymans Van Beuningen) [cfr. **IL. 51**] à celle de Fioravanti représentant un coussin, et des fruits confis dans un plateau doré sur un pied, posés sur une draperie couvrant

¹⁶⁶ E. A. Safarik, « Invention and reality... », op. cit., 1999, p. 70-81.

¹⁶⁷ [Archivio di Stato, Rome, Notai A.C., vol. 3199, ff.33-73v] - l'inventaire, découvert par L. Spezzaferro, est d'abord apparu sur le site de la GPID, en ligne, puis publié dans *Archivio del collezionismo romano, progetto diretto da Luigi Spezzaferro*, sous la dir. d'A. Giammaria, Pise, 2009, p. 103-128.

¹⁶⁸ R. Morselli, « Appunti sul collezionismo di nature morte in Italia nel Seicento : un'indagine », dans C. Barbieri et D. Frascarelli (dir.), *Natura morta, rappresentazione dell'oggetto, oggetto come rappresentazione*, actes de colloque, Naples, 2010, p. 85-86.

¹⁶⁹ La GPID, en ligne, (consultée le 21 novembre 2015) – « f.37v *Un quadro di Fioravante con armature, vasi d'oro, tappeti coscini, et un panno bianco non finito, con cornice dorata in tela di 9 e 12* » ; « f.37v *Un quadro del Fioravante di un panno violato, cuscino violino, arcileuto, e libro di Musica con sua cornice di radiche di noce in tela di 4 1/2 e 3* » ; « f.38 *Un quadro del Fioravante di un melone, et diversi frutti sopra una tavola coperta di una tovaglia con sua cornice dotata in tela di 5 e 4* » ; « f.38 *Un quadro del Fioravanti con una fruttiera piena di diversi frutti sopra un tavolino coperto di broccato, doi coscini, e bocale, scimia che mangia un fico, un cane e doi quadretti tondi sopra con cornice dorata in tela di 10 e 12* » ; « f.39v *Un quadro del Fioravante con un tavolino coperto di velluto torchino con diverse tavole, e vasi d'argento, et oro, e un bacile di conditi con mappamondo, gabbia con un uccello et un quadro di paesi in detto quadro fatto dal Bott con cornice tocca e fiorata d'oro in tela di 10 e 7* ».

¹⁷⁰ Dans ce titre, « *doi quadretti tondi sopra* » sont mentionnés, mais nous ne sommes pas sûrs s'il s'agit de deux peintures représentées dans la nature morte ou d'autres tableaux accrochés réellement dans la demeure de Barzi à côté de celui de Fioravanti.

¹⁷¹ Il s'agit probablement du peintre hollandais Jan Both (vers 1618-1652), présent à Rome entre 1637 et 1642 environ (cfr. la base RKD, en ligne, <https://rkd.nl/nl/explore/artists> (consultée le 12 juillet 2016).

une table, vendue en 1988 chez Sotheby's à Londres¹⁷² [IL. 55]. La conception de la composition et le schéma sont proches : Recco sépare son tableau vers le milieu de sa hauteur par une nappe presque plate alors que Benedetto préfère couper sa composition de manière moins nette presque à la hauteur d'un tiers, par une draperie plissé et moins décorative. Ensuite le maître napolitain représente un coussin dans une position similaire à celle de Fioravanti, mais légèrement en biais. Il y a encore un élément proche dans ces natures mortes. La composition est fermée en haut à gauche par un rideau décoratif fortement plissé, rouge chez Fioravanti, doré chez Recco. Ces rideaux trouvent leur prolongement vertical à l'extrême gauche, et ils descendent dans l'espace laissé libre par la table dans l'angle inférieur. Le peintre napolitain maîtrise l'éclairage et le coloris d'une manière plus raffinée que Fioravanti, ce que nous percevons surtout dans le détail du rideau en haut du tableau, mais aussi dans le rendu des broderies du coussin et du clair-obscur baignant les masques. Nous ne retrouvons pas les fruits confis dans le tableau de Rotterdam, néanmoins nous avons vu que Recco employait ce motif fréquemment dans d'autres natures mortes comme celle de la Galleria Saporì de Spolète, et dans celles de Pesaro et du Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes à Naples¹⁷³ [IL. 56]. Notons encore que Giuseppe, dans sa peinture du musée Boymans-Van-Beuningen, s'appuie sur la *Nature morte dans un intérieur* de Fioravanti, conservée dans les appartements privés du Palazzo Colonna¹⁷⁴ à Rome [IL. 57]. Recco utilise le rideau et la nappe aplatie aux reflets blancs¹⁷⁵, il joue avec les accessoires posés sur la table et il élimine le mur de la pièce, au fond, avec des niches, des statues, des bas-reliefs et des tableaux. Le Napolitain ne représente pas non plus le sol et la partie inférieure de la table, richement sculptée avec des motifs de raisins et de melons qui correspondent aux fruits visibles sur le plateau dans la toile romaine. On peut aussi comparer la *Nature morte avec le globe terrestre, la carte d'Italie, une horloge, des livres, un sextant et d'autres instruments mathématiques*¹⁷⁶

¹⁷² E. A. Safarik, « Invention and reality... », op. cit., 1999, p. 77, fig. 8.

¹⁷³ H.t., 0,75x1,00 m., monogrammée « G.R. » provient de la coll. de Banco di Napoli Sanpaolo ; cfr. *The Sanpaolo Banco di Napoli Art Collection*, Cinisello Balsamo (Milan), 2004, p. 134. L'auteur de la notice date cette nature morte entre 1675 et 1680. Cfr. aussi R. Middione, dans *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. expo., Naples, 1984, p. 401, no 1.192.

¹⁷⁴ H.t., dimensions non parvenues ; E. A. Safarik, « Invention and reality... », op. cit., 1999, p. 73-74, fig.1 ; id., *Palazzo Colonna*, Rome, 1999, p. 253, no 452.

¹⁷⁵ Fioravanti emploie des reflets proche dans sa peinture de la Galleria Colonna.

¹⁷⁶ A propos de l'iconographie du tableau (qui mérite un article séparé), nous avons reçu deux emails de l'astronome Pascal Descamps de l'Observatoire de Paris que nous remercions sincèrement. Citons le premier : « Voici brièvement mes premières indications sur les objets astronomiques présents dans l'œuvre : Au centre, bien en évidence, se trouve, adossé à une carte de l'Italie, un globe céleste qui pourrait être l'œuvre de l'un des meilleurs facteurs de globe de l'époque, Coronelli. L'observatoire de Paris en possède d'ailleurs deux datés de la fin du XVIIe siècle ; Sur le globe, deux compas permettant la mesure de la distance angulaire séparant deux points du globe céleste et/ou de la carte d'Italie. Il m'est très difficile de distinguer nettement les constellations qui y sont figurées. Toutefois, on remarque très bien un grand cercle oblique qui n'est autre que le cercle de l'écliptique ou cercle du zodiaque ; Au pied du globe, un cadran solaire à style polaire. L'objet immédiatement à ses côté est peut-être un simple couvercle ; le troisième petit objet au pied du globe en allant vers la gauche

(Ajaccio, Musée Fesch) de Fioravanti¹⁷⁷ [IL. 58] avec une œuvre de Recco aujourd'hui à Spolète [IL. 59] pour confirmer combien la peinture du maître napolitain était fortement ancrée dans le courant romain des années 1640 et 1650. Certes, le répertoire d'objets varie et le message iconographique aussi, cependant nous trouvons dans les deux tableaux une même composition largement développée et décorative et la même lumière. La toile d'Ajaccio devrait être attribuée à Fioravanti sur la base du rapprochement avec une autre version aux objets identiques, mais verticale, conservée dans une collection particulière à Bergame¹⁷⁸ [IL. 60], considérée par E. Safarik comme une œuvre fondamentale dans le corpus du peintre romain¹⁷⁹. Le tapis plissé, posé sur la table occupe la moitié inférieure de la composition alors que dans celle d'Ajaccio sa trame prend juste une bande fine en bas et est effacée, en grande partie à cause de l'usure de la couche picturale. Il est probable que la nature morte du musée

pourrait être une boussole ; Toujours en poursuivant sur la droite, un ouvrage astronomique est ouvert laissant apparaître une coupe méridienne de la sphère céleste. On y distingue un cercle dont la demie-partie inférieure grisée représente la zone du ciel non visible pour un observateur situé à une latitude donnée. On peut d'ailleurs déterminer la latitude du lieu correspondant au dessin par la mesure directe de l'angle de hauteur du pôle céleste représenté par un grand diamètre coupé à angle droit par trois lignes parallèles qui sont les trajectoires apparentes du Soleil aux équinoxes et aux solstices. Il est d'ailleurs peut-être intéressant de relever au passage que la ligne tracée, qui représente la position du pôle, et qui apparaît nettement comme une ligne oblique est en fait rigoureusement verticale sur le tableau car elle présente un angle exactement de 90° avec la ligne horizontale du tableau. Ce n'est sans doute pas un fait du hasard Il y a donc comme un trompe-l'œil qui, d'une ligne parfaitement verticale en fait une ligne oblique. J'ai relevé la latitude du lieu par la mesure du pôle, elle est d'environ 63°. La figure de la page suivant est identique à la précédente mais pour une autre lieu, plus proche de l'équateur car le pôle est plus abaissé sur l'horizon. La latitude estimée est alors de 28° environ. Je ne sais pas si cet ouvrage est un classique de l'époque ou si le peintre a voulu signifier des lieux particuliers qui ont pour lui une résonance propre en créant un ouvrage imaginaire ? ; les deux derniers objets à droite du tableau ne sont pas objets astronomiques à ma connaissance. Il y a à l'évidence une cloche mais j'ignore ce que peut être l'autre objet ; Enfin, en arrière plan, dans l'ombre, le grand objet à gauche est un bâton de Jacob ou arbalétrille, utilisé pour la mesure des angles (position ou taille apparente par exemple de la Lune ou du Soleil). Nous sommes donc sans aucun doute face au bureau d'un astronome du XVIIe, vraisemblablement italien. Il y peut-être une référence aux grands astronomes italiens du XVIIe siècle, à commencer par Galilée (début du XVIIe), puis en passant par Grimaldi, Riccioli et même Cassini, le premier directeur de l'Observatoire de Paris. Tout ce qui constitue l'astronomie s'y trouve, la mesure du temps, la mesure de l'espace, la cartographie céleste et terrestre. ». Le deuxième email : « Petite et nouvelle précision supplémentaire : les deux coupes méridiennes montrées sur les pages ouvertes de l'ouvrage d'astronomie sont la représentation des mouvements apparents du Soleil pour deux lieux de latitude différente qui sont le cercle polaire arctique et le cercle tropique nord (tropique du cancer). En effet, j'avais effectué approximativement la détermination des lieux et il n'y a pas de coïncidence, le cercle tropique nord a, par définition, une latitude égale à 90°-obliquité de l'écliptique qui est de 23,5° environ, ce qui donne une latitude de 66,5°; quant au cercle tropique nord, sa latitude est égale à l'obliquité de l'écliptique donc +23,5°. Cela correspond aux deux mesures approchées que j'avais faites. L'auteur a donc été particulièrement vigilant dans le respect de ces valeurs. Je précise que l'obliquité de l'écliptique est l'inclinaison de l'équateur sur l'écliptique. ».

¹⁷⁷ H.t., 0,96x1,34 m., no inv. MFA 852-1-592, RETIF no 131548 (anonyme hollandais, XVIIe s.) ; provient de la coll. Fesch, donation du comte de Survilliers à la ville d'Ajaccio en 1842 ; ce tableau étonnamment a été peu discuté dans la littérature. M. D. Roche le considère de la main d'Evaristo Baschenis (*Le musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio, 1993, p. 113), et il est visible sous ce nom sur le site de l'institution (cfr. http://www.musee-fesch.com/index.php/musee_fesch/Collections/Peintures-du-XVIIe-siecle/Nature-morte-avec-globe-terrestre-et-carte-d-Italie). En revanche, D. Benati (comm. orale à N. Volle, 2014) pense à un peintre dans le genre de Roestraten (voir le tableau conservé au musée de Reggio Emilia ; cfr. la fiche RETIF de l'INHA), l'attribution que nous écartons (tout comme le nom de Baschenis) suite à la découverte d'une autre version de cette composition (Bergame, coll. part.) que nous étudions ici.

¹⁷⁸ H.t., 1,65x1,25 m. ; la peinture a été publiée et reproduite par M. Rosci, *I pittori bergamaschi, dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, Bergame, 1975, t. 3, p. 91, 147, no 128 (attribuée à Baschenis). Le chercheur indique qu'il s'agit d'une œuvre de haute qualité de la manière bergamasque ; plus récemment elle a été étudiée par E. Safarik, op. cit., 1999, p. 74 (Fioravanti). La première attribution a été proposée par L. Angelini (1946) en tant que Baschenis, mais elle n'a pas été acceptée par G. De Logu (op. cit., 1962, p. 164).

¹⁷⁹ E. Safarik, « Invention and reality... », op. cit., 1999, p. 74.

corse provient de la collection Colonna, car dans l'inventaire de Filippo II Colonna, de 1714, un tableau similaire était conservé¹⁸⁰ :

« *Un tableau de taille de palmes 5 et 4 de travers représentant un tapis avec une mappemonde, et un horloge avec d'autres engins de mathématique [...] original de fioravantj* »¹⁸¹.

Giuseppe Recco puisait aussi son inspiration dans l'œuvre des suiveurs du Maltese et de Benedetto Fioravanti, surtout dans les natures mortes de Carlo Manieri, le peintre originaire des Pouilles actif entre 1662 et 1700 à Rome, où il collaborait étroitement avec le marchand des tableaux Pellegrino Peri. Manieri peignait des toiles de ce type au moins à partir des années 1660 et il était toujours en activité quand Recco réalisait sa série de peintures en question. Nous avons l'impression que Carlo se forma directement dans l'atelier de Benedetto et il aurait pu peindre certaines de ses œuvres en collaboration avec lui. D'autres tableaux peints par l'un ou l'autre peuvent être encore confondus par la critique. Grâce aux recherches des Bocchi, nous connaissons de nombreuses peintures de Manieri qui aime, comme ses maîtres, représenter de vastes draperies, brodées et ornementales encadrant de grandes concentrations des fruits et des fleurs, des vases en métal auxquelles il ajoute un coussin, des instruments de musique en raccourci audacieux, des statues, un encrier ou encore d'autres objets précieux. Il développe davantage l'architecture des intérieurs avec des arcades, des colonnes, des niches, des pilastres, alors que Recco se contente juste d'une suggestion. Afin d'apercevoir ces parallèles, il suffit de comparer la nature morte de Spolète de Giuseppe à celle avec *des livres, un horloge avec des draperies épaisses dans un intérieur aux colonnes et aux pilastres*¹⁸² apparue en vente sur le marché de l'art à Milan [IL. 61] ou une autre avec

¹⁸⁰ M. Hochmann et N. Volle (comm. écrite, octobre 2015) sont d'accord avec cette affirmation, mais ils soulignent également qu'il pourrait s'agir d'une autre version similaire à la peinture du Musée Fesch.

¹⁸¹ La GPID, en ligne – « [285] *Un quadro di misura di p.mi cinque, e quattro per traverso rapp.te un tappeto con mappamondo, et uno orologio con altri ordegni da mathematica con sua cornice Indorata usata spett.e come s.a originale del fioravantj* ». Cette mention d'inventaire est d'ailleurs citée dans par E. Safarik (« Invention and reality... », op. cit., 1999, p. 74) en lien avec la toile de Bergame, mais le chercheur note que dans le document on parle d'un tableau horizontal. Nous en déduisons donc qu'il pourrait s'agir parfaitement de la nature morte du Musée Fesch, ou d'une autre version très proche perdue.

Les dimensions mentionnées dans l'inventaire (5x4 palmes romaines = 1,10x0,88 m. environ) sont proches, mais ne pas exactes de la toile corse : 1,34x0,96 m.

¹⁸² H.t., 0,96x1,34 ; G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 565-566, fig. CM.45.

des fruits des fleurs et des draperies et un coussin dans un intérieur¹⁸³ (auparavant Paris, Audap-Godeau-Solanet) [IL. 62] marquée par la même opulence. La lumière de ces deux toiles est assez proche, mais les broderies, chez Recco, sont plus sommaires. Le Napolitain peint un plan en marbre majestueux, orange, posé sur un bloc de pierre lissé, alors que Manieri préfère peindre un socle profilé, souvent avec un bas-relief. Nous avons récemment attribué à Manieri deux autres œuvres (Rome, Ambassade de Paris, dépôt du Mobilier National de Paris) [cfr. IL. 42 et 42b de la première partie]. Giuseppe Recco est aussi l'auteur de la *Nature morte avec un grand bouquet de fleurs et des objets posés sur une table couverte par une draperie* : une théorbe (?), une partition de musique, des sucreries, une lunette (?), une horloge (lieu de conservation inconnu), monogrammée « G R »¹⁸⁴. Cette composition rivalise non seulement avec les œuvres similaires de Manieri, mais aussi avec Fioravanti et Il Maltese ou bien avec les modèles de l'école lombarde.

Pour finir, notons encore que certaines œuvres ont été données à tort à Recco, comme la toile au tapis, au violon, aux sucreries et au bouquet de fleurs (Grande Bretagne, collection particulière), attribuée par John T. Spike¹⁸⁵ en 1983. A notre avis, elle n'appartient pas à l'œuvre de Recco parce que le style de l'œuvre est trop défini, l'exécution des pétales des fleurs et de la peau des fruits (surtout des pêches et des grenades) diffère de la manière du Napolitain. Le grand plateau sculpté appuyé contre un pilastre à droite est complètement étranger à la peinture de Giuseppe. C'est une peinture d'une excellente qualité, mais son auteur devrait être probablement recherché dans l'école romaine parmi les artistes gravitant autour de Fioravanti. Nous observons que ni la composition ni les objets¹⁸⁶ ne correspondent aux œuvres de Recco que nous avons mentionnées.

¹⁸³ H.t., 1,19x1,65 ; Ibid., p. 552, 559, fig. CM.37.

¹⁸⁴ R. Causa, op. cit., 1972, il. 416.

¹⁸⁵ H.t., 1,194x1,613 m. ; J. T. Spike, op. cit., 1983, p. 92, no 31 ; remarquons que le chercheur repère de manière douteuse le monogramme « GR » qui aurait-été formé des cordes du violon. Nous ne connaissons pas une manière comparable de signer par Giuseppe Recco. Alors nous ne partageons pas l'observation de J. T. Spike qu'affirme qu'il s'agit d'un caprice faisant un « *blessing to scholarship* ». D'ailleurs le spécialiste lui-même note que « *Without this signature, the attribution of this Still Life with Violin and Sweetmeats on a Table to Giuseppe Recco would undoubtedly be controversial [...]* » et il remarque les liens avec l'école romaine du milieu du XVIIe s. e avec l'art du Maltese (Francesco Fieravino). Il ne distingue par l'un peintre de l'autre encore, c'est-à-dire Francesco Noletti de Benedetto Fioravanti.

¹⁸⁶ Notons que les sucreries sont complètement diverses par rapport aux fruits confis connus des peintures de Giuseppe.

Il reste aussi le problème du Maestro dei Tappeti¹⁸⁷ dont l'œuvre devrait être réétudié plus profondément, car certaines peintures devraient revenir au Maltese, à Fioravanti, ou à leur atelier ou bien aux suiveurs.

Giuseppe Recco dialoguait également avec les maîtres lombards tels qu'Evaristo Baschenis (1617-1677) et Bartolomeo Bettera, mais nous n'allons pas développer ce problème, parce que nous nous concentrons sur l'école romaine. Un apport dans le style de Recco vint probablement des peintures nordiques de l'artiste comme Willem van Aelst (1627-1687), qui séjourna à Florence entre 1649 et 1656.

¹⁸⁷ Cet artiste a été évoqué dans M. Gregori, op. cit., 2003, p. 351, il. 2.

Les cuisines de Giovanni Battista Recco et de Gian Domenico Valentino.

Le rôle d'Andrea Bonanni

Les peintures de cuisines étaient exécutées, au cours du *Seicento* et au début du *Settecento*, non seulement dans ces deux centres artistiques, mais aussi dans d'autres régions comme la Toscane (Iacopo Chimenti da Empoli, Astolfo Petrazzi), la Lombardie (Evaristo Baschenis), l'Emilie-Romagne (Felice Boselli) et la Vénétie (famille Bassano, Giacomo da Castello). Du point de vue chronologique, les Bassano ou Chimenti da Empoli précédèrent le développement de ces sujets à Rome et à Naples. Les nordiques du *Cinquecento*, comme Joachim Beuckelaer (vers 1533-1575) et Pieter Aertsen (vers 1508-1575) furent à l'avant-garde de ce type de peintures¹⁸⁸.

Il est intéressant de noter que l'apparition de ces sujets dans l'école napolitaine entre 1640 et 1660 environ précéda l'école romaine, où ils sont rares avant 1675-1680. Nous savons que Giovanni Battista Recco mourut avant 1675¹⁸⁹, peut-être même pendant la peste de 1656 comme beaucoup d'autres artistes de sa génération. En tous les cas, son décès survint probablement avant 1664-1665, son nom n'apparaissant pas dans le document de création de la Confrérie des peintres des Saints Luc et Anne à Naples¹⁹⁰ (alors que celui de Giuseppe y est présent). Certaines de ses peintures connues sont datées de 1653 ou de 1654. En revanche, Valentino débuta sa carrière artistique vers 1660, mais nous ne savons pas s'il exécutait déjà à cette époque des natures mortes de cuisine. En fait, ce maître ne datait pas ses œuvres. En

¹⁸⁸ Cfr. V. Boudier, *La cuisine du peintre, scène de genre et nourriture au Cinquecento*, Rennes, 2010. Je remercie A. Brejon de Lavergnée pour m'avoir indiqué cette publication.

¹⁸⁹ Il est mentionné en tant que « *Giovan Battista Recco, pittore di pesci, morto* » dans une note envoyée par l'ambassadeur florentin Andreini de Naples au biographe Filippo Baldinucci à Florence. Elle est datée entre 1674 et 1676 et intitulée « *Nota di Pittori, Scultori et Architetti che dall'anno 1640 sino al presente giorno hanno operato lodevolmente nella città e regno di Napoli* » [manuscrit, Biblioteca Nazionale di Firenze]. Le document a été publié par G. Ceci, op. cit., 1899, 8, p. 153-158 ; ensuite, il a été analysé par P. Barocchi dans Baldinucci, 1975, v.6, p. 366. Cfr. aussi N. Di Carpegna, « I Recco : note e contributi », *Bollettino d'arte*, 1961, no 46, p. 124.

¹⁹⁰ R. Causa, op. cit., 1972, p. 1042-1043, note 57.

outré, il ne quittait Rome qu'occasionnellement. Il partit en 1660 à Imola et y resta deux ans et il y séjourna une seconde fois entre 1680 et 1681¹⁹¹.

Dans les inventaires napolitains les natures mortes de cuisines sont mentionnées tardivement. Nous en trouvons quelques-unes dans les documents des années 1670 et dans la décennie suivante. Ainsi, le noble Davide Imperiale possédait, en 1672, quatre « *quadri di cocina* » peints d'après des estampes d'un « *tortoretto* »¹⁹². Giovanni Vandeneynnden¹⁹³ en 1688 en possédait une de Giovanni Battista Ruoppolo et huit ans plus tard Giovanni Giacomo Lavagna était propriétaire d'« *un quadro di cucina* » probablement de Giuseppe Recco avec des figures de Nicola Maria Recco¹⁹⁴. Nous connaissons des tableaux de ce type peints par Giovanni Battista Recco et mentionnés dans des documents. Nous pensons à une *Cuisine avec des ustensiles en cuivre* conservée en 1677 dans la collection vénitienne de Lucrezia Bonamin, la veuve du marchand Giovanni Andrea di Ottavio Lumaga (1607-1672)¹⁹⁵. Une peinture de cuisine de ce peintre était possédée par Alfonso Diaz Pimiento Gallio en 1684¹⁹⁶ et, quatre ans plus tard, une autre par Giovanni Vandeneynnden¹⁹⁷.

En ce qui concerne le collectionnisme romain, nous avons noté que des natures mortes de cuisines sont signalées déjà dans les années 1630 et 1650, avant l'apparition d'œuvres similaires dans les inventaires à Naples. Cela ne veut pas nécessairement dire que les Napolitains prirent du retard par rapport au milieu romain. A Rome, nous trouvons très tôt, en

¹⁹¹ G. Bocchi, U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 507-508.

¹⁹² La GPID, en ligne, (consultée le 4 octobre 2016) – « f.34 *Quattro quadri di cocina, cavato da stampe del tortoretto* ». Il s'agit probablement du nom déformé du peintre vénitien Tintoretto.

¹⁹³ La GPID, en ligne, (consultée le 22 novembre 2015) – « *Un altro di palmi 7 e 5 con cornice indorata diverse robbe di cucina, et una impanata mano di Gio. Batta Ruoppolo 100* ».

¹⁹⁴ La GPID, en ligne, (consultée le 22 novembre 2015) – « f.18 *Due altri quadri uno di melloni, e l'altro di cucina palmi 8 e 10 con cornice di pero mano di Recco, e le figure di suo figlio* ». En 1677, le « *Magnifico* » Francesco Cavallino avait dans sa collection un tableau de cuisine de la main de Francesco Antonio Pisacane (Pisacano), un peintre de natures mortes très peu connu (La GPID, en ligne, (consultée le 4 octobre 2016). Les dimensions de deux œuvres étaient de huit par six palmes.). On peut évoquer aussi une nature morte de cuisine de Francesco della Questa notée dans l'inventaire Gagliano de 1699. En outre, en 1680, deux anonymes de ce type étaient conservés dans la collection de Santo Maria Cella (La GPID, en ligne, (consultée le 22 novembre 2015).

¹⁹⁵ G. De Vito, op. cit., 2008 (2009), p. 39 - « *Uno con frutti d'ogni sorte di Gian Battista Recco [Zuan Battista Recco]. Uno con tutte le sorti di uva del sudeto cucina con pesci et utensili di rame* » - cfr. la GPID, en ligne ; L. Borean et I. Cecchini, « Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli », dans *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine, 2002, p.159-231 ; L. Moretti, « La raccolta Lumaga. Giovanni Andrea Lumaga », *Ricerche sul '600 napoletano*, 2005, p. 42. L. Moretti ne cite pas le mot « *cucina* » noté dans l'article de G. De Vito (2008 (2009)). En outre, un tableau de fruits divers et un autre avec des raisins de divers sortes étaient conservés également dans la collection Lumaga.

¹⁹⁶ Il s'agit d'une donation du 7 juin 1684 – « *Cucina originale di Titta Recco vale Ducati 10. Alfonso Diaz Gallio* », [Archivio Antonio Delfino]. L'œuvre est citée par G. De Vito, op. cit., 2008 (2009), p. 41.

¹⁹⁷ Il s'agit d'une grande *Nature morte avec des objets de cuisine et de garde-manger*. G. De Vito, op. cit., 2008 (2009), p. 41 – « *Un altro di palmo 10 et 8 con cornice liscia robbe di cucino, e robbe di dispenze con gatta che tira il collo ad un arione mano di Titta Recco* » ; R. Ruotolo, op. cit., 1982.

1638, un tableau de cuisine avec animaux vivants et morts (et probablement des personnages) de Jacopo Bassano dans l'inventaire de Vincenzo Giustiniani. Francesco Triti, en 1656, était propriétaire d'une œuvre avec « *diverse robbe per uso di cocina* » de Francesco Noletti dit il Maltese¹⁹⁸. Un an après, une peinture de cuisine avec figures apparaît dans la collection de Pietro Paolo Avila. A partir des années 1670, les peintures de cuisines devinrent de plus en plus fréquentes. Une vaste composition de ce genre « *copia di Rubens* », en 1675, était possédée par Decio Azzolini¹⁹⁹ et, deux ans plus tard, Carlo Bianchi était propriétaire d'une nature morte anonyme de ce type. On ne connaît pas non plus l'auteur des douze « *quadrettini varij utensili di Cucina* » enregistrés en 1679 dans l'inventaire d'Urbano Cerri, ni du nom du maître allemand qui exécuta les cuisines de la collection Del Carpio (1682)²⁰⁰. Mais, à cette date, le Romain Valentino et son maître, le Napolitain Andrea Bonanni actif à Rome, peignaient déjà ce type de toiles. Nous savons, en outre que Bonanni collaborait avec le marchand de tableaux Pellegrino Peri, installé non loin de la Piazza Navona.

Situons maintenant chronologiquement l'œuvre de Giovanni Battista Recco dans l'école napolitaine de natures mortes. Il était le frère²⁰¹ ou l'oncle du Giuseppe, il était excellent peintre de poissons et d'intérieurs de cuisine²⁰². Malheureusement, De Dominici ne le mentionne pas dans ses vies des artistes napolitains et des documents nous manquent. On ne connaît même pas sa date de naissance. Il était certainement actif vers 1653-1654 quand il signait ses tableaux. Mais on ne sait pas quand il débuta précisément à peindre ce genre de compositions. Il hérita peut-être d'un modèle de tableau de cuisine de Giacomo Recco, le fondateur de la dynastie Recco. Giacomo est mentionné dans les années 1670 dans la liste d'Andreini envoyée de Naples à Baldinucci à Florence comme « *pittore di fiori, frutti, pesci*

¹⁹⁸ La GPID, en ligne, (consultée le 4 octobre 2016) – « f.439 140 *Un quadro in tela da mezza testa ove son dipinte diverse robbe per uso di cocina di mano del Maltese* ».

¹⁹⁹ La GPID, en ligne, (consultée le 22 novembre 2015) – « f.19v *Un'altra tela alta palmi dieci scarsi longa palmi dodici, una cucina con molti vasi di rame, diversi animali morti, frutti et herbe, un huomo in atto di steccar legne e sta discorrendo con un vecchio et una vecchia. Copia di Rubens senza cornice* ». Une autre *Cuisine* apparaît dans l'inventaire d'Azzolini de 1689. D'autres copies d'après Rubens étaient conservées dans le palais de Livio Odescalchi (1713) dont une provenant de la collection de la reine de Suède Christine. Cfr. La GPID, en ligne.

²⁰⁰ Des peintures de cuisine se trouvaient également dans les collections suivantes : Chellini (1687), Colonna (1689), Paulucci (1695) et Rossi (1695). Cfr. la GPID, en ligne.

²⁰¹ Se Giovanni Battista était fils de Giacomo et le grand frère de Giuseppe, il devrait naître au plus tôt vers 1628. Nous le déduisons de la date de mariage de Giacomo Recco que nous connaissons grâce au document de 1627 (G. De Vito, « In cerca di un coerente percorso per Giovanni Battista Recco », *Ricerche sul '600 napoletano*, 2008(2009), 39). Cfr. U. Prota Giurleo, *Pittori napoletani del Seicento*, Naples, 1953, p. 13.

²⁰² Titta fut influencé par Pieter Aertsen et Joachim Buckelaer ainsi que par des Italiens tels que Jacopo Bassano (et son atelier) et Bartolomeo Passerotti.

ed altro. Mori che sono 30 anni circa». Les autres sources demeurent silencieuses à ce propos et ses œuvres nous manquent. Mais Giacomo Coppola, actif dans les années 1620, fut probablement le pionnier de natures mortes de cuisines à Naples. Giovanni Battista exécutait ces peintures vraisemblablement, un peu plus tard, dans les années 1640. Nous disposons depuis quelques années, d'un repère chronologique supplémentaire. En fait, Titta représente dans la *Nature morte* (lieu de conservation inconnu) des maquereaux (*sgombri*), des rougets, des anguilles et une raie. L'artiste y a peint aussi un panier en osier renversé (avec un morceau de jambon posé au-dessus) et une cuvette en cuivre avec des petits pois. Cette œuvre est datée de 1637, comme l'a récemment établi G. De Vito²⁰³. Le style de l'artiste était déjà caravagesque dans les années 1630 : ses motifs étaient investis par une lumière puissante (récipients en cuivres, papier froissé, poissons similaires, viandes). Nous retrouvons ce répertoire dans ses peintures de cuisine, qui sont probablement plus tardives. Il pourrait être né entre 1600 et 1610²⁰⁴ et être l'oncle de Giuseppe et non son frère. Giovanni Battista fut presque contemporain de Paolo Porpora qui naquit en 1617. Titta créa ses chefs-d'œuvre dans les années 1650, quand il exécuta par exemple le *Garde-manger de cuisine* du National Museum de Stockholm [II. 63]. Ces toiles montrent de cuisines, mais vues partiellement, encore de manière rapprochée (*riposto* en it.). Il est probable que les compositions les plus vastes illustrant des intérieurs de cuisine auraient été peintes après 1654, en tous les cas avant 1664.

Regardons de plus près le répertoire de Titta Recco et montrons quels motifs Valentino adopta du Napolitain. Il peignait dans ces intérieurs sombres des casseroles, des cuvettes, des bassines, des assiettes, des paniers, des poissons, des oiseaux morts (motif d'oiseau déplumé), du gibier à poils²⁰⁵, posés souvent sur des tables. Mais on y trouve de la nourriture comme des viandes, des fromages, des pains, des saucissons, des fruits (plus particulièrement cédrats et oranges), des légumes ou des calamars et d'autres objets encore, le plus souvent sans personnages²⁰⁶. Il cherche à rendre la profondeur de la pièce et dispose les objets en les échelonnant dans l'espace. Dans ce contexte, des animaux vivants apparaissent (dindons,

²⁰³ G. De Vito, op. cit., 2008 (2009), p. 43, tav. III et p. 52.

²⁰⁴ Ibid., p. 52.

²⁰⁵ G. De Vito, op. cit., 2008 (2009), p. 56.

²⁰⁶ On connaît certains tableaux de collaboration peints par Giovanni Battista Recco avec d'autres artistes identifiés comme Aniello Falcone ou un peintre proche de Battistello. Cfr. D. M. Pagano dans *Ritorno al barocco...*, op. cit., 2009, p. 388-391 et S. Causa, *La strategia dell'attenzione, Pittori a Napoli nel primo Seicento*, Naples, 2007.

chats etc.). Il s'agit donc d'une multitude d'objets, comme chez Valentino, qui aime bien aussi insérer quelque animal vivant dans ses compositions (chats, chiens, ou oiseaux). Valentino et Recco emploient un répertoire proche, dynamisent leurs compositions à travers des motifs diverses posés en diagonales contrastantes, ainsi que par l'emploi de raccourcis difficiles. Ils sont attirés par les reflets sur les objets. Notons encore que Gian Domenico ne représentait jamais les motifs typiquement napolitains qu'on trouve dans les œuvres des Recco, comme le *Caciocavallo*, le « *calzone* », la tourte rustique, les calamars ou une tortue marine. Valentino était un artiste prolifique, mais répétitif et quelque peu superficiel²⁰⁷.

Giovanni Battista Recco peignait certaines de ses natures mortes de cuisine en collaboration avec des peintres de figures. Il s'agit par exemple d'Aniello Falcone (peinture de la collection particulière à Naples²⁰⁸) ou d'un suiveur de Battistello Caracciolo (toile de la collection particulière)²⁰⁹ [IL. 64] Les personnages sont représentés à mi-corps ou en buste. Ils sont en action : écaillant des poissons, montrant des victuailles (viandes) ou bien plumant un oiseau ou portant du bois. Or, Valentino exécutait lui-même des personnages mais de façon assez sommaire.

Comparons maintenant les natures mortes de Giovanni Battista Recco et de Valentino. Débutons par *L'intérieur de cuisine*²¹⁰ de Titta (Crémone, collection particulière) [IL. 65] et celle aux poissons de Valentino du Musée Fesch à Ajaccio²¹¹ [IL. 66], un véritable chef-d'œuvre de l'artiste. Valentino adopta le désordre volontaire et contrôlé du peintre napolitain,

²⁰⁷ Pour comprendre son style, mentionnons les compositions conservées dans les collections publiques françaises : la petite toile du Musée de Grenoble (H.t., 0,36x0,46 m., no inv. MG. 512, RETIF no 11242, monogrammée « *G.D.V.* »), deux *Cuisines* en pendant du Musée des beaux-arts de Nancy. Le première représente un *Intérieur de cuisine avec figure de femme située à l'extrême droite*, h.t. (?), 0,31x0,50 m., no inv. 716, RETIF no 11243 ; la deuxième dépeint un *Intérieur de cuisine*, h.t. ?, 0,31x0,50 m., RETIF no 11244, la provenance comme précédente ; pour les deux cfr. C. Gelly, *Nancy, musée des Beaux-Arts : peintures italiennes et espagnoles, XIVe - XVIIIe*.

²⁰⁸ H.t., 1,27x1,77 m. ; D. M. Pagano, dans *Ritorno al barocco...*, op. cit., 2009, p. 390-391, no 1.228. *La nature morte avec de victuailles avec une figure féminine* publiée par L. Salerno est un autre exemple de tableau de collaboration de Giovanni Battista Recco, mais avec M. Stanzone (attribution) – S. Salerno, op. cit., 1984, p. 114-115, fig. 29.8.

²⁰⁹ H.t., 1,53x2,00 m. ; cfr. D. M. Pagano, dans *Ritorno al barocco...*, op. cit., 2009, p. 388-389, no 1.1227.

²¹⁰ H.t., 1,47x1,95 m., monogrammée « *G. B. R.* » sur le bord de l'assiette en bas à gauche. Le tableau, très connu de la critique, provient de la collection Astarita de Naples. Nous l'avons vu présenté à l'exposition dans la Galerie Canesso en 2007. Cfr. V. Damian, dans *L'Œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 44-45, no 6. Cette nature morte a été attribuée pour la première fois à Giovanni Battista Recco par N. Di Carpegna sur la base de confrontation avec la toile représentant des victuailles conservée à l'époque dans la collection Rappini à Rome (N. Di Carpegna, op. cit., 1961, p. 123-124). Certains chercheurs l'ont attribué à Giovanni Battista Ruoppolo (Jordan, Salerno). V. Damian date cette œuvre entre 1660 et 1670 (op. cit., p. 44). De notre côté, nous penchons davantage vers 1660.

²¹¹ H.t., 1,22x1,73 m., monogrammée « *G. D. V.* », no inv. MFA 852.1.552, RETIF no 11241.

très probablement par la médiation d'Andrea Bonanni à Rome. La palette est semblable, chaude, jouée dans les bronzes, terre de Sienne, marron, et les couleurs de terre. Les teintes proches et harmonieuses de récipients divers sont précisément étudiées et rendues avec une grande délicatesse. Les deux artistes peignaient d'après la nature et maîtrisaient l'observation des intérieurs qui nous renseignent sur le contexte social²¹². Recco et Valentino veulent doter leurs tableaux d'une profondeur. C'est pourquoi ils remplissent le sol représenté au premier plan par une série de motifs et conduisent le regard vers le fond de la composition. Giovanni Battista, dans la toile de Cremona, représente les différents morceaux de viandes rouges de manière presque abstraite. Même si nous pouvons retrouver ce genre de motifs dans l'art de Valentino, ils n'ont pas la même force picturale²¹³. Recco, doté de davantage de fantaisie, est émerveillé par la forme, la couleur de chaque objet, par la matière et par ses caractéristiques physiques. Il maîtrise les effets de lumières et d'ombres. Valentino, sous cet aspect, nous paraît plus superficiel. Il ne fut qu'un suiveur des découvertes napolitaines. Et nous voudrions connaître mieux l'œuvre de son maître Bonanni, pour observer ces inspirations à Rome.

Hormis les viandes, Titta insérait volontiers des cédrats et des oranges dans des récipients en cuivre comme dans la toile du Palazzo Abatellis de Palerme [IL. 67]. Ce motif fut repris par l'atelier romain de Valentino, comme on le voit dans *L'intérieur d'un laboratoire*²¹⁴ (Treviso, collection particulière, auparavant dans la coll. Cotinat) [IL. 68] attribué à l'entourage de Gian Domenico. Le peintre romain ne laisse pas cet espace libre. Il le surcharge à chaque fois par de nombreux motifs. Recco arrive à éviter l'*horror vacui* par une disposition intelligente des objets de cuisine.

En ce qui concerne l'exécution des récipients en cuivre ou en céramique nous avons l'impression que Valentino doit beaucoup plus aux maîtres nordiques comme David Teniers (1610-1690) ou Willem Kalf (1619-1693) qu'à Titta Recco, qui semble inaugurer une manière picturale qui trouvera plus tard, au XVIIIe siècle, son aboutissement dans l'œuvre de Chardin²¹⁵. Les compositions de l'artiste parthénopéen sont davantage repensées, exécutées

²¹² Ce sujet été étudié par Carmen Ravanelli Guidotti à propos des objets en céramique figurant dans les œuvres de Gian Domenico (C. Ravanelli Guidotti, « La ceramica nella pittura di Giovanni Domenico Valentini » dans *Giovanni Domenico Valentini alias G.D.V., pittore di interni e di nature morte, Collezioni d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Imola*, sous la dir. de G. Asioli Martini, Imola, 2005, p. 128-158.).

²¹³ Certaines natures mortes de Gian Domenico donnent l'impression qu'elles ont été réalisées par un collaborateur, comme l'*Intérieur de cuisine* d'une collection particulière (Cfr. *Giovanni Domenico Valentini...*, op. cit., 2005, p. 141, il. 9^e).

²¹⁴ H.t., 0,72x0,96 m. ; cfr. *Giovanni Domenico Valentini...*, op. cit., 2005, p.108-110, il. 7.

²¹⁵ Cette relation entre l'école napolitaine du *Seicento* et l'art de Chardin de *Settecento* mériterait une étude stylistique approfondie.

avec une conscience artistique raffinée. Nous pouvons l'apercevoir clairement dans ses chefs-d'œuvre : celui avec une tête de bélier du Museo di Capodimonte²¹⁶ [IL. 69], celui avec un dindon vivant et le *caciocavallo* de la collection particulière bolonaise²¹⁷ [IL. 70] et enfin dans la toile, peut-être la plus élaborée de ce point de vue, du Rijksmuseum d'Amsterdam²¹⁸ [IL. 71]. Cette dernière, se caractérise par un nombre réduit d'éléments, par une définition claire de la composition et par une harmonie chromatique chaude avec des teintes de terres et de bruns. Nous ne trouverons rien de comparable dans toute l'œuvre de Valentino. Dans la toile d'Amsterdam, le peintre insère aussi un accent typiquement napolitain incarné par le motif du *caciocavallo* que nous rencontrons dans d'autres compositions de sa main.

Il y aussi des différences entre le style de Recco et celui de Valentino comme le démontre *La Cuisine* du musée de Capodimonte [cfr. IL. 69]. Le maître napolitain, influencé par l'art espagnol et Juan van der Hamen, Alejandro de Loarte (vers 1590/1600- 1626) et Diego Velázquez²¹⁹ en particulier, organise de manière raisonnée les éléments de la composition, marqués par une symétrie lisible mais relative. En fait, les motifs suivent un schéma préconçu²²⁰ dans le but de trouver un rythme caché. Gian Domenico représente volontiers un amas irrégulier d'objets, souvent dépeints en raccourcis bien choisis. Il préfère surcharger ses œuvres, alors que Titta est sélectif. Le Napolitain n'oublie jamais l'aspect pictural, ni la forme, ni la structure. Recco maîtrise non seulement les règles strictes de la composition mais aussi du coloris. Il dévoile son excellente technique dans la surface vaste du plan en pierre en bas, où son pinceau a rendu des taches libres et fluides en dégradés. Cette partie fait penser à l'exécution de Bartolomeo Passerotti dans ses toiles du Palazzo Barberini à Rome [cfr. IL. 9a et 9b de la première partie]. Angela Tecce a élégamment écrit à propos de la toile de Capodimonte, qu'elle est « sûrement une des plus belles natures mortes du Seicento

²¹⁶ H.t., 1,28x1,80 m., inv. Q 1930..., no 1776, provient de la coll. Vittorio Baratti, jusqu'à 1972 ; A. Tecce, dans *Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, dipinti del XVII secolo, la scuola napoletana*, sous la dir. de N. Spinosa, Naples, 2008, p. 178-179, no 162. L'attribution à Titta a été pour la première fois proposée par R. Causa (op. cit., 1972, p. 1041) qui la considère de sa période tardive. En revanche, F. Bologna (1976) pensait plutôt à Giuseppe Recco dans sa période de jeunesse. R. Middione (dans *Civiltà del '600...*, op. cit., 1984, p. 388-389) et A. Tecce (op. cit., 2008, p. 178) partagent l'avis de R. Causa.

²¹⁷ H.t., 1,47x2,00 m., monogrammée « GBR », conservée auparavant dans une coll. part. à Bergame (avant 1972) : cfr. R. Causa, op. cit., 1972, p. 1042, note 55, fig. 392 ; L. Salerno, op. cit., 1984, p. 116, no 29.2 ; R. Middione, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 890-891, no 1068.

²¹⁸ H.t., 1,08x0,87 m., provient de la coll. de José de Canaveral, Séville, 1867 ; coll. de José Javier y Paroldo, Cordoue, 1872 ; coll. de baron Quinto ; Grimaldi, Paris ; coll. Sedelmeijer, 1913 ; coll. R. Langton Douglas, Londres ; coll. J. Goudstikker, Amsterdam, 1923 ; Vente (F. Muller), Amsterdam, le 15 mai 1934 ; coll. E. Heldring, Amsterdam ; vente Sotheby's, Londres, le 23 juin 1937 (retirée) ; Rijksmuseum, Amsterdam, depuis 1954 – remarquons la riche historique de cette œuvre ; cfr. D. M. Pagano, dans *Ritorno al barocco...*, op. cit., 2009, p. 384, no 1.224.

²¹⁹ Déjà R. Causa observe ce lien avec la peinture ibérique. Le chercheur indique aussi une relation avec l'art de Juan de Zurbarán (op. cit., 1972, p. 1013-1014).

²²⁰ R. Middione, dans *Civiltà del Seicento...*, op. cit., 1984, v.1, p. 388-389, no 2.183.

napolitain, le tableau se distingue par sa particulière organisation de la composition dont les éléments, définis par une lumière claire qui frappe de la gauche les objets disposés frontalement sur un plan, certains saillants du plan lui-même et d'une corporalité matérielle du réalisme très prononcé. Ils sont disposés frontalement avec un équilibre hiératique formel et avec aucune concession [laissée] au hasard »²²¹.

Andrea Bonanni

Une autre question essentielle concerne le style de l'œuvre d'Andrea Bonanni (Naples ? – documenté à Rome jusqu'à 1682), le maître de Gian Domenico Valentino. Nous sommes renseignés sur la formation de Valentino dans l'atelier d'Andrea grâce aux peintures mentionnées, en 1725, dans l'inventaire de Benedetto Pamphilj: « *Due Sopraporti di p.mi 4 per Traverso rapresentano robba mangiativa dipinti da Gio : Do, Scuola del Bonanni [...]* » et par deux autres de « *misura da testa rapresentano cocine dipinti da Gio. Dom. Scolaro del Bonanni [...]*. La chronologie de cet apprentissage nous est inconnue, mais comme les Bocchi le remarquent, ce fut sûrement lui qui orienta Valentino vers les sujets de cuisine et de garde-manger inspirés du modèle de Giovanni Battista et de Giuseppe Recco²²².

Les premiers tableaux de Bonanni avec des compositions de ce genre ont été identifiés dans les musées florentins. Il s'agit de celui des Offices (inv. 1890 n. 5569) [IL. 72] et de deux autres du Palazzo Pitti –inv. 1890 nn. 7175 et 5600)²²³ [IL. 73]. Ces œuvres sont attribuées, en 1713, dans l'inventaire du Grand Principe Ferdinando, à « *Monanno Monanni* », mais celui-ci ne peut pas correspondre au peintre florentin de ce nom, qui était l'élève de Cristofano Allori. Elena Fumagalli a décidé d'associer cette mention au Cavalier Bonanni ou Andrea Bonanni²²⁴. Il est vrai que le style de ce maître et celui de Valentino sont proches et

²²¹ A Tecce, dans op. cit., 2008, p. 179 – « *Sicuramente una delle più belle nature morte del Seicento napoletano, il quadro si distingue anche per la sua particolare impostazione compositiva i cui elementi, definiti da una chiara luce che investe da sinistra gli oggetti disposti frontalmente sur un piano, alcuni sporgenti dal piano stesso e da una corposità materica dal realismo spiccatissimo, sono disposti frontalmente con ieratico equilibrio formale e con nessuna concessione alla casualità* ».

²²² G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 447.

²²³ Ibid., p. 447-449 ; M. Chiarini considérait ces peintures de la main du Maître G.D.V. (M. Chiarini, « Il maestro « G.D.V. », *Paragone*, 1974, XXV, no 295, p. 73-74). Ce peintre a été ensuite identifié comme Valentino par Caterina Caneva a attribué à cet artiste tous les trois œuvres (C. Caneva, « I dipinti », dans *Giuseppe Maria Crespi nei Musei fiorentini*, cat. expo. (Florence, Offices), Florence, 1993, p. 100-103.

²²⁴ E. Fumagalli, dans S. Casciu, op. cit., 2009, p. 166.

leurs natures mortes souvent difficilement distinguables. Ils emploient un répertoire d'objets très similaire, avec un certain désordre pittoresque. Les coups de pinceau de Bonanni sont plus larges, et il a le goût des empâtements encore plus développé que Gian Domenico²²⁵. D'autre part, il semble rechercher encore plus la profondeur par la présence de niches où sont posés d'autres objets. Il applique plus de soin dans la représentation des personnages que son élève. On attribue à Andrea la *Nature morte de cuisine* (Musée Fesch, Ajaccio) jadis attribuée à Valentino²²⁶. On se base sur la morphologie caractéristique des personnages et sur la comparaison stylistique (tonalité marron) avec les trois peintures des musées florentins²²⁷. Le coloris est soigneusement élaboré. Cette attribution à Bonanni peut être effectivement confirmée, car il semble que Valentino n'atteindra jamais ce niveau d'exécution, même si certaines de ses toiles sont vraiment réussies. Notons encore qu'Elena Fumagalli, qui a étudié l'art de Bonanni, n'évoque pas le cheminement de sa formation²²⁸. A notre avis, il est probable qu'avant son départ pour Rome, il se serait formé à Naples dans l'entourage de la famille des Recco. Toutefois, pour l'instant, nous ne connaissons pas de documents qui pourraient confirmer cette hypothèse.

Pour conclure, signalons que dans la période postérieure à l'activité de Giovanni Battista Recco, après 1660, plusieurs peintres exécutaient à Naples ce type de représentations. Giuseppe Recco partage avec Titta le coloris raffiné et le pour une composition soignée. Il est l'auteur de l'*Intérieur de cuisine* de la Gemäldegalerie de Vienne²²⁹ [ILL. 74], daté de 1675 et de l'excellente *Nature morte de cuisine avec des poissons* de la Matthiesen Gallery de

²²⁵ G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 450. En revanche, E. Fumagalli affirme que « *non è immediato cogliere tali differenze fra le tele di maestro e allievo* » (notice « Andrea Bonanni (?) », dans S. Casciu, op. cit., 2009, p. 166). La chercheuse observe aussi qu'il est certain que Bonanni ait inventé un type de cuisine particulier, joué sur les effets de la lumière qui frappe les objets représentés (en cuivre, en céramique) alors qu'il est moins attentif aux représentations des victuailles. Ajoutons, de notre côté, que nous connaissons juste très partiellement l'œuvre du peintre et nous ne savons pas si les autres peintures de cuisine ne contenaient aussi davantage des motifs de nourriture.

²²⁶ H.t., 1,43x2,19 m., no inv. MFA 852.1.54, RETIF no 11240, provient de la coll. Fesch, don du comte de Survilliers à la ville d'Ajaccio, en 1842 ; G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 451, fig. AB.4 ; M. D. Roche considère cette nature morte de la main de Valentino (M. D. Roche, *Le musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio, 1993, p. 90, 117) ; A. Brejon de Lavergnée et N. Volle, op. cit., 1988, p. 336.

²²⁷ G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 451.

²²⁸ E. Fumagalli, dans S. Casciu, op. cit., 2009, p. 166.

²²⁹ H.t., 1,82x1,30 m., signée et datée « *Gios. Recco 1675* » ; D. M. Pagano, dans *Ritorno al barocco...*, op. cit., 2009, p. 403, no 1.236. Dans cette nature morte l'artiste dépeint des animaux vivants comme une poule, des poussins et un dindon. Nous avons vu que Giovanni Battista lui-aussi insérait ce genre de motifs dans ses compositions. On pense que le tableau de Vienne a été coupé à droite. Comme la hauteur de la toile correspond avec celle de l'œuvre avec l'intérieur de cuisine avec une cuisinière (coll. part., Naples) on pourrait supposer qu'il s'agit d'un pendant (ibid., p. 403).

Londres²³⁰ [IL. 75]. Nicola Maria Recco²³¹ (le fils de Giuseppe), Francesco della Questa²³² (actif après 1660) et Alberto Lionelli²³³ (actif vers la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle) en peignaient eux-aussi. En ce qui concerne le milieu romain, nous ne pouvons pas mentionner de continuateurs de Valentino, du moins pour l'instant. Après 1680, une grande majorité de peintures de cuisines sont mentionnées dans les inventaires en tant qu'anonymes²³⁴. Cet anonymat nous empêche de déterminer lesquelles furent réellement exécutées à Rome par Bonanni, Valentino ou un de leurs suivants²³⁵.

²³⁰ H.t., 1,20x1,72 m., signée « *G...e Recco F.* »; J. T. Spike, op. cit., 1983, p. 94-95, no 32 ; C. Salvi, dans *L'Œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 90. En 1964, le tableau a été publié et reproduit par G. De Logu, quand il était conservé dans une collection particulière à Paris (G. De Logu, « Giuseppe Recco », *L'Œil*, 1964, no 109, p. 28, 30-31). Une peinture de Giuseppe représentant une *Cuisine avec un petit cochon* est passée en vente à la Trafalgar Gallerie de Londres (cfr. N. Spinosa, dans *Ritorno al barocco...*, op. cit., 2009, p. 380). Elle est monogrammée et a été attribuée à tort à Ribera (dans une publication de la galerie ?).

²³¹ Un exemple est conservé à la Pinacoteca Provinciale à Salerne. Ce tableau se rapproche stylistiquement de l'art de Valentino.

²³² Un tableau avec des poissons par Francesco della Questa se trouvait, en 1699, dans l'inventaire du collectionneur Gagliano.

²³³ Une nature morte est passée en vente en novembre 2000 chez Semenzato à Venise montrant des récipients en cuivre - H.t., 1,03 x 0,75 m., signée en bas à droite « *Lionelli* ». cfr. M. Litwinowicz, « De nouvelles attributions de natures mortes du musée des Beaux-arts de Nantes. Lionelli et Tibaldi », dans *La collection Cacault, Italie-Nantes, 1810-1010*, 21-22 septembre 2010, actes du colloque, sous la dir. De B. Chavanne, Ch. Georgel et H. Rousteau-Chambon, Nantes, musée des Beaux-Arts, L'école supérieure des Beaux-Arts, disponible en version numérique sur le site : <https://inha.revues.org/6989> (fig. 5). Cfr. également le site : www.artprice.com.

²³⁴ Evoquons juste celles de la collection Colonna (1689, 1714), Amici (1690), Paulucci (1695), Marucelli (1704) ou Rospigliosi (1713).

²³⁵ Par contre, il est certain qu'un nombre considérable de tableaux semblables peints par des artistes nordiques y circulaient. Nous pensons à ceux de Rubens (exécuté probablement avec un collaborateur), de Teniers ou de Dirk Helmbreker. Ce dernier n'était pas un peintre pratiquant le « genre mineur », néanmoins dans la collection de l'abbé F. Marucelli étaient présent ses deux tableaux avec des femmes qui nettoient des récipients en cuivre dans une cuisine à côté d'un foyer pouvant représenter des grandes insertions d'objets de natures mortes. Cfr. La GPID, en ligne, (consultée le 2 décembre 2015) – « f.35 *Un quadro in tela di tre palmi con cornice di legno pura di mano del sopradetto [Teodoro] rappresentante alcune donne che puliscono diversi rami da cucina et in specie una accanto al fuoco* » ; « f.20 *Un quadro in tela di 3 palmi, con cornice di legno puro, di mano del sopradetto [Monsieur Teodoro] rappresentante alcune donne che puliscono diversi rami da cucina, et in specie una accanto al fuoco* ».

Abraham Brueghel : un Flamand à Rome et à Naples

Abraham Brueghel (1631²³⁶-1697²³⁷) dit Rijngraaf fut l'un des plus importants peintres de natures mortes au *Seicento*. Il exécutait des tableaux de fleurs, de fruits, de gibier, souvent avec des figures peintes par ses collaborateurs. Comme Paolo Porpora ou Andrea Bonanni, il s'avère être une figure centrale d'échanges entre l'école romaine et napolitaine. Il appartient à la fois à ces deux écoles, puisqu'il passa de longues périodes dans chacune de ces villes.

Abraham naquit à Anvers et sa première formation se déroula très vraisemblablement dans l'atelier de son père Jan Brueghel le Jeune²³⁸ (1601-1678), qui en 1646 vendit le premier tableau de fleurs peint par son fils, alors âgé seulement de 15 ans. Sa période de jeunesse est mal connue et nous n'en connaissons aucune œuvre. Abraham quitta les Flandres pour l'Italie avant 1649 et entreprit une série de voyages pour s'installer dans la Ville Eternelle vers 1659²³⁹. Il y resta au moins 16 ans, en effectuant de temps en temps des séjours plus ou moins brefs en Sicile (1663-1664 ; 1667-1668) ou à Naples (1664²⁴⁰, début des années 1670), avant

²³⁶ Il fut baptisé à Anvers, le 28 novembre 1631 ; M. L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au 17e siècle*, Bruxelles, 1985, p. 194 ; F. J. van den Branden, p. 457, note 2.

²³⁷ Signalons que la base ULAN, en ligne (consultée le 3 décembre 2015) indique la date de décès erronée 1690 - <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/ulan/>. La date correcte de 1697 est citée par F. G. Meijer et A. van der Willigen (*A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters Working in Oils, 1525-1725*, Leyde, 2003, p. 53).

²³⁸ L. Laureati signale que les premiers tableaux d'Abraham devaient être inspirés des modèles de Frans Snyders et de Jan Fyt (L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 788).

²³⁹ F. G. Meijer et A. van der Willigen, op. cit., p. 53 ; cfr. J. Denucé, (1934), p. 154 ; L. Trezzani, « Abraham Brueghel dit Rijngraaf », dans G. Bocchi et U. Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma, artisti stranieri 1630 – 1750*, Viadana, 2004, p. 117.

²⁴⁰ Ce séjour un confirmé par une lettre de Brueghel dans laquelle il fait allusion aux tableaux réalisés pour Gaspare Roomer. Cfr. L. Trezzani, dans G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2004, p. 121.

de déménager définitivement dans la ville parthénopéenne où il vécut jusqu'à la fin de ses jours. Brueghel peignait aussi des paysages et collaborait souvent avec des peintres de figures comme Guillaume Courtois, Giacinto Brandi, il Baciccia, Carlo Maratta, Luca Giordano ou Francesco Solimena. Il s'occupait également du commerce des tableaux.

Malheureusement, aucun historien romain n'écrivit sa biographie concernant sa période dans l'Urbs. Pascoli privilégia d'autres nordiques tels Berentz, Von Tamm ou Vogelaer. Pourtant il devait connaître des peintures de Rijngraaf, car elles étaient souvent signées et certaines datées. Nicola Pio et Passeri n'en parlent pas non plus²⁴¹. En revanche, Bernardo De Dominici écrit presque une page d'appréciation sur son style et sa vie pendant sa période napolitaine²⁴², que nous analyserons plus loin. Deux décennies plus tard, Jean-Baptiste Descamps publia une biographie un peu sommaire sur l'artiste où il fait, cependant, deux remarques importantes. La première concerne son succès financier à Rome et la seconde, son style marqué par une imitation parfaite et par une exactitude envers la nature et une touche picturale large :

« Breugel est celui de nos Flamands qui s'est le plus enrichi à Rome » et puis il note *« Les Ouvrages de ce bon Artiste sont du premier mérite : les fruits & les fleurs y sont représentés avec une très-grande vérité, une couleur chaude & exacte, une touche large qui marque la plus grande facilité, & le caractere d'un Peintre qui a bien vu & bien réfléchi²⁴³ »*

Nous puisons aussi nos renseignements sur Brueghel dans ses lettres écrites, entre 1665 et 1671 (sa période romaine), au prince Antonio Ruffo à Messine (mort en 1678). De nombreuses œuvres de sa main apparaissent également dans les inventaires de l'époque. Nous avons peu d'informations sur les dernières années de sa vie à Naples.

Dans ce paragraphe nous analyserons ses compositions et nous les insérons dans le contexte de chaque école. Nous vérifierons, en même temps, quel est son rôle dans le développement de la peinture de genre à Naples.

²⁴¹ Lanzi fut le premier historien à évoquer brièvement la période romaine de Brueghel (cfr. L. Trezzani, « Michele Pace detto Michelangelo del Campidoglio », dans G. Bocchi et U. Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma, artisti italiani 1630 – 1750*, Viadana, 2005, p. 399).

²⁴² B. De Dominici, *Vite...*, op. cit., 1742, t. 3, p. 297-298. Ces réflexions sont insérées dans le « *Notizie di Gio : Battista Ruoppoli* » où l'historiographe évoque aussi, hormis Abraham Brueghel, Giuseppe Recco, Giuseppe Ruoppolo, Onofrio Loth, Aniello Ascione, Francesco della Questa, Gaetano Cusati et Geronimo Cusati.

²⁴³ J.-B. Descamps, *Vie des peintres flamands, hollandais et allemands*, Paris, 1763, v.4, p. 166-167. L'auteur observe aussi que « *On voit à Gand, chez M. Hamerlinck, un fort beau Tableau de ce Maître. Ce sont des Fleurs d'une grande vérité & de la plus belle façon de faire* » (Ibid., p. 167).

Période romaine

Quand Abraham Brueghel arriva à Rome en 1659 (ou peut-être auparavant), Michelangelo Cerquozzi était encore vivant. Paolo Porpora y travaillait intensément depuis plus de dix ans. Michelangelo di Campidoglio, né dans les années 1620, et Mario dei Fiori atteignaient déjà leur maturité. L'atelier des Stanchi produisait un grand nombre de natures mortes. Le modèle d'un grand bouquet de fleurs avait déjà été élaboré par l'école romaine. Quand Abraham, eut le premier contact avec ce milieu florissant, il dut être impressionné par sa vitalité. On peut affirmer, qu'il vint dans la Ville Eternelle déjà formé par son père et l'école flamande, ce qui n'exclut pas qu'il restait attentif à ses découvertes romaines. Brueghel n'avait pas oublié les grands triomphes floraux de son grand père, Jan Brueghel de Velours peints pour le cardinal Borromeo. Il est néanmoins certain que son art se transforma en Italie, tant il est différent de celui pratiqué par ses collègues au Nord des Alpes. Son style pictural, chatoyant, basé sur le coloris, est plus proche des œuvres de Pace, Nuzzi, Stanchi ou Porpora. A cette époque, la vie d'Abraham se lia étroitement à la ville papale. Le nom de sa famille n'était pas inconnu de ce côté des Alpes, et sûrement il utilisa cette notoriété établie par ses ancêtres, afin d'obtenir de commandes et faire sa carrière. Il adhéra à la Bent (avant 1675), commença à fréquenter l'Accademia di San Luca (le 3 août 1670) et noua des contacts avec la Confrérie des Virtuosi al Pantheon (1671). En 1666, il contracta un mariage avec une Romaine, Angela Boratti (ou Baratti)²⁴⁴. Dans la Ville Eternelle, Brueghel peignait pour les plus importantes familles romaines comme les Chigi, Pamphilj, Colonna, Borghese, Orsini, Capponi²⁴⁵. Il travaillait en tant que peintre, agent et marchand de tableaux pour le prince Antonio Ruffo vivant à Messine. Les peintures d'Abraham datant de son long séjour à Rome sont documentées entre 1669 et 1675 parce que l'artiste les signées et datées. En revanche nous ne connaissons pas

²⁴⁴ G. J. Hoogewerff, *De Betvueghels te Rome*, La Haye, 1952, p. 133 ; E. Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle*, Sterrebeek, 1983 ; M. L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Paris-Bruxelles, 1965, p. 195. La famille Brueghel habitait entre 1671 et 1674 à la via Ripetta. Jean-Baptiste, le jeune frère d'Abraham vivait avec eux de 1672 à 1674 (D. Bodart, op. cit., 1970, v.2, livre I, p. 484.

²⁴⁵ L. Laureati, dans F. Porzio e F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 788 ; id., dans op. cit., 2004, p. 117.

ses œuvres antérieures²⁴⁶.

Nous sommes renseignés sur la vie artistique de Brueghel à Rome. Dans une lettre (3 mars 1671) au prince Ruffo de Messine, l'artiste parle des prix des tableaux de Mario de' Fiori qui ont été estimés plus que ses propres ouvrages, mais dans le même temps, il assume cette estimation et il vante ses propres toiles. Le Flamand écrit :

*« Je ne m'étonne pas que mes deux petits tableaux aient été jugés de coûts inférieurs par des connaisseurs par rapport à ce monsieur Mario, car sa valeur est plus grande que la mienne ; Je prie seulement V. E. de prendre en considération que j'observe que mes fleurs conservent un certain goût après beaucoup d'années et qu'elles ne montrent pas encore tout leur potentiel »*²⁴⁷.

Brueghel essaya donc de persuader son acheteur, pour qui d'ailleurs il cherchait aussi des toiles à Rome en tant que marchand, qu'une des qualités de ses tableaux est leur solidité et leur durabilité. Cela signifie qu'au moment de l'achat, « *presentamente* », comme il le remarque, ils ne montrent pas encore toute leur valeur d'exécution technique, car il faut du temps pour pouvoir les apprécier.

Analysons maintenant le style de Brueghel et ses rapports avec le milieu romain. Abraham travaillait d'après nature comme il nous le révèle lui-même dans ses lettres²⁴⁸. Il emploie vigoureusement la matière picturale dans ses natures mortes et la couleur joue le rôle décisif, comme L. Laureati observe²⁴⁹. Sa technique est audacieuse et impétueuse. Il cherche, en virtuose, des effets de couleur frappants, et sa palette enchante le spectateur. Il approfondit ses

²⁴⁶ Id., dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 788.

²⁴⁷ Id., 'Mario Nuzzi', dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 759; V. Ruffo, "La galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina", *Bolletino d'Arte*, t. X, 1916, p. 188 : « *Non mi meraviglio che siano stati giudicati da intendenti di costi inferiori le 2 tavolette mie appresso quello del Sig. re. Mario, poichè il suo valore è prima del mio ; solo prego V. E. ad aver questa considerazione, che nelli miei fiori osservo questo che restino di qualche gusto doppo molti anni e non mostrino presentamente tutto il loro capitale* ».

²⁴⁸ Le 3 avril 1665, Brueghel écrivit à Ruffo qu'il exécuta à Rome quelques peintures de fleurs et que « *maintenant, étant donné la saison, j'en peindrai encore* ». L'année suivante il signala la réalisation d'un tableau de fleurs de petit format en ajoutant : « *mais les plus belles [fleurs] ne sont pas encore venues* » (V. Ruffo, op. cit., 1916, p. 173, 178). M. L. Hairs, op. cit., 1965, p. 197.

²⁴⁹ Ibid., p. 788.

connaissances dans ce domaine en Italie, en regardant des œuvres de Pace, Porpora et Cerquozzi. Brueghel développa ses compositions également en s'inspirant des peintures de l'atelier des Stanchi. Abraham observe et travaille d'après la nature²⁵⁰, mais il interprète le monde visuel et n'essaie jamais de le copier fidèlement. Les questions d'espace et de profondeur l'intéressent moins, même quand il introduit un fragment de paysage ou plusieurs plans. Rijngraaf adore « tout ce qui brille ». Il aime le grand éclat, une féerie d'objets et des teintes mises en vibration. Brueghel insère volontiers des motifs de vase en métal spectaculaires (avec des têtes de mascarons, des formes concaves et convexes), des bas-reliefs antiques finement sculptés, des vases en verres aux reflets éblouissants, des festons de fleurs polychromes (inspiration de Nuzzi et Porpora). Le peintre juxtapose des fruits et des fleurs dans ses amas mouvementés de telle manière que les couleurs vives contrastées se heurtent directement (rouge et blanc ou jaune ; violet et jaune, orange ; vert et rouge). Abraham dans sa façon d'organiser la composition et d'exécuter des fruits, s'inspire de Michelangelo di Campidoglio.

Nous souhaitons démontrer comment la peinture de Brueghel est ancrée dans l'école romaine. Il dialoguait constamment avec les créations de Pace, Stanchi ou Porpora. En 1669, Abraham exécuta à Rome la *Nature morte aux fruits et aux fleurs avec une figure féminine*²⁵¹ exécutée par un collaborateur de l'entourage de Pier Francesco Mola (Paris, Musée du Louvre) signée « *A. Breugel fecit Roma 1669* » [IL. 76]. Il reprit le motif de frise de la table en pierre qu'on retrouve dans le corpus d'Agostino Verrocchi et Cerquozzi. Les fruits abondants et multicolores correspondent à ceux peints par la famille Stanchi. Afin de réaliser comment Brueghel puise dans la culture romaine regardons le détail de pêches derrière le verre dans le récipient en verre dans *La nature morte à la pastèque, aux melons et aux fruits dans un paysage*²⁵² de Giovanni et Niccolò Stanchi (collection particulière) [IL. 77]. Nous trouvons le même motif dans la toile du Louvre ; mais la couleur de ces fruits est jaune, alors que les Stanchi préfèrent le mélange jaune-orange. Brueghel récupère également, en haut à droite, le bout paysage sommaire, dominé par le ciel légèrement nuageux, mais il tranche plus

²⁵⁰ Les raisins représentés par Brueghel en différents états de dégradation, prouvent qu'il exécutait ce motif, comme ses fleurs, directement d'après la nature.

²⁵¹ h.t., 1,125x1,485 m., no inv. R.F. 1949-4, acquise en 1949 (entrée matérielle en 1974) ; Il s'agit de la première nature morte datée connue de Brueghel ; L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 791, il. 929 ; M. L. Hairs, op. cit., 1980, p. 247 ; id., op. cit., 1985, v.2, p. 10 ; L. Trezzani, dans G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2004, p. 121. La chercheuse n'identifie pas le collaborateur qui exécuta la figure. Cfr. aussi la fiche de l'œuvre dans la base Joconde -<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> .

²⁵² L. Ravelli, "Stanchi dei fiori", Bergame, 2005, p. 121, no 120.

brusquement sa composition. Abraham développe davantage son bouquet (une de ses spécialités) et il l'insère dans un élégant vase sculpté. Même s'il ne représente pas les fleurs de tubéreuse, comme Stanchi, il éparpille d'autres fleurs blanches dans sa composition. Les deux peintres dépeignent un plan en pierre, mais le Flamand y ajoute encore une frise sculptée et introduit une figure exécutée par un collaborateur. Brueghel regardait d'autres tableaux similaires de Giovanni et Niccolò Stanchi comme celui avec des cascades de raisins des fruits et de fleurs²⁵³ (lieu de conservation inconnu).

On peut repérer d'ultérieures relations d'Abraham avec l'école romaine. Dans *la Nature morte aux raisins et d'autres fruits avec une figure de jeune femme cueillant des raisins dans un paysage*²⁵⁴ (Stockholm, Nationalmuseum) [IL. 78], il rivalise avec Cerquozzi. Brueghel se réfère aux compositions²⁵⁵ de Michelangelo delle Battaglie comme celle passée en vente (en tant que « atelier de Cerquozzi ») chez Christie's le 22 janvier 2009 à Londres [cfr. IL. 33] avec une campagnarde assise et souriante. Remarquons la grande taille des raisins et des mûres témoignant de l'opulence de la terre italienne. La façon de disposer les fruits dérive sans doute aussi de Michele Pace. D'ailleurs les rapports entre ce dernier et Brueghel sont très complexes²⁵⁶. Le style de *La nature morte à la grenade rompue, aux figues et aux raisins*²⁵⁷ (Amsterdam, Rijksmuseum) signée et datée « ABrueghel F. Roma 1670 », composée en hauteur, [IL. 79] est tellement proche de celui de Pace qu'il nous serait difficile de les distinguer, sinon grâce à la signature. Les fruits sont organisés autour de la grenade pleine. La matière utilisée par les deux artistes est fluide et ils jouent sur les transparences des couches de couleurs. Tant Michelangelo di Campidoglio qu'Abraham recherchent un effet spectaculaire dans leurs œuvres. Ils partagent le même traitement de la peau des raisins. Nous proposons de comparer la façon d'exécuter ces fruits dans la nature morte d'Amsterdam de

²⁵³ H.t., dimensions inconnues ; cette peinture a été signalée par J. T. Spike à L. Ravelli (cfr. L. Ravelli, op. cit., no. 119).

²⁵⁴ H.t., 1,10x1,43, signée « A. Bruegel Roma fecit », no inv. 374 ; cfr. E. Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle*, Sterrebeek, 1983, p. 141, 341, no 18 ; L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, p. 791, il. 928 ; M. L. Hairs, op. cit., 1985, v.2, p. 10 ; cfr. aussi R. Causa, op. cit., 1972, p. 1047, note 77.

²⁵⁵ Toutefois, la matrice lointaine de Frans Snyders est lisible, surtout dans l'aspect de l'opulence de fruits ostentatoire.

²⁵⁶ Le problème a été étudié par plusieurs chercheurs : X. Van Eck, « On 17th century Roman still life painting : Michelangelo da Campidoglio, Abraham Brueghel and the Master of the Metropolitan Museum », *Paragone*, 1989, 469, p. 80-86 ; L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, p. 788-789 ; L. Trezzani, dans G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 399-436.

²⁵⁷ H.t., 0,67x0,50 m., inv. SK-A-1433, signée et datée en bas à gauche « ABrueghel F. Roma 1670 » (les lettres « A » et « B » sont entrelacées), acquis en décembre, 1887 ; D. Bodart, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIème siècle*, Bruxelles, 1970, v. 2, livre 2, p. 492-493 et fig. 294 ; E. Greindl, op. cit., 1983, p. 140, 341 ; cfr. <https://www.rijksmuseum.nl> et aussi G. J. Hoogewerff, « Abramo Brueghel e Niccolino van Houbraken, pittori di fiori in Italia », *Dedalo*, 1931, 11, no 8, p. 484.

Brueghel et dans celle avec tubéreuse de Pace du Palazzo Pitti²⁵⁸ à Florence [IL. 80]. Tous les deux maîtres apprécient de peindre les fruits éclatés (motif inventé à Rome ?) comme grenades ou melons, ou découpés comme des pastèques. Ils aiment aussi des amas de fruits (ou festons) avec des carafes remplies d'eau et de fleurs, ainsi que différents animaux (oiseaux, singes, lapins²⁵⁹) ou des bas-reliefs antiques. Le Flamand et le Romain collaborent fréquemment avec ses collègues peintres de figures. *La nature morte aux fruits et aux fleurs*²⁶⁰ (Matera, collection d'Errico) [IL. 81] signée « A. Brueghel Fe. » imite parfaitement le style de Michele Pace, jusqu'à l'emploi d'une paille constituant un leitmotiv du peintre romain. Une question s'impose : est-ce que Breughel simulait juste habilement la manière de son collègue romain ou faisait-il des contrefaçons pour vendre ses propres tableaux sous le nom de Pace ? Une autre solution est encore possible : ils travaillaient ensemble dans le même atelier et le Flamand y étudiait ou bien y était associé avec le peintre romain. L'activité de Michele qui peignait déjà dans la deuxième moitié des années 1640, précéda celle de Rijngaaf. Notons qu'après la mort de Michelangelo di Campidoglio en 1669, Brueghel intensifia ses relations avec Naples. Il devait exister un lien de collaboration, malheureusement non documenté.

Afin de pouvoir saisir le style de Pace nous souhaitons analyser quelques-unes de ses natures mortes typiques. Nous pensons à la toile avec des courges, des fruits dans un panier et d'autres éparpillés par terre (dont une grenade éclatée), ainsi qu'un lapin blanc et une femme élégamment habillée aux seins partiellement dénudés (collection particulière²⁶¹) [IL. 82] tenant à la main une pomme et avec l'autre la branche d'un arbre situé derrière elle. La toile de fruits au bas-relief et avec un oiseau²⁶², typique de Michelangelo di Campidoglio est passée sur le marché de l'art à Londres [IL. 83] et nous pouvons comparer avec le style de Brueghel, la peinture raffinée avec des raisins et des grenades dans un panier et d'autres fruits et un lézard²⁶³ (Saint Pétersbourg, Musée de l'Hermitage) [IL. 84]. Dans cette dernière on trouve en bas une canne vue en raccourci, la marque caractéristique telle une signature de Michele, qui autrement ne signait pas ses œuvres.

²⁵⁸ H.t., 0,64x0,49 m. ; L. Trezzani, dans G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit. 2005, fig. MPC.3.

²⁵⁹ De plus, Pace apprécie le motif de lézard ou de petite tortue.

²⁶⁰ H.t., 1,31x2,15 m ; L. Galante, *I dipinti napoletani della collezione d'Errico* (secc. XVII-XVIII), Galatina, 1992, p. 256-257, no 177. Sergio Ortolani considérait cette peinture de la période napolitaine de Brueghel (*La mostra ella pitura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, cat. expo., Naples, 1938, p. 113) ; cfr. aussi R. Causa, op. cit., 1972.

²⁶¹ H.t., 1,19x1,69 m. ; cfr. L. Trezzani, dans G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, fig. MPC.16.

²⁶² H.t., 1,32x1,83 m. ; Ibid., fig. MPC. 19.

²⁶³ H.t., 0,98x1,34 m., ; Ibid., fig. MPC 9.

En ce qui concerne la peinture de fleurs de Brueghel à Rome il s'inspira des bouquets de Mario dei Fiori²⁶⁴. Nous pouvons l'observer dans la composition imposante avec un grand vase d'orfèvrerie du Musée des beaux-arts de Dijon²⁶⁵ [IL. 85] que nous avons récemment identifiée (2011), même s'elle peut être plus tardive et appartenir à la période napolitaine. Abraham regardait aussi attentivement les peintures du « *fiorante* » Paolo Porpora qui peignait des triomphes florales comme celui aujourd'hui au Museo di Capodimonte [cfr. IL. 11] ou celui du Château de Montrésor (situé entre Tour et Vierzon) [cfr. IL. 17] que nous lui avons attribué en 2011²⁶⁶.

Pour avoir une image exacte de sa période romaine, nous mentionnons les tableaux certains de Rijngraaf portant une signature avec le lieu d'exécution (Rome)²⁶⁷. Nous pensons à la *Nature morte à la guirlande de fruits avec des figures*²⁶⁸ (Amsterdam, Galerie P. de Boer, 1935), à celle avec des fruits²⁶⁹ de 1672 (Rome, collection particulière). Nous pouvons évoquer encore la *Nature morte avec une des pastèques, des fleurs (gardénias, œillets, tubéreuse) dans un vase sculptée et des fruits éparpillés*²⁷⁰ à l'avant plan (Turin, Galleria Sabauda) [IL. 86]. Cette peinture, exécutée en 1671, est une œuvre de la pleine maturité, mais elle reflète encore les modes de Michelangelo di Campidoglio. Sa composition est équilibrée et les motifs minutieusement choisis. Brueghel démontre sa maîtrise complète des effets de clair-obscur.

²⁶⁴ L. Trezzani, dans G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2004, p. 121.

²⁶⁵ H.t., 1,57x1,05 m., no inv. 1854, RETIF no 30815 ; M. Litwinowicz, « Nouvelles attributions de natures mortes italiennes du XVII^e siècle conservées dans les collections publiques françaises », *La Revue des musées de France*, 2013, no 63, p. 48-56, 107, 109 – l'attribution a été accueillie favorablement par G. Porzio (comm. écrite, 2011) et F. Meijer (comm. écrit., 2011). Auparavant ce tableau était attribué à N. Malinconico par R. Causa (cfr. M. Guillaume, *Catalogue raisonné du musée des beaux-arts de Dijon, I, peintures italiennes*. Dijon, 1980, p. 110, no 192).

²⁶⁶ Le tableau provient de la collection Fesch et il fut acheté à la vente Fesch en 1845 (n°1017) par le Comte Branicki. Il est resté chez ses descendants. Il nous a été gentiment signalé par N. Volle (comm. écrite, 2011). Nous avons évoqué notre attribution en 2015 (*L'Age d'Or de la peinture à Naples, de Ribera à Giordano*, cat. expo., sous la dir. de M. Hilaire et N. Spinosa, Paris-Montpellier, 2015, p. 298).

²⁶⁷ Nous admettons qu'Abraham citait fidèlement le lieu d'exécution et la date.

²⁶⁸ t., 0,97x1,33 m., signée et datée « *A. Breughel F. Romae 16..* » ; E. Greindl, op. cit., 1983, p. 341.

²⁶⁹ t. 0,96x0,73 m., signée et datée « *A. Breughel F. Roma 1672* » ; ibid., p. 341. Une peinture au même sujet et aux mêmes dimensions, signée et datée pareillement, est apparue en 1973 en vente à Rome. S'agit-il du même tableau ? Elle est également mentionnée par E. Greindl, op. cit., 1983, p. 341.

²⁷⁰ t., 0,64x0,55 m., inv. no 281, signée et datée « *A. Brueghel F. 1671* » ; E. Greindl, op. cit., 1983, p. 140, 341 ; M. L. Hairs, op. cit., 1965, p. 196 ; dans la même période nous pourrions probablement inclure le *Vasque de fleurs et fruits épars*, passé en vente à Stuttgart, à la Galerie Nagel, 1 décembre 1980, no 1129 (t., 1,33x0,90 m., signé et daté 167... ») – cfr. E. Greindl, op. cit., 1983, p. 341.

Période napolitaine

Quand en 1675, Abraham Brueghel déménagea à Naples, il connaissait déjà bien la ville et son milieu artistique²⁷¹. Il y fit plusieurs séjours, encore dans les années 1660 et au début de la décennie suivante. Il collabora longuement avec le marchand et collectionneur Gaspare Roomer et avec la famille Ruffo et en particulier avec l'abbé Flavio Ruffo (né en 1648), le frère du mécène Antonio Ruffo, qui vivait à Rome, puis, à partir du 18 mai 1670, à Naples²⁷². Ce fut peut-être ce personnage qui aida le peintre à s'installer dans la ville sous le Vésuve. Notons que l'artiste ne devint jamais membre de la Congrégation des Sainte Anne et Saint Luc. Par contre, il atteignit le sommet de son activité lors de sa participation à l'exposition à la fête Corpus Domini en 1684, organisée par Luca Giordano sur l'ordre du vice-roi le marquis Del Carpio. Après cet événement, Andrea Perrucci, le poète parthénopéen écrivit des éloges²⁷³ sur l'artiste qui était, selon l'écrivain, parmi les maîtres les plus connus en ville. Selon De Dominici, Abraham eut trois fils²⁷⁴, tous nés à Naples, ce qui fut un lien supplémentaire avec la ville. En réalité, G. Hoogewerff et D. Bodart ont démontré que certains de ses enfants naquirent à Rome, puis à Naples, où il eut un fils, Pompilio (1675), une fille Pétronille, morte à l'âge de 20 mois en 1676, Jean-Antoine (1677) et Gaspard²⁷⁵.

Le rôle de Brueghel à Naples et son influence sur cette école est un problème crucial pour la compréhension de la peinture de l'artiste et de sa place dans le milieu artistique parthénopéen. La critique est partagée à ce propos. Charles Sterling affirme qu'il a influencé des maîtres napolitains, mais ne les a pas dominés²⁷⁶. Edith Greindl pense qu'Abraham « *donna l'exemple d'une composition décorative, d'une exécution vigoureuse et d'un coloris éclatant* » et elle exagère son rôle quand elle observe qu'il « *fonda une école à Naples et connut des*

²⁷¹ L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 788.

²⁷² V. Ruffo, « Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina », *Bolletino d'Arte*, 1916, p. 187, note 3. Flavio Ruffo était le fils de la duchesse de Bagnara. Il s'occupait à Rome puis à Naples des affaires de la famille sicilienne.

²⁷³ A. Perrucci, *Idee delle muse, poesie*, Naples, 1695 – « *Ment'Erba, Frutto, Fior, Pesce ed Umano / Finge, forme, ritrae, pinge e dispone / Questa, Roppol, Brughel, Recco, Giordano* » ; L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 788.

²⁷⁴ B. De Dominici, op. cit., 1742, v. 3, p. 298. Il affirme que le fils Gasparo, était encore vivant quand il écrivait les *Vite*, mais « *non ha fatto nulla di buono* ».

²⁷⁵ G. J. Hoogewerff, *Nederlandsche kunstenaars te Rome...*, p. 147-151, 187-188, 204-206 ; D. Bodart, op. cit., 1970, v.2, livre I, p. 484-485.

²⁷⁶ Ch. Sterling, op. cit., (2^e édition), 1959, p. 63-64.

imitateurs »²⁷⁷. Didier Bodart²⁷⁸ et Raffaello Causa²⁷⁹ ne croient pas, comme Van Puyvelde, que Rijngraaf fonda l'école napolitaine de nature morte qui existait depuis plusieurs décennies, mais ils soulignent l'ampleur de son rôle à Naples. Selon Marie-Louise Hairs²⁸⁰ et Laura Laureati²⁸¹, Brueghel contribua au développement de l'école napolitaine. Pour Nicola Spinosa il s'agit d'un peintre « *di primo piano e dal notevole seguito locale* »²⁸². A notre avis, toute l'histoire de l'école parthénopéenne de nature morte du *Seicento* est incomplète sans l'œuvre de cet artiste²⁸³. Son arrivée à Naples stimula certainement une rivalité avec les maîtres confirmés comme Recco ou Ruoppolo (et leur atelier respectif) ainsi que avec Andrea Belvedere, qui était alors en pleine ascension. L'ambition de ces peintres napolitains était enflammée par la vigueur picturale du Flamand. Abraham obtint un grand succès dans cette ville, surtout si on le compare aux difficultés rencontrées par les autres peintres « *forastieri* » comme Guido Reni ou Domenichino. Didier Bodart observe même que Brueghel « *fit souche à Naples* » et que ses peintures prirent une ampleur de plus en plus grande²⁸⁴.

Abraham continua à Naples de peindre ses vastes triomphes de fruits et de fleurs

²⁷⁷ E. Greindl, op. cit., 1983, p. 143.

²⁷⁸ D. Bodart, op. cit., 1970, v.2, livre I, p. 500 – le chercheur écrit « *Pas plus qu'à Rome, il [Abraham Brueghel] n'est le créateur de la nature morte à Naples. Mais il arrive dans la cité parthénopéenne en pleine possession de son talent et probablement avec une réputation déjà acquise. Le nombre et l'importance des peintres avec lesquels on pressent des relations sont des indices de son rôle à Naples. Il est le compagnon, l'égal des Ruoppolo et participe avec eux au développement de la grande nature morte décorative à fleurs et à fruits qui tient une place si importante dans la peinture napolitaine de l'époque. Son influence se pressent chez des artistes plus jeunes comme Ascione et Malinconico* ». L'auteur observe judicieusement ailleurs que « *Sans doute, il [Brueghel] n'a pas créé la nature morte romaine, ni napolitaine, mais il en est l'un des représentants les plus fameux* » (ibid., p. 500)

²⁷⁹ R. Causa, op. cit., 1972, p. 1045-1046, note 77.

²⁸⁰ M. L. Hairs, op. cit., 1965, p. 194.

²⁸¹ L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 789 – la spécialiste écrit : « *È comunque Brueghel ad aprire la strada alle sontuose invenzioni barocche che entreranno poi in stretta relazione, anche per merito di Paolo Porpora [...], con quelle napoletane dei Recco e dei Ruoppolo* ».

²⁸² N. Spinosa, « *La natura morta a Napoli* », dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., v. 2, p. 869. En 2003, Nicola Spinosa ne s'exprime pas sur le rôle de Brueghel dans l'école napolitaine au delà de le mentionner actif à Naples dans la deuxième moitié du XVIIe siècle (« *Fortuna critica della natura morta napoletana : progressi e ritardi* », dans *La natura morta italiana, tra Cinquecento et Settecento*, cat. expo, sous la dir. de M. Gregori et J. G. Prinz von Hohenzollern, Milan, 2003, p. 188). Le point de vue de Franco Paliaga, est proche de celui de N. Spinosa, car il appelle Brueghel un « *Protagonista assoluto della natura morta tardo barocca prodotta nell'Italia centrale e meridionale [...]* » (F. Paliaga, notice biographique « *Abraham Brueghel* », dans M. Gregori et J. G. Prinz von Hohenzollern, op. cit., 2003, p. 464.).

²⁸³ L'absence de tableaux d'Abraham Brueghel à l'exposition « *Civiltà del Seicento* » à Naples, est incompréhensible. Pourtant cet événement a été organisé par le même R. Causa (op. cit., 1984). Cfr. les remarques de L. Laureati (dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 789). Plus récemment, en 2009-2010, juste une *Nature morte des fruits et des fleurs* (collection particulière) de Rijngraaf est apparue à l'exposition « *Ritorno al barocco* » à Naples. De plus, selon R. Middione elle appartient « *con ogni probabilità* » aux dernières années de la période romaine du peintre (R. Middione, dans *Ritorno al barocco...*, op. cit., 2009, p. 410-411, no 1.240).

²⁸⁴ D. Bodart, op. cit., 1970, v.2, livre I, p. 489, 499.

scénographiques. Il adopta une palette intense et un langage complexe, peignant des jardins peuplés de fontaines et de statues classiques, des bases de marbre, des vases précieux. Il utilisait une lumière rasante pour provoquer des ombres fortes. Pendant sa période napolitaine, Brueghel exécuta la belle *Nature morte aux fleurs* (deux bouquets de pivoines et d'œillets) *et aux fruits* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts ; signée et datée 1677)²⁸⁵ [IL. 87]. Arrêtons-nous devant cette peinture exécutée au début de la période napolitaine afin de saisir le style de l'artiste dans ces années. Il structure la composition autour de grands amas des fruits et des bouquets, denses et polychromes (une grande variété d'espèces) qui occupent ensemble presque les trois quart de la composition. Ils forment une diagonale ascendante de gauche à droite. Les objets sont éclairés par une lumière puissante donnant un aspect lumineux surtout dans la partie centrale. Le fond est sombre et on peut y retrouver la base d'une colonne, en haut, vers le milieu de la toile, à côté de laquelle un rideau poussé par le vent, ainsi qu'une corde terminée par un gland, sont suspendus devant un paysage de jardin avec un pavillon. A gauche de la scène dans la partie supérieure, un vase presque rond, placé dans l'ombre, ferme la composition. Abraham charge l'œuvre de sa vision pittoresque et lui donne un aspect décoratif puissant. Il emploie une pâte grasse et il subordonne tout au pouvoir de la couleur. Ainsi, il continue le langage élaboré dans ses réalisations romaines. Nos yeux, dans la toile de Bruxelles, sont investis par l'éclat des couleurs et des formes d'une grande variété. Sa sensibilité est proche de celle de Nuzzi, Stanchi ou Porpora. Rijngraaf se penche sur certains détails. Le pavillon est doté d'un escalier avec des vases et des sphinges, de chaque côté. Au milieu de ce petit bâtiment, on voit une niche avec une statue assise – dont la position rappelle celle de Moïse de Buonarrotti. Le peintre enrichit aussi le tableau par l'introduction d'animaux comme un rouge-gorge perché sur le parapet (mais prêt à s'envoler) ou un petit chien-mascotte²⁸⁶ au collier décoratif regardant le spectateur, avec sa patte posée fièrement sur un coing. La grenade éclatée en bas est son élément de prédilection dans laquelle il démontre la maîtrise de son œil.

Rijngraaf peignit dans sa période napolitaine également d'autres « symphonies chromatiques » souvent en collaboration avec Luca Giordano, Francesco Solimena ou avec Nicola Vaccaro. Nous avons déjà étudié cet aspect au sein de l'école napolitaine entre 1680 et

²⁸⁵ T, 1,27x1,77 m., signée et datée en bas à droite « *A. Brughel Fe 1677* », inv. no 1111 ; acquise de la galerie Léger, Bruxelles, 1951 ; F. G. Meijer et A. van der Willigen, op. cit., 2003, p. 53 ; E. Greindl, op. cit., 1983, p. 140-141,341 ;<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/abraham-brueghel-fleurs-et-fruits?artist=brueghel-abraham-1> . Le tableau a été étudié par A. Cottino qui ne mentionne pas la signature avec la date 1677 et situe à tort l'œuvre dans la période romaine, mais sa datation vers la fin de cette période n'est pas loin de la vérité (dans M. Gregori et G. Prinz von Hohenzollern, op. cit., 2003, p. 364-365).

²⁸⁶ S'agit-il d'un animal préféré du commanditaire inconnu de l'œuvre ?

1725. Rappelons juste l'excellente nature morte décorative, l'allégorie de *l'Été* peinte par Abraham et Giovanni Battista Ruoppolo avec les figures de Luca Giordano et peut-être de Paolo de Matteis (France, collection particulière) [IL. 88]. Ce tableau est entièrement baigné de lumière et d'un optimisme méditerranéen. Sa richissime composition, pleine d'effets presque théâtraux, nous donne une bonne idée des réalisations de l'artiste à Naples. Brueghel et ses collègues nous submergent par cette multitude des fleurs, des fruits et des figures vivement animés. Le feston épais, à droite de la toile, accroché entre les deux statues est le détail le plus spectaculaire. Dans le fond, un personnage petit, éloigné sur un balcon se détachant du ciel bleu, observe un long jet d'une fontaine situé dans le parc où la scène se déroule. Dans ces années, Rijngraaf exécuta d'autres compositions tout aussi impressionnantes comme la *Nature morte de fruits et de fleurs avec une femme et trois enfants qui ramassent les fruits dans un jardin* (collection particulière) « accordée » par Nicola Vaccaro [IL. 89] ou deux compositions peintes avec une collaboration supposée de Giordano. Il s'agit de la *Nature morte de fruits avec une pastèque découpée et des fleurs et les figures portant des paniers pleins de fruits, avec un groupe de Bacchus enfant dans un paysage nuageux* (Naples, collection particulière) [IL. 90] et du *Grand bouquet de fleurs avec une figure féminine, des fruits dans un parc*, intitulé aussi *l'Allégorie du Printemps* (lieu de conservation inconnu) [IL. 91]. Nous observons, surtout dans cette dernière œuvre, une imposante accumulation de fleurs de diverses espèces et la même attention au coloris. L'artiste, encore une fois veut nous éblouir par une multitude des teintes vives. La composition est basée sur un triangle composée du vase avec les fleurs, la ligne ondulante de la robe descendante de la cuisse du personnage et par le putto appuyé contre les pastèques et des pêches, des grenades et de quelques feuilles dispersées par terre en bas et un canard dans un bassin ébréché de la fontaine. Elle est parfaitement baroque. Citons encore deux *Natures mortes de fleurs et de fruits avec des figures*, (lieu de conservation inconnu) peintes par Abraham et Francesco Solimena dans les années 1680 ou au début des années 1690²⁸⁷. Le maître exécuta très probablement les trois superbes natures mortes conservées au Museo A. Pepoli à Trapani²⁸⁸, pendant sa période napolitaine. Il s'agit de *l'Allégorie de la Terre*²⁸⁹ avec

²⁸⁷ D. Bodart indique d'autres nature mortes de la période napolitaine de Rijngraaf : *les Fleurs et les fruits dans un jardin* (auparavant Rome, coll. Nestore Leoni ; cfr. G. J. Hoogwerff, op. cit., 1952, il. 54), *les Fruits, les fleurs et les vases dans des ruines antiques* (Naples, Museo di Capodimonte ; cfr. R. Middione, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 923) dans laquelle, vers 1675, Brueghel aurait-peint les fleurs et le paysage alors que Giuseppe Ruoppolo aurait-réalisé les fruits. Ce très grand tableau (h.t., 2,54x3,36 m.) provient de la collection de la maison d'Avalos (cfr. aussi R. Causa dans *La natura morta italiana*, cat. expo., Naples, 1964, p. 55, no 93).

²⁸⁸ Je remercie dottoressa M.L. Famà et l'architetto A. Occhipinti pour m'avoir envoyé les images de ces tableaux et les informations générales les concernant.

les figures d'un peintre de l'atelier de Giordano, de très grand format [IL. 92] et de deux *Bouquets des fleurs dans les vases sculptés et des fruits dans un parc*²⁹⁰ [IL. 93a et 93b]. Toutefois, il faudrait vérifier leur provenance afin de pouvoir confirmer cette supposition. Pourraient-elles venir de la collection Ruffo ? Si oui, ces œuvres auraient-été réalisées plutôt à Rome.

Brueghel exécuta aussi à Naples la *Nature morte*²⁹¹ (Saint Pétersbourg ; datée 1686), celle représentant du *Gibier* (Bruxelles, collection particulière²⁹² ; signée et datée 1678), le seul exemple connu de ce sujet réalisé par l'artiste. Ce dernier tableau prouve qu'Abraham exécutait ce type d'œuvres à Naples. Notons encore que malgré son installation dans cette ville il n'adopta pas les sujets typiques de cette école comme les poissons, les fruits de mer et les crustacés.

Si Brueghel, pendant son séjour, puisa sûrement dans l'art du napolitain Porpora (et non l'inverse)²⁹³, il inspira plusieurs peintres à Naples. Malheureusement, l'historiographie, De Dominici²⁹⁴ et Descamps²⁹⁵, ne nous transmettent pas d'information sur ses disciples. En revanche, nous pouvons indiquer, avec une certitude, des artistes parthénopéens qui s'inspirèrent de son style. En premier lieu Giuseppe Recco se mit tôt à rivaliser avec Rijngraaf [IL. 94] comme en témoigne la *Nature morte* avec une longue guirlande de fleurs, deux sarcophages antiques (dont un en porphyre), du gibier à plume et à poils, un fusil avec un cor de chasse accroché, une statue endommagée représentant un buste féminin renversé (Rome, Camera dei Deputati ; datée 1671²⁹⁶) [IL. 95]. Cette vaste scénographie digne d'un décor de

²⁸⁹ H.t., 2,25x3,58 m., inv. 277.

²⁹⁰ Tous les deux : h.t., 1,24x0,92 m., inv.369a et inv.369b.

²⁹¹ Dimensions non parvenues ; F. G. Meijer et A. van der Willigen, op. cit., 2003, p. 53.

²⁹² Dimensions non parvenues ; ibid., p. 53. Les auteurs signalent que cette peinture a été vue par E. Greindl dans une collection bruxelloise.

²⁹³ D. Bodart pointe qu'il est peu vraisemblable que Brueghel ait influé l'art de Porpora (op. cit., v.2, livre I, p. 499).

²⁹⁴ De Dominici évoque juste le fils d'Abraham Gasparo Brueghel qui selon l'historien était un mauvais peintre dont, de plus, aujourd'hui on ne connaît pas de tableaux (cfr. E. Fumagalli dans B. De Dominici, *Vite...*, op. cit., éd. F. Sricchia Santoro et A. Zezza, 2008, v.1, p. 551, note 32).

²⁹⁵ J.-B. Descamps, op. cit., 1763, v.4, p. 166-167.

²⁹⁶ H.t., 2,52x3,35 m., inv. d'Avalos 1862, n. 42, signée et datée en bas au centre « *EQUES. IPH. RECCUS. 1671* » ; G. De Vito, « Un giallo per Giuseppe Recco ed alcune postille per la natura morta napoletana del '600 », *Ricerche sul '600 napoletano*, 1988, p. 68, fig. 8 ; P. Leone de Castris (dir.), *Da Montecitorio a Capodimonte, Opere d'arte delle collezioni napoletane della Camera dei Deputati al Museo di Capodimonte, Quaderni di Capodimonte*, Naples, 1999, p. 40-41. Cette peinture provient de la collection d'Alfonso d'Avalos qui l'a donnée à l'Etat Italien en 1862. Elle a été probablement commandée par don Andrea d'Avalos, le prince de Montesarchio, pour décorer son palais à Chiaia. Leone de Castris remarque aussi le contact précoce de Recco avec l'art de Brueghel (ibid., p. 40).

théâtre se situe dans un paysage raffiné avec des troncs d'arbres préromantiques et des feuillages inquiétants, derrière lesquels on aperçoit des montagnes distantes. Recco non seulement veut démontrer sa valeur en tant que peintre, mais il ajoute une note nostalgique sur l'ancienne civilisation qui chuta avec l'Empire Romain. Toutefois, le renouvellement de la nature continue, avec la nouvelle végétation et l'amusement des nobles contemporains, dont témoigne le trophée de chasse. En même temps, la grande *Nature morte aux fruits, aux canards, aux champignons et aux tournesols*²⁹⁷ de Recco (Naples, Museo di Capodimonte) [IL. 96], signée et datée de 1672, nous démontre qu'il peignait ces motifs encore avant l'installation de Brueghel à Naples. On aperçoit le rapport entre le style de Giuseppe Recco et celui du Flamand, dans la *Nature morte avec un grand amoncellement de fruits divers, des champignons et des cascades de raisins, dans un paysage avec un forêt* (Naples, Museo di Capodimonte) [IL. 97]. Nous pensons plus particulièrement à la façon d'organiser les fruits dans la forme d'une pyramide. Cette logique d'organisation des motifs était bien connue de Rijngraaf et aussi de Giovanni Battista Ruoppolo qui, à son tour, dialoguait avec la peinture d'Abraham, surtout dans ses grands triomphes de fruits. Mais les artistes qui doivent le plus à la manière de Brueghel sont sans doute Andrea Belvedere (pour certain type de compositions) et Gaetano Cusati. Le premier des deux, était le peintre le plus raffiné de la fin du siècle à Naples et nous allons consacrer le paragraphe suivant à ses relations avec l'école romaine. Belvedere s'inspira de Brueghel dans les compositions et souhaita même le dépasser dans ses deux splendides bouquets de fleurs monogrammée « AB » (Madrid, Museo del Prado) [IL. 98a et 98b]. Andrea puisa aussi ses inspirations dans la peinture romaine de Nuzzi et dans les toiles du Napolitain Porpora.

Quant à Cusati son style dépend entièrement du peintre Flamand, et leurs peintures sont parfois confondues. Onofrio Giannone dans ses « Giunte » (ajouts) aux biographies de Dominici, le manuscrit daté de 1771, raconte que Gaetano Cusati, l'élève de Giovanni Battista Ruoppolo, s'approcha de la manière de Brueghel :

« il réussit un mélange de bizarre et d'esprit dans sa façon de composer ; je sais que ses œuvres n'étaient pas autant empâtées comme celles d'Abramo [Brueghel], et en maîtrisant le

²⁹⁷ H. t., 2,05x2,45 m., no inv. IC 1970-,... n. 1603, signée et datée « *Gios. Recco 1672* » ; provient de la coll. du prince Caracciolo di Avellino, jusqu'à 1844 ; Real Museo Borbonico. Notons que le tableau est inachevé, mais signé quand même ; D. M. Pagano, dans op. cit., 2008, p. 180, no 164. Nous avons vu cette œuvre dans les salles du musée.

*dessin, il y arrangeait ce qu'il fallait : figures, vases et autres choses »*²⁹⁸

*La nature morte aux fleurs, aux fruits et des oiseaux dans un jardin avec une statue*²⁹⁹ (Narbonne, Musée d'Art et d'Histoire) [IL. 99] est un bon exemple de cette dépendance stylistique de Cusati envers Rijngraaf. Gaetano regardait dans l'art de son collègue flamand, à la fois, la façon d'exécution des pétales de fleurs et de leur combinaison dans les bouquets. Le peintre napolitain étudia aussi soigneusement la manière de composer les scènes par Brueghel et arriva lui-aussi à une élégance formelle de haut niveau. On peut dater le tableau de Narbonne entre 1690 et 1700.

Brueghel peignit des natures mortes sur miroirs, à la mode romaine, pour l'avocat Giuseppe Valletta. De Dominici apprécie beaucoup toutes les idées étranges et bizarres (*bizzarri*) et l'extravagance des compositions des objets dans l'art de Brueghel. Pour cet auteur, le concept compte beaucoup. Il raconte une anecdote selon laquelle le peintre jetait par terre des pastèques afin d'obtenir un effet original et surprenant à représenter. A notre avis, les paroles de De Dominici concernant ce maître sont véridiques :

« Abram Brueghel Flamand fut très célèbre dans la peinture de fruits, de fleurs et les accompagnait avec des beaux vases en bas-relief et il eut un ensemble [d'œuvres] si pittoresque, qu'il était admiré par Luca Giordano ; Parce qu'il était excentrique, et il concevait ses tableaux avec des idées grandes, et il était si à l'aise, et il avait une facilité d'inventer la composition, qu'il dessinait librement. Il peignait ses tableaux avec une si belle fraîcheur de coloris, que les peintres en restaient satisfait et quiconque qui les regardait en était émerveillé. Il [Brueghel] utilisait des teintes magnifiques, posées avec un bon

²⁹⁸ « *de'un misto e riusci bizzarro nel componere con spirito ; so che le sue opere impastate non quante a quelle d'Abramo [Brueghel], sapendo di disegno, v'accomodava ciò che l'era di bisogno, figure, vasi e altro* » - O. Giannone, « Giunte sulle vite de' pittori napoletani [de De Dominici] », dans R. *Deputazione napoletana di Storia patria, Memorie e documenti*, éd. sous la dir. d'O. Morisani, Naples, 1941, p. 155. C'est à cette date que le manuscrit a été publié dans sa totalité.

²⁹⁹ H.t., 1,70x1,90 m., Inv. 844.4.1, RETIF no 30269; provient de Don de la Commission Archéologique, 1844 ; ancienne coll. Barthe, à Narbonne ; l'attribution a été proposé pour la première fois par N. Spinosa. Nous l'avons accueillie favorablement dans M. Litwinowicz, « La nature morte à Naples au XVIIe siècle », dans M. Hilaire et N. Spinosa, op. cit., 2015, p. 268-269, fig. 7. En revanche, J. Lepage pense à la main d'Abraham Brueghel (cfr. J. Lepage, *Catalogue sommaire des peintures du musée d'Art et d'Histoire de Narbonne*, Narbonne, 2009, p. 239, no 651.

empâtement, que jusqu'à nos jours on les voit avec la même fraîcheur que quand il les avait peintes. Et plus particulièrement dans les roses où la laque est si vive, et belle, que celles exécutées par des peintres modernes sont restés inférieures, malgré le fait qu'ils soient doués dans ce genre : Ses peintures gardent aujourd'hui une telle vivacité ; Comme on peut l'observer dans ses tableaux dans beaucoup de maisons des nobles, et mieux encore dans celle des messieurs Valletta où il peignit de nombreuses œuvres pour le grand amateur l'avocat Giuseppe, qui récompensait très bien les œuvres des hommes de valeur, dans sa maison il y a en outre des grands miroirs aux chandelles avec des peintures achevées par Brueghel et quiconque le voyait les admirait, puisqu'elles étaient les premières présentant cette invention qu'on pouvait voir à Naples »³⁰⁰

De Dominici apprécie sa technique, la fraîcheur de sa palette (couleur rose et laque) et ses empâtements, ainsi que ses inventions. Plus loin, il cite un jugement de Luca Giordano qui admirait les compositions de Brueghel pour « *un insieme sì pittoresco* »³⁰¹. L'écrivain indique aussi dans le passage cité qu'Abraham introduisit dans la ville parthénopéenne la technique des miroirs peints, qu'il connut à Rome, comme ceux exécutés par Maratti en collaboration avec Nuzzi et Stanchi (Rome, Palazzo Colonna). On peut évoquer également pour comparaison les grands miroirs de la *Galleria* du palazzo Borghese à Rome réalisés par Niccolò Stanchi (guirlandes de fleurs), Ciro Ferri (putti) et André Bosmans³⁰².

De Dominici décrit aussi la participation du Flamand dans la fête de Quatre Autels, que nous avons déjà analysée auparavant. A cette occasion il compare son style et celui de Giovanni Battista Ruoppolo :

³⁰⁰ « *Abramo Brughel Fiamengo fu famosissimo nel dipinger frutti, e fiori, accompagnandoli con bei vasi di basso rilievo, ed ha avuto un insieme sì pittoresco, che era ammirato da Luca Giordano ; perciocchè era fracassoso, e con idea grande concepiva i suoi quadri, ed era così sciolto, e facile nell'inventare il componimento, che alla bella prima disegnava, e dipingeva i suoi quadri con sì bella freschezza di coloro, che ne restavan soddisfatti i Pittori, e maravigliati chiunque li mirava, usando tinte bellissime, e bene impastate, che insino a' nostri giorni si veggono con quella freschezza medesima con che furon da lui dipinti ; e massimamente nelle rose, ove la lacca è così viva, e bella, che son restate in dietro quelle dipinte da' moderni Pittori, tutto che fosser bravi in tal genere : tal vivacità conservano in oggi le sue pitture ; come si può osservare ne' suoi quadri in molte Case de' Nobili, e più nella bella Galleria de' Signori Valletta, ove molte opere egli dipinse al gran dilettante l'Avvocato Giuseppe, che remunerava assai bene l'opere de' valent'Uomini, nella qual Casa vi sono eziandio i gran specchi con lumi, e pitture intrecciate dal Brughel, che recaron maraviglia in que' tempi a chiunque li vide, poichè furono i primi che con tale invenzione furono veduti in Napoli. » - B. De Dominici, op. cit., 1743, v.3, p. 297-298.*

³⁰¹ B. De Dominici, op. cit., 1743, v. 3, p. 298.

³⁰² D. Bodart, op. cit., 1970, v.2, livre I, p. 489.

« [...] et dans sa façon de composer, et dans la belle fraîcheur de coloris il dépassa dans la partie picturale les tableaux de fruits et de fleurs de Ruoppoli, mais dans l'étude du vrai et du naturel et la nature ils prirent leur avantage. Et sûrement si Gio : Battista Ruoppoli avait eu la bizarrerie de la composition de Brueghel, unie avec la grande étude qu'il faisait pour toute chose d'après le vrai, il aurait été miraculeux. Mais Brueghel était si extravagant, qu'il prenait une pastèque bien grande et il la laissait tomber par terre, et comme elle était cassée, il peignait un accompagnement pour achever le tableau avec un bel ensemble qui apparaissait peint avec une grâce extrême et avec bizarrerie »³⁰³

Il note que Ruoppolo n'était pas doué dans le domaine de composition et de coloris comme le Flamand, ni il n'avait pas son originalité (*bizzarria*) et son extravagance. En revanche Giovanni Battista gagnait sur le terrain d'imitation d'après la nature (*studio del vero e del naturale*).

³⁰³ « [...] ed il suo componimento, e bella freschezza di colore superò nella parte pittorica i quadri di frutti, e fiori del Ruoppoli, ma nello studio del vero, e del naturale ebber i lor vantì. E certamente se Gio : Battista Ruoppoli avesse avuto la bizzarria del mettere insieme del Brueghel, unito al gran studio ch'egli faceva sù d'ogni cosa dal vero, sarebbe stato miracoloso. Ma il Brughel era sì stravagante, che preso un cocomero ben grosso lo lasciava cadere in terra, e come rimaneva rotto, ed altro accompagnamento, per finire con bello insieme il suo quadro, che dalla sua mano veniva con somma grazia, e bizzarria dipinto. » - B. De Dominici, op. cit., 1743, v. 3, p. 298.

Le « fiorante » Andrea Belvedere et ses inspirations romaines

La carrière du Napolitain Andrea Belvedere dit aussi « Abbé Andrea » (vers 1652-1732³⁰⁴), spécialisé dans la peinture de fleurs et de fruits fut un grand couronnement des efforts de l'école parthénopéenne de nature morte du XVIIe siècle. Ce maître introduisit à Naples une nouvelle qualité jusque là jamais atteinte dans ce milieu artistique. Il fut homme de lettres, penseur, doté d'une intelligence et d'une curiosité incomparable. Son œuvre se distingue non seulement en Italie, mais aussi en Europe, et il mérite une monographie nouvelle et actualisée avec un catalogue raisonnée, car un long temps est passé depuis la première publication importante sur ce peintre éditée par Raffaello Causa en 1964 et complétée en 1972³⁰⁵. Nous souhaitons démontrer dans cette étude ses inspirations venant du milieu romain, des peintres italiens comme Paolo Porpora ou Mario dei Fiori ou des artistes nordiques comme Franz Werner von Tamm, Abraham Brueghel, Karel Van Vogelaer ou David de Coninck. De cette manière nous pourrons observer les échanges artistiques entre Naples et la Ville Eternelle vers le dernier quart du *Seicento* et au début du *Settecento*. On connaît la vie de Belvedere grâce à

³⁰⁴ La date de mort du peintre le 26 juin 1732 est signalée précisément (!) par De Dominici (op. cit., 1744, p. 754). Elle est confirmée par l'acte de décès, daté du 27 juin, publié par U. Prota-Giurleo (op. cit., 1953, p. 25-36). G. De Logu cite cette dernière date (op. cit., 1962, p. 197).

³⁰⁵ R. Causa, *Andrea Belvedere, pittore di fiori*, Milan, 1964 ; id., op. cit., 1972, p. 1023-1025 et p. 1052, note 104. Dans cette publication le chercheur dédie à Belvedere une réflexion supplémentaire et ajoute d'autres peintures à son corpus.

Bernardo De Dominici³⁰⁶ qui apprécie son art à tel point qu'il lui consacre une biographie entière, dans laquelle il décrit aussi l'œuvre de ses élèves et suiveurs comme Tommaso Realfonso, Nicola Casissa, Giuseppe Lavagna. L'historiographe affirme que ce maître atteignit « *une perfection jamais vue auparavant* »³⁰⁷. En effet, la créativité de l'Abbé le place au sommet de l'école de nature morte à cette époque.

Belvedere étudia à Naples le style de Paolo Porpora et de Giovanni Battista Ruoppolo, mais il resta également attentif au développement de l'art de Giuseppe Recco. De Dominici raconte qu'Andrea très jeune rencontra Paoluccio³⁰⁸. C'est peu probable car Porpora quitta Naples pour Rome en 1648, donc avant même la date de naissance supposée de Belvedere.

Andrea se spécialisa dans une peinture très poétique³⁰⁹ des fleurs dans des vases, dans laquelle il introduit des bassins, des fontaines, des oiseaux et des insectes, des statues et d'éléments architecturaux insérés dans des paysages rocheux ou marins, sur fond de ciel gris et nuageux. Il collabora aussi avec les peintres de figures comme Francesco Solimena³¹⁰. Sa carrière se déroula surtout à Naples, à l'exception d'un séjour de 1694 à 1700, facilité par Luca Giordano, à la cour de Madrid³¹¹. Belvedere s'y disputa avec Luca Fa Presto à propos de son talent de peintre spécialiste. Andrea, décida de rentrer dans sa patrie pour se dédier au théâtre³¹² et presque entièrement abandonner la peinture, toute en restant curieux des actualités artistiques de la ville parthénopéenne. Il visitait des ateliers et des boutiques (*botteghe*) pour converser avec ses amis et il retouchait les natures mortes de Tommaso Realfonso³¹³. Belvedere peignit aussi des œuvres au format réduit représentant des vases de

³⁰⁶ B. De Dominici, op. cit., 1744, v. 3, p. 570-578.

³⁰⁷ Ibid., p. 570 – « [...] *l'Abate Andrea Belvedere giunto ad una perfezione non più veduta innanzi in altri pittori di Fiori, e Frutta* [...] ».

³⁰⁸ B. De Dominici, op. cit., 1744, v. 3, p. 570 – « *Si hà però notizia, ch'egli giovanetto conobbe Paolo Porpora, ed ebbe da lui alcun principio, benchè poi si perfezionasse sotto la direzione di Gio : Battista Ruoppolo* ».

³⁰⁹ G. De Logu appelle l'artiste « *senisibilissimo poeta floreale e di natura* » (op. cit., 1962, p. 156).

³¹⁰ B. De Dominici nous renseigne sur ces collaborations avec Solimena (op. cit., 1744, p. 571).

³¹¹ A. Perez Sanchez, 1965, p. 387 ; R. Causa, op. cit., 1972, p. 1053, note 110. De Dominici signale la date 1692 imprécise de départ de l'Abbé Andrea pour l'Espagne (B. De Dominici, *Vite...*, l'édition de F. Sricchia Santoro et A. Zezza, v.2, p. 1077-1078, note 8). En outre, selon l'historiographe c'est précisément Belvedere qui le renseigne sur le séjour espagnol de Luca Fa Presto.

³¹² De Dominici nous transmet que Belvedere après le retour de l'Espagne se dédia « *a coltivare le lettere* » et « *a concertare comedie di spada, e cappa* » très demandées à l'époque (op. cit., p. 572-573).

³¹³ B. De Dominici, op. cit., 1744, p. 574 – « *Così dunque l'abate Andrea Belvedere passò il restante della sua vita con divertimenti, passatempi, conversazioni, e commedie, senza voler troppo o poco operare i pennelli, e soltanto dipingea quando ammandava, o pur ritoccava, alcuna cosa al suo diletto Masillo* [Tommaso Realfonso] ; « *Divertendosi ogni mattina con andare ad alcune determinate botteghe ad udir novelle con quei amici che ivi si radunavano per fargli conversazione, fra quali era il padre Vincenzo Maria Nobile de' chierici regolari di Santa Brigida...* » (ibid., p. 574). Sur ce dernier nous n'avons pas d'autres informations (cfr. E. Fumagalli, dans F. Sricchia Santoro et A. Zezza, op. cit., v.2, p. 1080, note 17.

fleurs (Naples, Museo di Capodimonte; Sorrento, Museo Correale) ou des poissons au bord de la mer dans la pure tradition napolitaine des Recco (Nantes, musée des Beaux-Arts)³¹⁴.

Penchons-nous maintenant sur l'analyse stylistique de son œuvre et ses rapports avec l'école romaine. Son style se distingue par une maîtrise parfaite du coloris, une palette subtile, et une exubérance baroque proche du rococo. De Dominici précise le répertoire des motifs inventés par Belvedere et le succès obtenu auprès des collectionneurs :

*« C'est pourquoi il fit de très beaux tableaux pour beaucoup de personnes qui le demandèrent, et pour les plus orner, il les enrichit de beaux vases, de capricieuses fontaines, de chardons et d'autres herbes peints très bien et surtout il fit merveilleusement des oiseaux, des canards et des canards colverts et d'autres similaires »*³¹⁵.

Et il note en peu plus loin :

*« La notoriété des œuvres d'Abbé Andrea se répandit partout et l'excellence de ses fleurs, fruits, volatiles, vases et bassins d'argent, eaux et cristaux et de toute autre chose de ce genre de peinture. Il n'y avait pas un seul Seigneur qui ne voulait pas quelque chose de sa main »*³¹⁶

Il est important de retenir que l'historiographe signale justement ce répertoire. La présence fréquente des chardons et d'autres plantes précisément observées³¹⁷ reflète les intérêts botaniques d'Andrea.

De plus, l'écrivain signale que l'artiste exécutait lentement ses œuvres et avec une étude particulière pour chacune. C'est pourquoi il en vendait peu, mais aux prix très élevés auxquels il forçait ses commanditaires :

« Mais il laissait peu d'œuvres achevées quitter son atelier, à cause de grandes études [investies], et de beaucoup de temps qu'il y employé, de sorte qu'à ceux qui les désiraient, il

³¹⁴ Cfr. M. Litwinowicz dans M. Hilaire et N. Spinosa, op. cit., p. 314.

³¹⁵ B. De Dominici, op. cit., 1744, v.3, p. 570 – *« laonde fece de' bellissimi quadri per molte persone che ne lo richiesero, e per renderli più adorni gli arricchì di bei Vasi, di capricciose Fontane, di Cardi, et altre erbe assai ben dipinte, e soprattutto fece maravigliosamente gli Ucelli, le Anitre, e i Capo Verdi con altri di simil sorta »*

³¹⁶ Ibid., v.3, p. 571 – *« Sparsasi dappertutto la fama dell'opere di Abate Andrea e dell'eccellenza de' suoi fiori, Frutta, Volatili, Vasi e bacini di Argento, Acque, Cristalli, ed ogn'altra cosa appartenente al suo genere di pittura, non vi fu Signore, che non volesse qualche cosa dalle sue mani »*.

³¹⁷ Il faut comprendre ces paroles ainsi, et non pas seulement comme les herbes (*erbe*).

*convenait de récompenser bien le Maître, parce qu'il se faisait très bien rémunérer pour elles »*³¹⁸

De Dominici, en même temps, focalise son attention sur la virtuosité de Belvedere dans l'exécution des reflets dans des vases de cristaux ou sur la surface de l'eau³¹⁹. Ces effets de réflexions et de réfractions provoquent son admiration. Il put voir directement ces peintures dans la collection de la famille Valletta³²⁰. L'historiographe décrit le style d'Andrea dans un autre passage dans lequel il explique comment le peintre rivalise avec Von Tamm :

*« Si bien que [Belvedere] s'efforça de nouveau à travailler sur le naturel des fleurs, et plus particulièrement sur les roses fraîches qu'il arriva à peindre avec une tendresse incomparable, une couleur pâteuse et une finesse des rameaux qui remués entre eux et avec le givre sur eux, se présentent non peintes mais vraies, et ainsi toutes les autres fleurs qui sont merveilleuses dans le jeu des feuilles et dans l'entrelacement simple, mais pittoresque de l'ensemble là où elles se trouvent ; accompagnées aussi de peu de lumières et accordées merveilleusement. »*³²¹.

De Dominici transmet également que Belvedere puisa son inspiration dans des œuvres des artistes actifs à Rome. En fait, le peintre put voir deux très beaux tableaux « *studiatissimi, sul naturale* » de Von Tamm exposés lors d'une « *mostra* » par l'artiste français Jean-Baptiste Dubuisson, séjournant à Naples³²². Andrea réagit rapidement à cet événement, poussé par l'esprit de compétition, il décida de présenter deux de ses propres natures mortes afin de

³¹⁸ Ibid., v.3, p. 571 - « *ma poche egli ne dava fuori finite, a cagion de' gran studj, e del molto tempo che v'impiegava, sicchè a coloro che le desideravano, conveniva ben rimunerare l'Artefice, perchè molto bene se le faceva ricompensare* ». L'écrivain note, à dans un autre endroit que les prix des natures mortes de Belvedere étaient élevés et ces œuvres appréciées : « *Le sue opere sono di gran pregio appresso i dilettaanti, ed a caro prezzo si ottengono, perciocché sono in somma stima anche appresso de' medesimi Professori, da' quali vengono lodate come perfettissime ne loro genere, e quanti pittori forestieri son venuti in Napoli, ed han vedute l'opere sue, ne son rimasi soddisfattissimi* » (ibid., p. 575).

³¹⁹ Ibid., v.3, p. 570 – « *anzichè arrivò a tanto lo studio e la speculativa dell'Abate, che ne' vasi di Cristallo ritrasse tutti gli oggetti che riflettevano in quelli ; e massimamente nella parte onde riceveva il suo lume ; come si vede in Casa de' Signori Valletta, ove in un de' due quadri compagni per alto in misura di palmi due, e mezzo è effigiata la finestra in un vaso di Cristallo pien d'acqua che hà un bel mazzo di fiori dentro, con altre cose mirabilmente imitate dal naturale.* ».

³²⁰ Belvedere fréquentait le cercle intellectuel autour de l'avocat Giuseppe Valletta.

³²¹ Ibid., v.3, p. 571 – « *Sicchè datosi [Belvedere] a far nuove fatiche sul naturale de' fiori, e massimamente sù le fresche Rose, che arrivò a dipingerle con una incomparabil tenerezza, pastosità di colore, e sottigliezza di fronde, che rivoltate fra di loro, e con la brina al di sopra dimostrano non esser dipinte, ma vere, e così gli altri fiori tutti, che son mirabil nel gioco delle foglie, e nell'intreccio semplice, ma pittoresco dell'insieme ove essi son situati ; accompagnati poi con pochi lumi, e con un accordo maraviglioso.* ».

³²² Ibid., v.3, p. 571.

rivaliser avec l'œuvre de l'artiste allemand actif dans la Ville Eternelle. De cette façon, les peintures de l'Abbé étaient exécutées « *con sommo studio, diligenza, ed amore* » et Dubuisson les ayant vues fut tellement impressionné qu'il voulait faire connaissance de leur auteur et, ici l'historiographe sûrement exagère « *cercò baciargli quella mano che l'aveano dipinti* »³²³.

Les historiens des dernières décennies du XXe siècle se penchent davantage que De Dominici sur la question des influences romaines. L'historiographe napolitain est concentré sur les qualités de Belvedere en tant que représentant de l'école parthénopéenne et veut nous démontrer sa virtuosité par rapport à d'autres artistes célèbres : un Allemand (Von Tamm) et un Français (Dubuisson). Luigi Salerno (1984) cerne habilement les inspirations de l'Abbé Andrea venant du milieu de la Ville Eternelle. Le chercheur indique trois maîtres principaux : Mario dei Fiori, Vogelaer et Von Tamm. Belvedere puisa dans leur répertoire l'idée d'une opulence de fleurs³²⁴. Il s'agit des deux énormes *Bouquets de fleurs* en pendant du Museo del Prado à Madrid [cfr. **IL. 98a et 98b**].

Nous pouvons comprendre la genèse de ces peintures si nous les insérons dans une tradition inaugurée par Tommaso Salini avec ses « *vasi istoriati* », et développée à Rome surtout par Nuzzi et Porpora. D'ailleurs nous ne doutons pas du rôle de Mario dans l'élaboration et dans la diffusion de ce genre de représentations. Il suffit comparer les mêmes sujets traités par ces artistes de premier rang [**IL. 99a-c**]. Belvedere adopte de Nuzzi, par l'intermédiaire de Paoluccio, l'idée d'un bouquet épais, concentré, dans lequel les fleurs les plus variées s'entassent. En revanche elles prennent une forme pyramidale que nous pouvons plus facilement repérer dans celui de Porpora. Nuzzi penche plutôt vers un cercle. Les vases sculptés avec des tritons ou des putti de Belvedere se réfèrent directement à ceux peints par Mario dei Fiori. La comparaison des compositions de la Galleria Colonna, de Capodimonte et du Prado nous démontre comment ces peintres utilisent habilement la variété des couleurs intenses accumulées, avec les plus fortes teintes rouges et oranges, blanches et différents rosés, qui sont complétées par des petites taches des pétales bleus éparpillés par-ci et par-là. Le rôle des fonds est toujours secondaire. Ils ne doivent pas perturber le spectacle qui se déroule sous nos yeux. En outre, l'Abbé adopta aussi des fonds en dégradés déjà employés par Paoluccio. Belvedere s'inspire également des compositions florales de Karel van Vogelaer

³²³ Ibid., v.3, p. 571. De Dominici affirme qu'il était présent quand, de nombreuses années plus tard, Dubuisson lui-même racontait cette anecdote sur les natures mortes de Belvedere.

³²⁴ L. Salerno, op. cit., 1984, p. 234.

comme celle de la Galleria Pallavicini³²⁵ à Rome [IL. 100]. L'artiste napolitain étudia l'organisation de ses bouquets et ses vases sculptés. Les tritons musclés s'efforçant de maintenir le vase du Prado sont proches du satyre robuste qui est en train d'enlever une néréide, peints par l'artiste flamand. Notons encore que la longue queue ondulée terminée par trois pointes rappelle celles des tritons (à la fois atlantes) de Belvedere, encore plus larges et écaillés sur lesquelles jouent quelques petits reflets de lumière et où même une goutte d'eau apparaît. Tant Andrea que Karel orchestrent puissamment la polychromie. Nous pouvons repérer dans les deux natures mortes (Pallavicini et Prado) les mêmes fleurs : ipomées bleues, roses, boules-de-neige, œillets, tulipes. Dans ce cas précis, Vogelaer insère son vase dans un parc avec des cyprès, à côté d'une base de colonne et un vase en pierre éloigné à gauche, mais l'Abbé choisit le plan lisse d'une table et ajoute, en haut et en bas de la toile, des papillons reproduits avec une exactitude scientifique. Le peintre parthénopéen décide d'employer le fond neutre dégradé alors que Karel représente un ciel nuageux. Pour démontrer l'influence de Vogelaer sur Belvedere évoquons encore l'autre *Grand bouquet* de la Galleria Pallavicini³²⁶, tout aussi resplendissant, avec un chapiteau antique et situé également dans un paysage. La provenance des deux toiles Pallavicini est documentée, car elles entrèrent dans cette collection en 1699 et il s'agit des tableaux les plus aboutis et les plus impressionnants du peintre³²⁷. Stefano Bottari remarquait déjà, en 1964, l'importance de ces natures pour l'école napolitaine et en particulier pour Giovanni Battista Ruoppolo et pour Belvedere³²⁸.

Ces paysages de Vogelaer furent précisément observés par Andrea qui, toutefois, atteignit des résultats particuliers, comme nous le démontrons plus bas. On peut évoquer d'autres compositions de Karel dont la manière influença l'Abbé Andrea : *le Bouquet avec des*

³²⁵ H.t., 2,44x1,67 m. ; Les fleurs et les plantes ont été reconnues et sont citées par Y. Primarosa, op. cit., 2012, p. 14, 22, 38, 96-97 ; cfr. aussi. L. Trezzani, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., v.2, p. 808-809, il. 955 ; F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma, Catalogo dei dipinti*, Florence, 1959, p. 280, no 531 ; Récemment le tableau a été étudié par F. Cappelletti, *La collezione Pallavicini e il palazzo del giardino a Montecavallo*, Rome, 2014, p. 394. La spécialiste pointe que les personnages deviennent presque un petit groupe sculpté en mouvement. De plus elle observe que la nymphe s'accroche à une fleur alors qu'elle est enlevée par un satyre.

³²⁶ H.t., 2,44x1,67 m. environ ; cette nature morte a été achetée avec la précédente (cfr. ici note avant) par Maria Camilla Rospigliosi-Pallavicini en 1699 et apparaît dans les inventaires de la collection à partir de celui de 1708 (nos 291 et 292 comme « Monsù Carlo ») ; Y. Primarosa, op. cit., 2012, p. 14, 23, 38 ; L. Trezzani, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., v.2, p. 808 ; F. Zeri, op. cit., 1959, p. 280, no 532.

³²⁷ L. Trezzani, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., v.2, p. 808 ; cfr. F. Zeri, op. cit., 1959, nos 531-532.

³²⁸ S. Bottari, « Appunti per la 'natura morta' barocca a Roma : opere di Karel van Vogelaer et di Franz Werner von Tamm », *Arte Antica e Moderna*, 1964, no 28, octobre-décembre, p. 433-434 - « *Ma oltre il loro significato, queste opere hanno altissima importanza, modelli, come sono, per tutto un orientamento che da un centro di tanto prestigio e di tanti stimolanti incontri si diramo' un po' dovunque : in Francia, a Firenze e a Napoli, ove non solo offrono spunti compositivi per gli esuberanti trofei di frutta e fiori di un Giovan Battista Ruoppolo, ma anche attacchi puntuali per l'operosità di un Belvedere che nei suoi grandi quadri riecheggia, se non l'ardimento e la luminosità, la suggestione.* »

tubéreuses et autres fleurs (collection particulière³²⁹), signé « CARLO DE VOGELAER ROMA » et le *Bouquet de fleurs aux colombes et un chapiteau corinthien dans un paysage* avec une montagne identifiée comme le Mont Soracte (Rome, Galleria Canessa³³⁰ en 1964). [IL. 101], signée « CAREL DE VOGELAER FT. ROMA ». Cette dernière œuvre est, comme le remarque Didier Bodart, « un exemple rutilant de couleurs, d'une composition harmonieuse, équilibré dans la répartition chromatique et témoignant d'un sens aigu de la décoration »³³¹. Notons que Karel et Belvedere représentent fréquemment dans leurs compositions des chardons. Ce n'est pas par hasard que le maître napolitain adopta ce motif, provenant de l'école romaine. *La nature morte avec des vases de fleurs, des fruits et des lapins dans un paysage sombre*³³² (Paris, Musée du Louvre) [IL. 102] est un des chefs-d'œuvre de Belvedere dans lequel il dialogue, encore une fois, avec le style de Karel et de Von Tamm. Cependant la palette d'Andrea est plus assombrie (lumière crépusculaire) par rapport à celle de Vogelaer.

L'Abbé Andrea fut également influencé par Mario dei Fiori. A notre avis, ce rapport est le plus visible, hormis les bouquets de Prado, dans la *Nature morte aux fleurs dans une bassine en cuivre, une fontaine sculptée, une élégante aiguère en métal avec un perroquet perché et des fruits* (grenades, raisins) du Museo Correale de Sorrente³³³ [IL. 103]. La partie des fleurs reflète la manière d'arranger les bouquets de Nuzzi et elle est insérée dans un jardin mystérieux annonçant l'arrivée du *Settecento* et le nouveau goût rococo. A droite de la toile, l'Abbé représente l'espace énigmatique où une balustrade avec des pots de plantes, apparaît estompée dans une sorte de brume jaunâtre. Belvedere cherche souvent dans ces peintures des effets lumineux particuliers, d'un moment de soir ou de matin. Il se renouvelle dans chaque composition. Cette œuvre sera d'ailleurs fondamentale pour le développement du style de Giacomo Nani ou de Francesco Lavagna. Ce dernier, comme nous l'avons vu, apporta ce

³²⁹ H. t., 1,295x0,930 m., le tableau est apparu avec son pendant le 1 juin 1990 chez Sotheby's à New York ; Y. Primarosa, op. cit., 2012, p. 51, fig. 29 et p. 55. On y reconnaît des fleurs suivantes : roses, œillets, tulipes, lilas, anémones, liserons, amarantes, renoncules et un lychnis.

³³⁰ T., 1,35x0,98 m., signée « CAREL DE VOGELAER – ROMA » ; D. Bodart, op. cit., 1970, v.2, livre 2, fig. 311 et v.2, livre 1, p. 519-520. Le tableau a été publié pour la première fois par S. Bottari (op. cit., 1964, p. 434 et fig. 137b) qui a reconnu dans le paysage le « Monte Soratte » derrière un petit lac aux oiseaux. Cette œuvre reprend les modèles des toiles de Karel de la Galleria Pallavicini.

³³¹ Ibid., v.2, livre 1, p. 519.

³³² H.t., 1,22x1,52 m., inv. 20383, RETIF no 23478, provenance indéterminée – inventorié en 1969 ; S. Loire, *Peintures italiennes du XVIIe siècle du musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris, 2006, p. 42-43. L'historien précise que Von Tamm et Vogelaer diffusaient le genre décoratif « à la française » de Jean-Baptiste Monnoyer. Notons que l'attribution à Belvedere a été proposée pour la première fois par M. Laclotte en 1969 et confirmée trois ans plus tard par R. Causa (op. cit., 1972, p. 1025, 1052, note 104, fig. 437).

³³³ H.t. (?), 1,60x2,14 m., signée ; L. Salerno, op. cit., 1984, p. 234-235, il. 58.2.

style à Rome, au début du XVIIIe siècle, avec ses natures mortes de fleurs de la Galleria Doria-Pamphilj [cfr. **IL. 65a-c de la première**]. Mais Lavagna était maniéré et ses toiles paraissent simplifiées, schématiques et trop superficielles par rapport au modèle de Belvedere du musée de Sorrente.

Belvedere s'inspira aussi de Franz Werner Von Tamm, de Paolo Porpora et de Giuseppe Recco³³⁴. Le récit de l'historiographe De Dominici sur la rivalité de Belvedere avec Von Tamm est probablement véridique³³⁵. En fait, selon cette histoire, Andrea après avoir vu deux natures mortes de fleurs de Von Tamm décida à son tour d'exécuter des œuvres de qualité encore meilleure, sinon au moins comparable. Selon l'écrivain Belvedere les peignit « *con sommo studio, diligenza, ed amore* ». Une comparaison de style des artistes le confirme. *Le Grand bouquet de fleurs avec des melons, des raisins, des lys et des roses éparpillés par terre*³³⁶ du Museo del Prado de Madrid [**IL. 104**] fut peint par Von Tamm vraisemblablement pendant sa période romaine³³⁷ (entre 1685 et 1695), car le tableau provient de la collection de Carlo Maratta (inventaire de 1712) et fut ensuite acquis par le roi espagnol Philippe V en 1723³³⁸. Il nous paraît évident qu'Andrea voulait dépasser la qualité de ce genre de peintures de l'artiste allemand en réalisant ses toiles également conservées à Prado [**cfr. IL. 98a et 98b**]. L'inspiration de Von Tamm est surtout visible dans la façon d'exécuter les pétales [**IL. 105**], mais aussi dans la tonalité du fond en dégradé et dans le détail du personnage (vu de

³³⁴ R. Causa, op. cit., 1972, p. 1023-1024.

³³⁵ B. De Dominici, op. cit., 1744, v.3, p. 571 – « *Udendo poi Andrea da non so qual pittor forestiero vantare i quadri di un famoso pittor di fiori, che dicesi che fusse monsieur Daprè [Von Tamm], che ha fatto delle opere perfettissime che son date all estampe per comun beneficio de' giovani studiosi, si propose voler collo studio superarlo, o almen pareggiarlo* » et plus loin De Dominici continue « *Insomma arrivò a tanto l'abate che fu stimato il primo in tal genere, dapoiché portò il caso che monsù Dubbison [Dubuisson] espose alla mostra due quadri di monsù Daprè portati di fresco in Napoli, e due suoi, anche studiatissimi sul naturale, essendo egli veramente un buon pittore in tal genere e discepolo del Daprè [Von Tamm] o, come altri dicono, condiscipolo in non so qual altra scuola, ma saputo dall'abate tal mostra, fece esporre da un suo amico due suoi quadri fatti per lui con sommo studio, diligenza, ed amore, che in vederli restò come fuor di sé il Dubison [Dubuisson] [...]* ».

³³⁶ H.t., 1,30x0,97 m., inv. no Po2325 ; F. Solinas, *Fiori, cinque secoli di pittura floreale*, Rome, 2004, p. 212-213, no 91 ; A. Aterido, *Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio : Inventarios Reales, Madrid : Fundacion de Apoyo de la Historia*, 2004, p. 472 ; *Museo Nacional del Prado, Museo del Prado: inventario general de pinturas*, Madrid, 1990 ; L. Trezzani, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 812 et 816, il. 966 ; R. Causa, op. cit., 1972, p. 1052, note ou no 104.

³³⁷ Citons quelques natures mortes de Von Tamm de cette période comme *Le Vase d'œillets* des Gallerie Fiorentine de Florence, signé « *F. Tamm fe. 1695 Roma* », qui fut envoyé par l'artiste au Gran Principe Ferdinando de' Medici à Poggio a Caiano. Ou bien mentionnons *La Guirlande de fleurs avec deux putti* (Mantoue, collection particulière) signée « *Franz Wernero Tamm fecit Romae* » ou la *Nature morte avec des courges, des raisins et des grenades et un lapin, dans un paysage*, signée et datée 1691 (auparavant Londres, Christie's) ; F. Trezzani (?), dans G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit. 2004.

p. 204, 207, 225, 236 ; cfr. aussi I. Della Monica, dans *La natura morta a Palazzo e in villa, Le collezioni dei Medici e dei Lorena*, sous la dir. de M. Chiarini, cat. expo. (Florence, Palazzo Pitti), Livourne, 1998, p. 172.

³³⁸ Cfr. <https://www.museodelprado.es> .

devant de couleur grise) du vase sculpté qui apparaît exécuté d'une manière plus spontanée et plus fluide par Von Tamm. Or dans l'œuvre de Belvedere, le même motif de figure, mais vu de dos et de couleur brune rougeâtre, est multiplié par trois et apparaît plus défini parce que l'anatomie et les reflets sont soigneusement étudiés [IL. 106]. En outre, l'Abbé Andrea reprend de Von Tamm, le motif des fleurs animées d'un mouvement apparemment désordonné, en compliquant encore davantage leur jeu réciproque comme nous pouvons observer dans le bouquet du Louvre [cfr. IL. 102]. Le très grand *Bouquet* de la main de Franz de la Galleria Pallavicini³³⁹ de Rome [IL. 107] est peint dans le même esprit et il s'inscrit presque dans un cercle. L'artiste l'accompagne par du gibier, des champignons et des fruits sur le fond d'un paysage de plaine. L'ensemble se détache sur un bout de ciel. Belvedere connaissait sûrement aussi ce type de composition. Nous pensons surtout à la partie florale.

Belvedere, même sans avoir fait des voyages à Rome, observait de Naples aussi l'évolution de l'art des nordiques comme Brueghel, Berentz et de Coninck dans la Ville Eternelle. Leurs peintures circulaient dans la capitale de vice-royaume grâce au marché de l'art intense.

Le rapport entre l'art de Belvedere et Brueghel est bien visible dans le tableau du Museo Correale de Sorrente [cfr. IL. 103], surtout quand on le compare à la *Nature morte de fleurs et de fruits avec une femme*³⁴⁰ du Louvre peinte par le Flamand en 1669 pendant sa période romaine. Nous notons le même goût pour un somptueux bouquet, l'attention similaire portée à des éléments d'architecture et des fruits comme grenades éclatées. Les deux peintres partagent leur préférence pour l'abondance mouvementée et pour la description impétueuse de la nature. Belvedere étudia efficacement l'emploi de la lumière chez Brueghel, pour développer ensuite sa propre manière. L'artiste napolitain insérait dans ses peintures de fleurs et de fruits, des fontaines capricieuses, des bas-reliefs, des fragments des colonnes (chapiteaux, bases, socles), des animaux (singes, lapins, perroquets) le répertoire bien connu d'Abraham qui le développa largement, lui-aussi, pendant sa période parthénopéenne. L'Abbé Andrea emploie ces

³³⁹ H.t., 2,44x1,67 m., inv. no 479 ; F. Trezzani, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 812, 815, il. 962. Ce tableau possède un pendant célèbre avec des fleurs, des fruits et un paon (des mêmes dimensions) et conservé lui-aussi dans la coll. Pallavicini (ibid., p. 815, il. 963 ; inv. no 478). Ils y entrèrent en 1699, ayant accompagné les deux natures mortes de Vogelaer. Cfr. F. Trezzani (?), dans G. Bocchi et U. Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma, artisti stranieri 1630 – 1750*, Viadana, 2004, p. 199 ; D. Kacprzak, *Franz Werner von Tamm (1658 Hamburg - 1724 Wien), Eine Monographie des deutschen Barockstillebenspezialist mit dem kritischen Werkkatalog*, (dactylographie), 2003, p. 59, no G18 et G17 ; F. Zeri, op. cit., 1959, p. 256-257, no 478 et 479 ; Récemment F. Cappelletti a étudié ce tableau (op. cit., 2014, p. 394 et no 153).

³⁴⁰ H. t., 1,28x1,40 m., signé « A. BREUGEL. FECIT ROMA 1669 ». Le personnage a été exécuté par un artiste de l'entourage de Pier Francesco Mola. Cfr. La Base de données des œuvres exposées du Louvre « Atlas », en ligne, <https://www.louvre.fr/base-de-donnees-des-oeuvres-exposees-atlas> .

éléments, comme dans le tableau de la collection particulière³⁴¹ [IL. 108] toutefois il obscurcit ses toiles, rend l'atmosphère brumeuse en jouant le paysage dans les bruns et gris et il focalise la lumière sur certains objets de ses compositions, sur l'exemple de Giuseppe Recco. Nous pouvons comprendre cette évolution en prenant comme exemple la *Nature morte de fleurs, avec un buste dans un jardin*³⁴² de Belvedere [IL. 109] d'une collection particulière et la comparer avec la *Nature morte aux fruits sur un sarcophage et un vase sculpté de fleurs*³⁴³, apparue chez Colnaghi à Londres [IL. 110] et peinte vers 1660 par Brueghel. La palette du Napolitain a clairement évolué, par contre le répertoire de motifs reste proche. Or, Brueghel privilégie une palette plus vive et surtout plus décorative. Remarquons que Belvedere préfère représenter des fleurs, des plantes et des feuilles et la présence des fruits peut être marginale dans ses peintures. L'Abate dialogue aussi dans ses fastueux bouquets avec le Flamand qui peignit la toile du musée de Dijon [cfr. IL. 85] et celles en pendant du Museo Pepoli de Trapani [cfr. IL. 93a et 93b].

De l'autre côté, Andrea arriva à son langage personnel dans sa période de maturité dans le chef-d'œuvre du Louvre, ainsi que dans la *Nature morte de fleurs, un vase sculpté, des chardons et des canards dans un jardin* du Palazzo Pitti à Florence. Il modifia les modèles de Brueghel, de Von Tamm et de Vogelaer pour arriver s'exprimer d'une manière davantage poétique, marquée par un pressentiment romantique. Les *Boules de neige et les ipomées se reflétant dans l'eau* du Museo di Capodimonte³⁴⁴ [IL. 111] démontrent comment Belvedere dépassa ces modèles romains afin d'atteindre le sommet de ses capacités artistiques et son propre style tant caractéristique, grâce auquel il se place parmi les meilleurs peintres des natures mortes européens de l'époque.

³⁴¹ H.t., 1,120x1,835 m. ; R. Naclerio dans *Ritorno al barocco...*, op. cit., 2010, p. 427, no 1.252. La chercheuse date l'œuvre après 1700. Cfr. aussi N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli, da Mattia Preti a Luca Giordano : natura in posa*, Naples, 2011, p. 250, no 259.

³⁴² H.t., 1,52x2,30 m., ; notice de R. Naclerio, dans *Ritorno al barocco...*, op. cit., 2010, p. 426, no 1.251. Le tableau devrait être daté entre 1690 et 1700.

³⁴³ H.t., 1,356x1,765 m., signée en bas à gauche „A.Brughel. Fe » (les lettres AB sont liées); cfr. <http://www.onlinegalleries.com/art-and-antiques/detail/still-life-of-a-watermelon-cherries-peaches-apricots-plums-pomegranate-and-/36574> (consultée le 30 mai 2016).

³⁴⁴ H.t., 0,97x0,74 m., Inv. S 1870, n. 84380 ; Q 1930 n. 252.

Chapitre 2 - Les natures mortes de poissons – une spécialité napolitaine ?

Comme nous le savons, Naples est situé en face d'un golfe. Cette ouverture donnera naissance à un port ultra actif. Des marins et des pêcheurs travaillaient sans relâche au Seicento. La cuisine était basée en grande partie sur la consommation des poissons. Cela favorisa le développement de la peinture inspirée de la vie quotidienne. Nous pensons ici surtout aux trois genres : la nature morte, la marine et la scène de genre. Ces éléments conditionnaient la vie et l'organisation de la ville. L'opulence de la Mer Méditerranéenne livrait des espèces les plus variées aux pêcheurs et des motifs aux peintres de natures mortes. La marine peinte par Luca Forte en collaboration avec Micco Spadaro (Domenico Gargiulo ; lieu de conservation inconnu) [IL. 112] résume bien, tel un manifeste, cette interdépendance. On aperçoit sur l'avant plan un amas de poissons et de fruits de mer les plus variés. Les pêcheurs sortant de leur barque, sur le fond de la mer et des rochers, en ramènent d'autres. Ce genre de représentations, avec ou sans personnages, est devenu la carte de visite de l'école napolitaine³⁴⁵. Comme Gérard Labrot le remarque « *Le pouvoir de la nature morte va donc se fonder sur la présentation des objets, sur la richesse et l'originalité des arrangement imaginés qui, au gré des artistes, proposent la plus énergique concentration ou la plus éloquente dispersion* »³⁴⁶. Les créations des artistes de natures mortes napolitains reflètent leur réalité. Ces maîtres allaient rencontrer des pêcheurs au bord de la mer ou ils achetaient, aux marchés de la ville, des poissons qui servaient ensuite de motifs privilégiés (en cuisine, en atelier) et qui rendirent célèbre l'école parthénopéenne en Europe. Les citoyens de la capitale du vice-royaume étaient sensibles eux-mêmes à cette profusion comme le poème

³⁴⁵ On peut évoquer aussi le cas du Napolitain Giuseppe Marullo, travaillant dans le sillage de Ribera, qui exécuta son grand tableau évangélique (musée de Capoue). Cfr. F. M. Ferro, « Créatures des flots et de la conscience. « Figuralité » des poissons napolitains », dans *L'œil gourmand...*, op. cit., p. 25.

³⁴⁶ G. Labrot, « La nature morte napolitaine : les nouvelles exigences de la vue », dans *L'œil gourmand...* op. cit., p. 28.

encomiastique d'Andrea Perrucci écrit vers 1684 en témoigne³⁴⁷. D'ailleurs cette sensibilité pour ce monde aquatique existait déjà vers la fin du XVIe siècle. Cesare Capaccio écrivit ses vers des « *Egloghe piscatorie* »³⁴⁸. L'historiographie napolitaine observa l'inclinaison des artistes vers ce sujet. De Dominici relata que Paolo Porpora « *fece eccellentemente pesci* » et Giovanni Battista Ruoppolo « *vedendo che molti lodavano le cacciagioni et i pesci dipinti dal Porpora, fece ancora molto studio sul naturale di essi, e n'ottenne molte lodi dell'opere che poi fece* »³⁴⁹. L'historiographe remarque aussi que Giuseppe Recco fut peintre « *singularissimo* » dans l'exécution des poissons³⁵⁰. A son tour, Giuseppe Ruoppolo « *fece ancora di pesci, e frutti del mare con molte altre specie, e i granchi fece assai bene* »³⁵¹. Il observa aussi que d'autres peintres traitèrent ces motifs (*pescaggione, frutti di mare*) avec succès comme Onofrio Loth³⁵². En tous cas, encore vers les années 1670, dans une note envoyée de Naples par Andreini à Baldinucci à Florence, les maîtres parthénopéens (Giacomo Recco, Giovanni Battista Recco, Giuseppe Recco, Paolo Porpora) étaient considérés comme les spécialistes des poissons³⁵³. Nous voyons donc que la culture napolitaine préparait déjà un fondement solide pour le développement de la peinture de nature morte telle qu'on la connaît. C'est pourquoi elle connut un tel succès. Aucune autre école n'est plus fortement associée avec les images des poissons et de fruits de mer. Les peintres napolitains témoignèrent le mieux de l'abondance (ou même de la surabondance) de la Mer Méditerranée. Ils célébrèrent cette nature avec une force puissante. En outre, la religiosité profonde des habitants de cette ville eut, elle-aussi, une influence sur leurs créations. Ainsi, il est bien connu que le poisson est un symbole christique depuis les débuts de la chrétienté³⁵⁴. Nous pouvons aussi voir à l'origine de ces peintures dans l'art antique. Il s'agirait d'une sorte de 'xenia' des poissons³⁵⁵. Tous ces facteurs liés ensemble donnèrent cet extraordinaire résultat sous forme d'une nature morte napolitaine. Giuseppe De Vito a observé habilement cette sensibilité des artistes

³⁴⁷ A. Perrucci, *Idee delle Muse, Poesie*, Naples, 1695, p. 253.

³⁴⁸ G. C. Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, Venise, 1598.

³⁴⁹ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, éd. de F. Sricchia Santoro et A. Zezza, Naples, 2008, v.1, p. 543-544.

³⁵⁰ Ibid., p. 546.

³⁵¹ Ibid., p. 552.

³⁵² Ibid., p. 553.

³⁵³ La « *Nota de' Pittori, Scultori, et Architettori, che dall'anno 1640 sino al presente giorno hanno operato lodevolmente nella città e regno di Napoli* ». Elle est citée dans le manuscrit publié par G. Ceci, « *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici* », *Napoli Nobilissima*, VIII, 1899, p. 163-165 ; citons d'après le document : « *Giacomo Recco, pittore di fiori, frutti, pesci ed altro. Mori che sono 30 anni circa* », « *Paoluccio Napoletano, di pesci, fiori, frutta ed animali, morto* », « *Giovan Battista Recco, pittore di pesci, morto* », « *Giuseppe Recco suo figlio ed allievo, vive e lavora nel suddetto genere lodevolmente* ».

³⁵⁴ F. M. Ferro, dans *L'œil gourmand...*, op. cit., p. 24. Les poissons apparaissent dans des représentations de Cène ou de Pêche miraculeuse (ibid., p. 25).

³⁵⁵ Cfr. G. De Vito, « *Paolo Porpora e la nascita di un genere a Napoli* », *Ricerche sul '600 napoletano*, 1999 (2000), p. 19.

parthénopéens : « *De tous les mets dont on peut rêver sur une table apprêtée, les artistes pouvaient choisir ceux qui, du point de vue des couleurs et de la morphologie, s'adaptaient le mieux à leurs intentions « expressives » : les rascasses au rouge foncé et à l'aspect déplaisant, les grondins roses, les sargues cernés, les dorades luisantes, les soles plates qui se prêtent à des artifices de perspective variés, les langoustes brunes, les homards diaphanes, les seiches, les calamars boueux, les anguilles visqueuses et fuyantes, les poulpes tortueux, les raies curieuses, crabes, huîtres, moules etc.* »³⁵⁶. Au vu de la réputation des peintres napolitains comme des spécialistes dans la peinture des poissons nous avons décidé de comparer leur art avec celui de l'école romaine qu'on n'associe pas avec ce genre de représentations. Nous pourrions en tirer des conclusions quelques fois surprenantes, car cette étude prouve que, sous cet aspect, nous ne connaissons pas assez le milieu romain. Il ne faut pas oublier que la Ville Eternelle avait ses ports fluviaux comme celui de Ripetta³⁵⁷ et celui de Ripa Grande. Ce dernier qui était relié avec les ports de Fiumicino et d'Ostia (le port antique) ouverts sur la Mer Méditerranée. Leur activité (livraison des poissons) devait être favorable à l'évolution de la peinture de poissons. En revanche l'historiographie romaine négligea de traiter sur ce type de peintures.

A Naples des peintres peignaient des natures mortes de poissons et de fruits de mer (mollusques, crustacés etc.) depuis Giacomo Recco, actif vers les années 1630-1640. Paolo Porpora, Giovanni Battista Recco et d'autres se spécialisèrent dans ce type de représentations durant les années qui suivirent. Le plus grand maître de ce type de nature morte est Giuseppe Recco. Giovanni Battista Ruoppolo et Francesco Della Questa peignaient également des poissons et des « *frutti di mare* » à Naples. Andrea Belvedere, Marco di Caro et Gaetano Cusati continuèrent la tradition napolitaine.

Nous montrerons dans ce paragraphe que ce type de natures mortes existait également à Rome³⁵⁸. Ce sujet n'a pas été suffisamment étudié, et nous allons montrer les rapports existant entre l'école romaine et l'école napolitaine dans ce domaine. Nous souhaiterions analyser des

³⁵⁶ Ibid. La citation est évoquée (traduite) par F. M. Ferro, dans *L'œil gourmand...*, op. cit., p. 26.

³⁵⁷ Ce port était utilisé pour le commerce avec la Toscane et l'Ombrie. Cfr. <http://www.annazelli.com/roma-porti-fluviali-di-roma-guida-turistica.htm>.

³⁵⁸ Hormis Naples et Rome, nous trouvons au *Seicento* et au début du *Settecento*, des tableaux de poissons et de fruits de mer (peints par les artistes italiens ou nordiques) dans les autres centres en Italie : Kerckhoven (Giacomo da Castello ; vers 1637-vers 1712) à Venise, Giacomo Legi (mort en 1640) à Milan, Felice Boselli (1650-1732) à Milan et à Parme, Giacomo Francesco Cipper (1650-1732) en Lombardie, Giacomo Fardella actif à Naples et à Florence après le milieu du XVIIe s., Willem van Aelst (1627- après 1687) à Florence, pour n'en donner que quelques exemples.

tableaux connus par les documents (inventaires, paiements, contrats, biographies des artistes), et nous voudrions examiner des peintures, qu'elles soient anonymes ou non, rattachées à l'école romaine. Enfin, nous aborderons le problème des natures mortes de poissons et de fruits de mer peintes par les artistes napolitains vivant à Rome tels Paolo Porpora, Ciccio Napoletano ou Onofrio Loth, ainsi que des identifications possibles d'œuvres mentionnées dans les sources que nous venons d'évoquer. Les artistes italiens comme Antonio Tanari, Pietro Paolo Bonzi, Giovanni Stanchi, Michelangelo di Campidoglio ou Giovanni Ferri exécutaient ce type de peintures dans la ville papale. D'autres artistes méconnus ou oubliés le pratiquaient aussi tels Baldassarre Baderni et Tommaso Campana ainsi qu'un nombre important d'anonymes³⁵⁹.

Nous nous intéresserons également à l'œuvre d'Alessandro dei Pesci, du Maestro dei pesci puntinati ou d'autres artistes étrangers (flamands, hollandais, espagnols, français, allemands) actifs à Rome et pratiquant ce type des natures mortes. Nous évoquerons les œuvres de Ribera, de Joost van Hamme, de Willem van Aelst, de « Todesco », de « Bontempo Fiammingo ». Nous nous occuperons de l'évolution du style, même si cet aspect reste très complexe du fait de lacunes dans la documentation et de l'état actuel de nos connaissances sur le sujet. Enfin, nous parlerons des collectionneurs et des commanditaires de ces tableaux.

Commençons par l'analyse des documents romains. Les inventaires nous renseignent sur l'existence à Rome de plusieurs catégories de tableaux représentant des poissons et des fruits de mer. De nombreuses peintures étaient anonymes et les descriptions demeurent le plus souvent laconiques. Nous trouvons donc des représentations de poissons sans autre précision (« *pesci* », « *diversi pesci* », « *vari pesci* », « *doi pesci* », « *tre pesci* » etc.), mais les espèces étaient rarement indiquées, « *un anguilla, et una Lanpreda* » (une anguille, une lamproie), « *una aringa di pesce* » (un hareng)³⁶⁰. Les documents nous livrent aussi des informations sur leur composition. Ces poissons pouvaient être disposés sur un rocher, sur une pierre, sur un banc en bois et un tabouret, dans une cuisine ou même accrochés en groupe (« *mazzi di pesci attachati* »). Dans certains cas, les poissons étaient accompagnés de fruits de mer et de

³⁵⁹ La publication de certains traités ichtyologiques aurait pu stimuler le développement de ce type de peintures. Nous pouvons nous demander si les compositions littéraires intitulées «*Mergellina. Egloghe Piscatorie* » du Napolitain Cesare Capaccio (publiées à Venise en 1598) étaient connues dans le milieu artistique romain ? Et si oui, quelle fut leur influence sur la peinture de poissons à Rome ?

³⁶⁰ Nous avons trouvé dans une collection un tableau représentant des « *pesci locuste* », ce qu'en réalité devrait se référer à des poissons non précisés et à des « locustes », donc il s'agit probablement d'un type de crevettes ou de langoustes (ou criquets ?).

crustacés. Quelquefois, on cite certaines espèces d'animaux comme « *Diversi pesci, et un granchio* » enregistrés dans l'inventaire d'Antonio Amici Moretti de 1690. Les poissons pouvaient être mélangés à d'autres éléments: des fruits, des fleurs, des légumes, des récipients en cuivre, des oiseaux. Un autre type de composition avec poissons incluait un ou plusieurs personnages, et souvent était le résultat d'une collaboration avec un peintre de figures. Ainsi, un vendeur de poissons, un cuisinier, un pêcheur, un Neptune, un Jésus ou un saint comme Antoine³⁶¹, pouvait être introduit dans le tableau, tantôt devenant une scène de genre, tantôt une allégorie ou une scène d'histoire.

Ces natures mortes enregistrées dans les inventaires romains, étaient de dimensions variées et furent exécutées sur des supports divers. Certaines étaient grandes, voire très grandes (10 et 8 palmes ; 7 et 9 p. ; 8 et 5 p.³⁶²), d'autres de dimensions moyennes (*tela d'imperatore* ; 6 et 4 palmes ; 5,5 palmes ; 5 et 2,5 p. ; 3,5 et 5 p. ; 3,5 p.³⁶³). Les dimensions dans certains cas étaient restreintes, d'1 et 1,5 palme environ ou de « *mezza testa* » (miniatures). On indique parfois que les tableaux sont « *bislonghi* » ou « *de traverso* » ou qu'il s'agit de dessus-de-porte. Ces œuvres furent exécutées sur toile, d'autres sur cuivre ou sur parchemin (*quadrucio cartapecora*). Nous trouvons, parfois, certaines descriptions très développées de ces natures mortes de poissons, mais elles sont tardives. Citons quelques exemples de l'inventaire de 1723 d'Anne-Marie de La Trémoille, la princesse Orsini, l'épouse de Flavio I Orsini, 5^e duc de Bracciano :

« *Altro [quadro] dipinto in tela p. traverso palmi 4: 5:, e alto palmi 2:, e 1: Rapp.te varij Pesci con una Concolina di Rame, ed'una Brocchetta, melone tagliato, e doi Rose bianche con Cornice liscia dorata di valore Scudi sei S 6* » ;

« *Altro [quadro] p. traverso di palmi sei, e alto palmi cinque Rapp.te Varij Pesci esistenti sopra d'una Pietra, ed'altri attaccati con Cornice liscia dorata di valore scudi trenta S 30* »

³⁶¹ Signalons par exemple qu'en 1687, Francesco Trevisani fut payé 60 écus pour un très grand tableau (3,50x2,20 m.) d'autel à l'huile illustrant une scène de Saint Antoine prêchant aux poissons. Il fut exécuté, peut-être en collaboration avec un peintre de natures mortes, pour la commanditaire Agnese Chigi et aujourd'hui est conservé à San Quirico d'Orcia (San Francesco), Opera di Maria Santissima di Vitaleta (Cfr. La Base Getty Payments to Artists, Pilot Project : 17th-Century Rome, en ligne (consultée le 30 octobre 2015) – le doc. P-206 ; *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma moderna*, cat. expo., (Palazzo Pubblico and Palazzo Chigi Zondadari, 2000-2001), sous la dir. d'A. Angelini et M. Butzek et B. Sani, Sienne, 2000, cat. 332.

³⁶² Ou citons encore les dimensions similaires - 8 et 5,2 palmes ; 6 et 8 p.

³⁶³ Evoquons d'autres dimensions voisines : 5 et 2,5 palmes ; 5 et 5 p.

« Altro [quadro] p. traverso palmi 8.; e alto 5.; e 2: Rapp.te varie Masse de Pesci esistenti sopra d'un Banco di Legno, ed'un Scabello con un Pesce grande; e Cornice grossa nera di valore scudi cinquanta S 50 ».

Ces œuvres étaient conservées dans le Palazzo Lante et accrochées respectivement dans les pièces suivantes: « *Stanza contigua alla Galleria* », « *Stanza de Baldacchino con tre Fenestre* », et dans une des « *Stanze di riserva* ». Nous en concluons qu'elles étaient reléguées à des espaces secondaires, dans une antichambre contiguë à la galerie (et non dans une galerie principale) ou dans un stock avec d'autres objets moins importants. Nous en déduisons également qu'elles se trouvaient dans un espace privé bien éclairé avec un lit à baldaquin. Ces peintures, n'étaient pas visiblement « la gloire » de la collection de la famille Orsini. Ajoutons que la deuxième description, que nous avons citée, fait penser à un tableau napolitain similaire à celui de la main de Giuseppe Recco auparavant à la Matthiasen Gallery [cfr. **IL. 75**].

Deux autres descriptions sont particulièrement détaillées. La première concerne une nature morte anonyme conservée en 1658 dans la collection d'Agostino Chigi :

« *Un quadretto in rame dipintovi ò miniatovi d'albero secco con una rete in cima che passa da un ramo all'altro ripiena di pesci con un festone di fiori che cade abasso con marina e [omis.] con ligni e pesci che vanno notando con lontananza di paesatto con cornice di epro alto p[al]mi 1 giuste »*,

La seconde, de la collection de Lorenzo Onofrio Colonna, décrit deux dessus-de-porte :

« *in tele di palmi cinque e mezzo p. traverso con cornice color di pietra mischia simili e quattro riporti indorati et intagliati p. ciascuno in uno vi sono cinque mazzi di pesci attachati e sotto dui limoni una aringa di pesce et un gatto; nel altro vi sono dui galline pelate un fagiano morto un mazzo di starnne e quaglie morte sotto »*

Cette description rappelle elle-aussi certaines œuvres napolitaines, surtout de Giuseppe Recco qui introduisait souvent un chat dans ses compositions³⁶⁴, comme celle du Metropolitan Museum of Art à New York [II. 113].

Notons encore que dans les inventaires, la qualité esthétique des tableaux de poissons est rarement mentionnée. En 1713, la peinture de ce sujet de 4 palmes large et de 2¾ palmes haute, conservée dans le Palazzo dans la Piazza Santi Apostoli de Livio Odescalchi, était une « *opera Mediocre* ».

Entre 1600 et 1630

Dans la période la plus ancienne, entre 1600 et 1630, nous trouvons déjà ce type de natures mortes. Les premiers exemples de ce genre sont dus à un artiste bolonais et non à un Romain : il s'agit de Bartolomeo Passerotti, qui fit au moins un séjour à Rome durant le XVI^e siècle. Sa *Poissonnerie avec deux figures* (Rome, aujourd'hui conservée à La Galleria Nazionale d'Arte Antica – Palazzo Barberini) arriva dans cette ville en 1603, quand Ciriaco Mattei l'acheta à Marc'Antonio Pietra³⁶⁵. Dans ce tableau, le genre de la nature morte croise une scène de genre. On attribue à Giovanni Battista Crescenzi *une Nature morte de fruits et de légumes avec une vasque de petits poissons*³⁶⁶ (collection particulière ?) [II. 114], l'œuvre à dater avant 1617 (le départ du marquis pour l'Espagne). Nous observons que le motif des poissons est ici secondaire par rapport à l'importance donnée à tous les autres éléments de la composition.

Le sujet des poissons apparut dans au moins l'un des deux tableaux du méconnu Baldassarre Baderni achetés pour 43 écus (les deux), en 1617, à Rome par le biais de l'ambassadeur

³⁶⁴ Remarquons néanmoins qu'on retrouve ce motif également dans des natures mortes des autres écoles italiennes.

³⁶⁵ Un paiement témoigne de cette opération - « Payments to Artists Database, Pilot Project : 17th-Century Rome » sous le no. P-140 - http://www.getty.edu/research/tools/provenance/payments_to_artists/index.html , (consultée le 19 juin 2014). Cfr. aussi F. Cappelletti et L. Testa, *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rome, 1994, p. 114-17, no. 15-18. Les autres tableaux de la série sont conservés au Palais Barberini à Rome, à la Fondazione Longhi à Florence, aux Staatlichen Museen, Gemäldegalerie à Berlin.

³⁶⁶ *La natura morta italiana, tra Cinquecento et Settecento*, cat. expo, sous la dir. de M. Gregori et J. G. Prinz von Hohenzollern, Milan, 2003.

granducal Piero Guicciardini pour le compte du cardinal Carlo de' Medici³⁶⁷. Baderni fut actif « *all'Arco di Portogallo* », c'est-à-dire à la via Flaminia. Deux ans plus tard, le peintre Tommaso Campana, qui était le collaborateur de Ludovico Carracci et de Guido Reni, exécuta pour le cardinal Scipione Borghese « *divers tableaux d'animaux et de poissons* » destinés à la Villa Mondragone à Frascati³⁶⁸. Malheureusement, il est difficile d'en dire davantage sur le style de ces réalisations, car jusqu'à présent aucune peinture de ces maîtres n'a été identifiée. En revanche, nous connaissons le style d'un tableau de poissons d'Antonio Tanari [cfr. **IL.18 de la première partie**] peint en 1619 et identifié par Elena Fumagalli. Rappelons qu'il s'agit d'une composition archaïque de diverses espèces avec des fruits de mer, exécutée avec un intérêt pour la classification scientifique. Les motifs sont agencés sans grand souci de la composition.

Tanari consulta très probablement des traités d'ichtyologie et connaissait des illustrations scientifiques³⁶⁹. Mina Gregori souligne la façon attentive d'enregistrer la nature (à la 'Linneo') dans le tableau et évoque « *l'esecuzione di scarso significato pittorico, molto circostanziata nell'intento di riprodurre le specifiche caratteristiche dei diversi pesci* »³⁷⁰. Elle remarque que le style dérive justement des illustrations naturalistes du Cinquecento et non pas de la manière de Caravage³⁷¹. Selon M. Gregori, les intérêts scientifiques pour l'ichtyologie (Paolo Giovio, Ulisse Aldrovandi) au cours du XVIe s. donnèrent une place particulière aux espèces aquatiques³⁷². Evoquons les traités comme « *De Piscibus libri V* » d'Aldrovandi (1613) ou « *De mari* » (1590) de Bernardino Telesio qui prônait la sensibilité

³⁶⁷ Le paiement apparaît dans « Payments to Artists Database... » sous le no. P-850 - (consultée le 19 juin 2014). Cfr. G. Corti, "Il 'Registro de' mandati' dell'ambasciatore granducale Piero Guicciardini e la committenza artistica fiorentina a Roma nel secondo decennio del Seicento," *Paragone*, 473, XL, 1989, p. 134, no. 12.

³⁶⁸ Ch. Sterling, op. cit., 1959, p. 61, note 129. Le chercheur évoque ce document concernant le paiement de 60 écus pour « *diversi quadri* ». Cfr. T. L. Ehrlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome*, Cambridge, 2002, p. 279-80, doc. 7. Le document apparaît dans la "Payments to Artists Database...", sous le no. P-851. Sur le profil de T. Campana cfr. la notice de C. Roli Guidetti dans <http://www.treccani.it/biografie/> (consultée, le 19 juin 2014). La chercheuse ne cite pas le document évoqué par Ch. Sterling.

³⁶⁹ E. Fumagalli, dans S. Casciu, op. cit., 2009, p. 386 et Id., dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, 1995, p. 72. Dans ce contexte, nous pouvons évoquer, en suivant M. Gregori (op. cit., 2006, p. 7), le traité « *De piscibus* » du Bolognais Ulisse Aldrovandi (1522-1605), publié posthume à Bologne en 1613.

³⁷⁰ M. Gregori, « Divagazioni... », op. cit., 2006, p. 29. A notre avis la qualité picturale de la peinture se défend toute seule vu sa précocité. Quand on la situe dans le contexte d'une nature morte, malgré tout archaïque, peinte dans les débuts du glorieux parcours de ce genre en Italie, on comprend mieux ses valeurs artistiques, sans attendre d'elle la maîtrise de pinceau d'un Caravage, et justement, à ce moment-là qu'on pourra apprécier ce qui la différencie de ce maître et de ses élèves et suiveurs – les caravagesques.

³⁷¹ Ibid., p. 29. Elena Fumagalli évoque elle-aussi l'importance pour Tanari de l'illustration scientifique (op. cit., dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, 1995, p. 72).

³⁷² M. Gregori, « Divagazioni... », op. cit., 2006, p. 7. Elle cite des exemples d'activité de Giorgio Liberale da Udine et du Florentin Jacopo Ligozzi (Ibid., p. 10-17).

comme une source primaire et exclusive de toute connaissance³⁷³. De même, les traités des naturalistes français (Pierre Belon, Guillaume Rondelet³⁷⁴) étaient sûrement connus en Italie. Notons que ces traités influencèrent et favorisèrent, en général, le développement de la peinture de nature morte de poissons à Rome.

Visiblement Pietro Paolo Bonzi peignait lui-aussi des natures mortes de poissons et de fruits de mer associés à d'autres motifs (fruits, poules, nourriture, figures), mais les témoignages sont tardifs (fin du *Seicento* - début de *Settecento* et début d'*Ottocento*) et souvent il s'agit d'attributions et même de peintures d'un artiste de son école³⁷⁵.

Nous nous interrogeons sur le rôle des poissons dans les compositions réalisées par le caravagesque Bartolomeo Manfredi (1582-1622). Nous disposons d'un témoignage tardif, mais intéressant, d'une toile représentant un cuisinier qui coupe des poissons en demi-figure, « *grande al vero con molti accessorj benissimo toccati* » de dimensions importantes de 6 et 8 palmes. Elle se trouvait en 1723 dans la collection d'Anne-Marie de la Trémoille dans le Palais Lante à Rome³⁷⁶. Des poissons divers, une raie et un homard apparaissent sur l'avant plan, en bas, dans la *Cuisine avec un cuisinier* (Galleria Corsini, Florence³⁷⁷) [IL. 115]. Cette peinture caravagesque suggestive, au modelé subtile, porte une attribution incertaine. La critique hésite entre le Pensionante del Saraceni et Jacob van Oost le Vieux. On pourrait la

³⁷³ Ainsi il s'opposait à la doctrine aristotélicienne des éléments et du mouvement, construite sur des raisonnements arbitraires.

Cfr. La notice 'Telesio Bernardino' dans <http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-telesio/> (consultée le 5 mars 2017). Cfr. Aussi F. M. Ferro, dans *L'œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 27.

³⁷⁴ Citons les publications de Belon comme *L'histoire naturelle des estranges poissons marins*, Paris, 1551 et – *De aquatilibus libri duo cum eiconibus ad vivam ipsorum effigiem*, Paris, 1553 et celles de Rondelet comme *De piscibus marinis*, Lyon, 1554 ainsi que *Universae aquatilium historiae pars altera*, Lyon, 1556.

³⁷⁵ La GPID, en ligne, (consultée le 29 octobre 2015) – dans l'inventaire de Gabriele dal Pozzo de 1695 on trouve un tableau de 7 et 9 palmes de « *vari pesci e frutti di mare del Gobbo* ». Le duc Luigi Strozzi possédait en 1705 dans son Palazzo situé dans la Piazza Sacre Stimmate (zone de Sant'Eustachio), sept peintures de X (10 ?) et 8 palmes de « *frutti, pesci, polli ed altre robbe comestibili, con una figura per ciascuno, credonsi del Gobbo de' Caraccioli; ed erano al giardino* ». Il s'agit d'œuvres d'attribution. Elles étaient conservées dans la « *Stanza scura allato la cappella* » et les motifs étaient dépeints sur le fond paysagé représentant des jardins. Dans la collection de Filippo II Colonna, en 1714-1716, une nature morte d'un disciple de Bonzi était accrochée - « *Un quadro in tela d'Imperatore per traverso rapp.te cinque mazzi dj pesci attaccatj con cornice color dj pietra mischia con quattro intagli dorati spett.e come s.a d'un scolaro d'un Gobbo* ». Le dernier témoignage est particulièrement intéressant, car il indique une œuvre original de Bonzi. Nous pensons à l'inventaire romain du Palazzo alla Longara de Tommaso Corsini de 1808 – « f.28 *Un quadro de Pesci originale dl Gobbo Caracci* ». Cette peinture se trouvait dans la pièce vers le petit jardin secret (*Camera Verso il Giardinetto Segreto*).

³⁷⁶ La GPID, en ligne, (consultée le 30 octobre 2015) – « 28 *Un cuoco che taglia de pesci di Bartolomeo Manfredi mezza figura grande al vero con molti accessorj benissimo toccati alto pal: 6 largo 8 60* ».

³⁷⁷ H. t., dimensions non parvenues ; A. Cottino, dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. expo., Naples, 1995, p. 168-169. A. Cottino est favorable à l'attribution à Pensionante del Saraceni, alors que G. Papi voit davantage la main de Jacob Van Oost.

dater probablement avant 1630.

Les sources nous renseignent aussi sur un tableau de poissons avec des objets de pêcheur (*piscatorie*) de 8 et 12 palmes environ « *di mano* » de Cavalier d'Arpin (mort en 1640), enregistré en 1683 dans l'inventaire de Ludovico Ratta de Bologne concernant aussi ses biens conservés à Rome³⁷⁸. Toutefois, nous n'avons pas d'autres informations à ce propos, et il s'agit très probablement d'une erreur d'attribution. Nous constatons que les natures mortes de poissons ne sont pas nombreuses durant les premières décennies du *Seicento*. Néanmoins, ces tableaux témoignent de la naissance de ce type de nature morte à Rome, et d'une étape importante dans son développement.

Entre 1630 et 1680

Dans la période suivante, entre 1630 et 1680, des artistes romains exécutaient de plus en plus d'images de poissons. Les inventaires et les paiements nous renseignent sur cette pratique et évoquent les noms de Giovanni Ferri, Michelangelo di Campidoglio, Niccolò Stanchi (et peut-être Giovanni) ainsi que les Napolitains actifs dans la Ville Eternelle comme Paolo Porpora, et probablement Andrea Bonanni. La présence de ces tableaux dans des collections augmenta surtout à partir des années 1650 et leur production était intense pratiquement jusqu'à la fin de l'époque étudiée (vers 1725). De nombreuses peintures de ce type étaient cependant anonymes. De plus, en parallèle, des tableaux de ce type des maîtres d'autres écoles italiennes ou étrangères circulaient (ainsi, Joost van Hamme, Willem van Aelst).

Le Siennois Giovanni Ferri, qui travaillait à Rome, était spécialisé dans la peinture de poissons au moins entre 1631 et 1650. Il peignait aussi des portraits, des sujets religieux, des batailles, des sujets animaliers, des scènes de genres, des *vedute*³⁷⁹. Ferri exécuta cinq dessus-

³⁷⁸ La GPID, en ligne - *Inventario de Mobili spettanti al q. S.r Lodovico, che si trovano in Roma con sua stima* - « *Un Quadro dà otto, e dodeci in c.a di pesci con piscat.e di mano del Cavagl.e Gioseppe d'Arpino con Cornice lissa dorata L 27* ».

³⁷⁹ R. E. Spear remarque que Giovanni Senese était à l'époque « *an established artist* » (un artiste établi) et qu'il pratiquait un vaste répertoire de sujets, ce qui selon le chercheur n'était pas commun parmi ses confrères (R. E.

de-porte avec des poissons, des confitures et des légumes (*herbaglie*) qui se trouvaient en 1631 dans la collection d'Asdrubale Mattei, duc de Giove³⁸⁰. En 1650, il réalisa également une guirlande de poissons pour la marquise Cristina Duglioli Angelelli. [IL. 116] Cette peinture faisait partie d'une série de quatre toiles, dont une guirlande d'oiseaux également de sa main, une guirlande de fleurs de Giovanni Stanchi, une de fruits de Cerquozzi, toutes de dimensions de 7 et 5 palmes³⁸¹. Elles se trouvaient dans la galerie du Palais de Borgo. Notons que des guirlandes de poissons étaient des motifs moins courants au *Seicento* que les guirlandes de fleurs et/ou de fruits. Ce tableau témoigne donc d'une recherche artistique de Ferri et d'un goût raffiné d'Angelelli, qui en tant que commanditaire, aurait pu suggérer ce sujet. Nous ne savons pas si les quatre natures mortes de poissons³⁸², (dont deux de palmes 6 et deux de palmes 5), enregistrées en 1793 dans la première antichambre et dans la première pièce (*Cammera*) du Palazzo Mattei étaient les mêmes que les dessus-de-porte de 1631, car dans l'inventaire plus ancien les dimensions ne sont pas indiquées. Il est toutefois probable que ces quatre peintures étaient différentes, car ce dernier inventaire n'évoque ni les confitures ni les légumes mentionnés dans le document précédent.

Le cas du Romain Michelangelo di Campidoglio est bien documenté. Il peignit, en 1660, pour le cardinal Flavio Chigi une peinture représentant un amas de poissons avec deux figures sur le fond d'une marine. Dans le document, on précise que le commanditaire paya 30 écus pour une œuvre de dimensions considérables de 9 et 6 palmes³⁸³. On sait également, qu'une nature morte avec « *Pesci* » de « *Michele Pacci detto di Campidoglio* », plus petite (4 palmes environ), était conservée en 1686 dans la demeure de Don Emanuele di Portogallo à Rome³⁸⁴. Elle était mentionnée dans un lot de 5 tableaux. Malheureusement ces œuvres n'ont pas été identifiées. Ajoutons que Pace exécutait fréquemment des tableaux à sujet animalier (oiseaux,

Spear, « Setting the stage », dans *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth Century Italian Painters*, sous la dir. de R. E. Spear et Ph. Sohm, New Haven-London, 2010, p. 93).

³⁸⁰ La GPID, en ligne, (consultée le 30 octobre 2015) – « f.95v *Cinque soprafinestre di Confetture, herbaglie, e Pesci di Gio: Senese* ».

³⁸¹ La GPID, en ligne, (consultée le 30 octobre 2015) – « f.565 *Quattro tele da sette e cinque uno con una girlanda di uccelli et uno con una di pesci di Gio senese, Una con una grilanda di fiori di Giovanni Stanchi, una di frutti di Michelangelo delle Battaglie con le cornice alla fiorentina leonate e costacci intagliati dorati* ». Cfr. aussi G. De Vito, « La natura morta protagonista di una singolare rappresentazione delle quattro stagioni », *Ricerche sul '600 napoletano*, 2008 (2009), p. 27-32.

³⁸² La GPID, en ligne, (consultée le 30 octobre 2015) – « f.16 *Giovanni Senese Due quadri di Pesci di p.mi 6 = 1* » ; « f.30 *Gio: Senese Due quadri rappresentanti Pesci di p.mi 5 = 1* ».

³⁸³ La Base Getty Payments to Artists..., en ligne (consultée le 30 octobre 2015) – le doc. No P-876 ; V. Golzio, op. cit., 1939, p. 281, no 3396 – il s'agit d'un « *Pescheria* ». Les dimensions étaient donc de 2,01x1,34 m. environ. Cfr. R. E. Spear, op. cit., 2010, p. 107. Précisons que l'artiste perçut 10 écus de pourboire inclut dans la somme de 30 écus.

³⁸⁴ La GPID, en ligne, (consultée le 30 octobre 2015) – « f.62 44 *N.o 44 Altri cinque [quadri] di p.mi quattro incirca. Il P.mo Pesci, mano di Michele Pacci detto di Campidoglio con cornice liscia indorata* ». Sur la question de tableaux des poissons de Pace cfr. G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 404.

chiens, lézards, lapins). En 1675, Niccolò Stanchi lui-aussi peignit pour Flavio Chigi une petite peinture de poissons contenue dans un lot qui comprenait deux autres natures mortes. Toutes les trois étaient petites de « *mezza testa* », encadrées et chacune coûta 15 écus³⁸⁵. On connaît encore deux « *sopraporti bislonghi* » (oblongues) d'un Stanchi. Elles se trouvaient, en 1713, dans le Palazzo del Giardino à Monte Cavallo, qui abritait la collection de Giovanni Battista Rospigliosi (le mari de Maria Camilla Pallavicini) et représentaient des poissons divers sur une draperie feinte³⁸⁶. Elles furent peut-être exécutées au cours des années 1660-1670. Il est aussi intéressant d'évoquer les deux dessus-de-porte de fruits et de poissons anonymes possédés en 1673 par Mario dei Fiori³⁸⁷. Ces peintures n'étaient pas grandes, car elles mesuraient 2 palmes de largeur et leur état de conservation devait être médiocre, car dans l'inventaire elles sont décrites comme « *vecchie* ». Elles étaient accrochées à côté des tableaux de fleurs et de sujets religieux, « *Nella Stanza del Cortile dove dipingeva il detto quondam Mario* », donc dans l'atelier même où Nuzzi avait l'habitude de travailler. L'auteur de ces « *sopraporti* » n'est pas indiqué. Était-ce Nuzzi lui-même ou l'un de ses amis? Il est sûr que Mario devait être attaché à ces dessus-de-porte, puisqu'il les avait installés dans son atelier.

Étudions maintenant les œuvres des peintres napolitains actifs à Rome : Porpora et Bonanni. Nous savons que le premier peignait des natures mortes de poissons, de fruits de mer et de coquillages dès les années 1640 pendant sa période napolitaine³⁸⁸. *La nature morte aux poissons sur un rocher au bord de la mer* (Milan, collection De Vito) [IL. 117] et *Les petits poissons sur un rocher*³⁸⁹ (Naples, collection particulière) [IL. 118] en sont de bons exemples. On y aperçoit la technique typique de Paoluccio qui rend compte des écailles par de petites touches ; cette technique sera ensuite adoptée et développée à Naples par les Recco. En même temps, Porpora cherche dans ces œuvres une composition simple et parlante. En ce qui

³⁸⁵ La Base Getty Payments to Artists..., en ligne (consultée le 30 octobre 2015) – le doc. P-867 ; V. Golzio, op. cit., 1939, p. 200, no 1855.

³⁸⁶ La GPID, en ligne, (consultée le 30 octobre 2015) – « *f.444 Due sopraporti bislonghi di p. 5 e 2 1/2 con diversi pesci e panno finto p. cornice dello Stanchi* ».

³⁸⁷ Il s'agit de l'inventaire post mortem de Mario dei Fiori de novembre 1673 [ASR, 20 Not. Cap., Uff. 19, vol 331, cc. 456r-466r] – « *Due sopraporti con frutti e pesci vecchi larghi palmi 2 e longhi palmi [...]* ». Le document a été publié pour la première fois par M. Epifani, puis republié par L. Bartoni et Y. Primarosa dans *Flora Romana, Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673)*, sous la dir. de F. Solinas, cat. expo. (Tivoli, Villa d'Este), Rome, 2010, p. 71 (pour le tableau de poissons cité).

³⁸⁸ G. De Vito, « Paolo Porpora e la nascita di un genere a Napoli », *Ricerche sul '600 napoletano*, 1999 (2000), p. 18-42.

³⁸⁹ H. t., 0,48x0,65 m., publié par V. Pacelli, *Pittura del '600 nelle collezioni napoletane*, Naples, 2001, il. 99.

concerne sa période romaine, à partir de 1648, nous disposons d'informations livrées par des sources. En 1661, Flavio Chigi commanda à l'artiste, déjà académicien, une toile de 7 et 5 palmes illustrant une *Marine avec deux tortues de mer, des rochers, des fleurs et un perroquet* et son pendant avec d'autres animaux³⁹⁰. En tous les cas, les deux toiles sont enregistrées en 1692 dans l'inventaire du Palazzo à la Piazza Santi Apostoli avec l'indication du format comme « *tela d'imperatore* » et celle de cadres noirs dorés avec « *Pater Noster* »³⁹¹. Laura Laureati et Ludovica Trezzani affirment que l'un de ces tableaux était conservé chez les descendants de la famille Chigi et l'autre, celui avec le crocodile et deux perroquets (mais sans poissons ni tortues), qu'on pourrait classer comme un sous-bois, est passé sur le marché de l'art³⁹² (à présent, il se trouve probablement dans une collection particulière). Le cardinal Chigi était attaché à ces peintures, car en 1678, il décida d'en commander des copies à Pieter van der Hulst (1651-1727)³⁹³, destinées à être accrochées dans la villa de Cetinale³⁹⁴ en Toscane près de Sienne [IL. 119]. Les œuvres qu'on connaît aujourd'hui sont-elles les originaux de Paolo ou les copies du peintre hollandais ? Nous ne pouvons pas trancher sur cette question, car nous ne les avons vu ni directement, ni au travers de bonnes reproductions. En tous les cas, elles prouvent que Paoluccio peignait des sujets marins dans les années 1660 à Rome. Cela est confirmé par la présence dans la « *prima camera* », en 1714, d'une petite

³⁹⁰ La Base Getty Payments to Artists..., en ligne (consultée le 30 octobre 2015) – le doc. 882 – Il s'agit d'un paiement pour une peinture de environ 1,12 x 1,56 m. « *con due tartaruche di mare con fiori marina e scogli* » payée 40 écus le 6 avril 1661. Cfr. V. Golzio, op. cit., 1939, p. 283, no. 3720. Porpora peignit pour Chigi aussi un tableau des mêmes dimensions avec des animaux dont un lièvre, une tortue et d'autres choses naturelles dans un paysage. Cfr. id., op. cit., 1939, p. 283, no. 3854 « *Detti li piacerà pag.re a Pauolo Porpora Pittore scudi quaranta m.[one]ta sono p.[er] il prezzo et intiero pagam.[en]to di un quadro in tela di p.[al]mi sette e cinque con dentro dipinto varii Animali fatti da lui p.[er] serv.[izio] Della Guard.[robb]a dell'Em.[inentissi]mo Sig.[no]r Card.[ina]le Chigi, et con sua ric.[evu]ta, ecc. 28 luglio 1661 » [G. A., f. 199, 30 luglio, Libro Mastro, 209/216, Giustificazione] – « *Faccio fede come Paoluccio Napolitano Pittore de Fiori, et animali ha fatto un quadro in tela di sette, e cinque dentrovi dipinti varii animali come lepri, coccodrillo e altre cose naturali in paese p. il prezzo di scudi 40 all'Em.[inentissi]mo Sig.[or] Card. Chigi P.rone consegnato nella Guard.[aro]ba di S.[ua] E.[ccellenza] questo dì 20 lug.[li]o 1661. Nicolò Simonelli Guard.[arobbie]re »*. Cfr. aussi R. E. Spear, op. cit., 2010, p. 107.*

³⁹¹ La GPID, en ligne, (consultée le 31 octobre 2015) – « f.67 414 *Due Quadri Compagni Tela d'Imperat, Cornice nera et oro, con Pater Noster, uno rappresenta una Marina, con due tartarughe, e diversi frutti di mare, con un Pappagallo, e fiori, e nell'altro un Cuccodrillo, con Lepre, Tartaruca, due Pappagalli, e fiori mano di Pauluccio* ». Cfr. G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 354, note 12.

³⁹² L. Trezzani et L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 733, il 869 et p. 735. Les dimensions des œuvres : 0,72x1,22 m.

³⁹³ Il s'agit de Pieter van der Hulst (le quatrième), né à Dordrecht, y actif et à Hague et à Copenhague, et mort à Dordrecht. Il séjourna à Rome entre 1674 et 1677. Dans la Base RKD en ligne il y a quatre peintres avec le même prénom et nom. (<http://english.rkd.nl/Databases/databases-old/RKDartists> , consultée le 31 octobre 2015). Cfr. aussi F. G. Meijer et A. van der Willigen, op. cit., 2003, p. 114)

³⁹⁴ V. Golzio, op. cit., 1939, p. 211, 212, nos 108 et 165 ; L. Trezzani et L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 735. Villa Cetinale était réaménagée par l'architecte Carlo Fontana sous la commande de Flavio Chigi, qui voulait la transformer dans une villa baroque et actualisée sur le goût de l'époque. Cfr. <http://www.villacetinale.com/history.php> .

peinture avec « *diversi pesci* » dans l'inventaire de Filippo II Colonna³⁹⁵ du palais de la Piazza Santi Apostoli. Il faut noter que nous connaissons pour l'instant peu d'exemples de ses toiles de poissons de la période napolitaine. Paoluccio ne datait ni ne signait ses tableaux et c'est pourquoi nous avons des difficultés à distinguer ceux peints à Naples de ceux qu'il réalisa plus tard dans la Ville Eternelle. En outre, nous ne savons pas quels tableaux de poissons furent envoyés par l'artiste de Rome à Naples.

Hormis Porpora, le Napolitain Andrea Bonanni insérait des poissons dans ses compositions durant sa période romaine. Il est important de signaler que Bonanni eut pour élève Gian Domenico Valentino, qui introduisait volontiers des motifs de poissons dans ses tableaux de cuisine. Bonanni, présent à Rome au moins depuis les années 1670, était spécialisé dans la peinture de cuisines inspirée des modèles de Giovanni Battista Recco et de Giuseppe Recco. Nous ne connaissons pas de tableaux d'Andrea représentant uniquement des poissons. En revanche on lui attribue l'*Intérieur de cuisine avec poissons*³⁹⁶ (Ajaccio, Musée Fesch) [IL. 120] avec trois personnages de cuisinières, l'une au premier plan et deux dans l'ombre à l'arrière-plan. A droite de la toile, deux amas de poissons sont représentés, l'un sur une table ronde (ou ovale ?) et l'autre dans un panier presque débordant³⁹⁷. Ces groupes de poissons sont peints avec brio, rapidement, avec une matière picturale épaisse et miroitante. On retrouve encore deux poissons suspendus et attachés à une grande jarre tenue par la cuisinière légèrement souriante au premier plan et, à côté, un plateau plein de langoustines est posé, dont les couleurs orange et rougeâtres se détachent sur le fond constitué de gris et de bruns (presque au centre de la composition). Ces motifs sont accompagnés par une multitude d'objets : des récipients en cuivre, un tabouret en bois, des paniers en osier, des légumes (courges longues), une carafe remplie par un liquide, des draperies, et d'autres choses encore à l'arrière-plan comme des casseroles, des poêles, des assiettes, et des pains. Bonanni se distingue dans cette toile aussi par une étude habile des divers reflets de lumière sur les

³⁹⁵ La GPID, en ligne, (consultée le 31 octobre 2015) – « f.25 *Un altro quadretto simile al sud.o con diversi pesci cornice antica d'oro dj germania spett.e come sopra originale del paolucci napolitano* ».

³⁹⁶ H.t., 1,43x2,19, no inv. MFA 852.1.54, no RETIF 11240, provient de la coll. Fesch ; don du comte de Survilliers à la ville d'Ajaccio, en 1842 ; Les Bocchi considèrent cette peinture de Bonanni en l'approchant aux trois toiles des Galeries Florentines et en même temps en argumentant que le visage bien détaillé de la cuisinière au premier plan est éloigné des visages rapidement brossés par Valentino (op. cit., 2005, p. 451). Auparavant elle était considérée de Valentino (cfr. A. Brejon de Lavergnée et N. Volle, op. cit., 1988, p. 336 ; M. D. Roche, *Le musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio, 1993 p. 90, 117). Les confusions sont compréhensibles, parce que nous traitons ici du maître et de son élève, stylistiquement très proches.

³⁹⁷ Dans les deux amas, on croit reconnaître des espèces de grondins perlons (gallinette) entre autres.

matières variées. Le peintre s'inspire clairement des cuisines de Giovanni Battista Recco, comme celle de la collection particulière de Crémone³⁹⁸ [cfr. IL. 65] ou celle de la Galleria Regionale della Sicilia (Palazzo Abatellis) de Palerme [cfr. IL. 67], et de celles de Giuseppe Recco comme celle de la Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste de Vienne [cfr. IL. 74]. Il est probable qu'Andrea se forma dans l'atelier d'un de ces maîtres. L'inspiration pour ce type de représentations vient aussi des œuvres de David Teniers. Quant à l'autre Napolitain actif à Rome, Ciccio Napoletano, il était plutôt spécialisé dans les batailles, les paysages et aussi dans les représentations de natures mortes d'autres types. Toutefois, nous ne pouvons pas exclure qu'occasionnellement il exécutait aussi des tableaux de poissons et de fruits de mer.

Enfin, pour conclure l'analyse des tableaux de poissons napolitains qui circulaient à Rome, nous pouvons supposer que certaines œuvres anonymes conservées dans les collections romaines de l'époque auraient pu appartenir à l'école napolitaine. Nous pensons aux peintures de poissons présentes dans la collection de Giuseppe Pignatelli (1647), de Federico Cornaro (1653), d'Anna Costaguti (1662), de Carlo Patredio (1677), de Lorenzo Onofrio Colonna (1679) et de Francesco Barberini (1679)³⁹⁹. Mais nous sommes dans le domaine de la pure hypothèse.

Nous devons nous pencher sur l'œuvre d'un maître important formé, au moins partiellement, par la tradition napolitaine. Il s'agit du Romain Giovanni Domenico Valentino⁴⁰⁰ ou Valentini (1639-1715). Comme son maître Bonanni⁴⁰¹, il s'était spécialisé dans les représentations d'intérieurs de cuisines, d'ateliers d'alchimistes et de « *spezierie* » remplis d'amas d'objets, récipients en cuivre et autres ustensiles de cuisine, céramiques, victuailles de toute sorte (légumes, fruits, viandes), bouteilles, cruches etc. Dans ses compositions, souvent monogrammées, il introduisait des personnages quelque peu sommaires et schématiques, ou

³⁹⁸ H.t., 1,47x1,95 m., monogrammée « *G.B.R* » sur le bord de l'assiette placée à gauche ; cfr. V. Damian, dans *l'Œil gourmand...*, op. cit., 2007, p. 44-45.

³⁹⁹ Cfr. La GPID, en ligne (consultée le 23 juillet 2015).

⁴⁰⁰ Le père de Giovanni Domenico, Giovanni Vincenzo Valentini (appelé souvent avec le seul des deux prénoms – Vincenzo) était aussi peintre (C. De Dominicis, « Vita di Giovanni Domenico Valentini (1639-1715) » dans G. Ascoli Martini (dir.), *Giovanni Domenico Valentini alias G.D.V., pittore di interni e di nature morte, Collezioni d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Imola*, cat. expo. (Imola, Centro polivalente Gianni Isola), Imola, 2005, p. 85. Mais nous ne savons si Giovanni Vincenzo peignit des natures mortes. Il est intéressant de mentionner que Bonaventura Giovannelli, qui fut le disciple de Cerquozzi, habitait en 1708 avec Giovanni Domenico Valentino dans sa maison à la via del Corso et en 1714 près du même G. D. Valentino vivait Vincenzo Noletti, fils de Francesco le célèbre Il Maltese (ibid., p. 95-96).

⁴⁰¹ La formation de Gian Domenico auprès de Bonanni est confirmée par une citation dans l'inventaire de Benedetto Pamphilj de 1725.

bien des animaux vivants comme des chats ou des chiens⁴⁰². Il fut actif à Rome au moins à partir des années 1660, mais il fit des séjours à Imola (1661-1663, 1681) la ville habitée par sa femme⁴⁰³. Il ne semble pas avoir produit de natures mortes exclusivement de poissons et de fruits de mer, du moins, nous n'en connaissons pas. En revanche, il insérait de temps en temps ces motifs à côté de nourritures diverses. Citons l'excellent tableau de l'*Intérieur de cuisine* (Ajaccio, Musée Fesch)⁴⁰⁴ [IL. 121] d'une tonalité chaude, monogrammé « G. D. V. », avec des poissons de diverses espèces (certains munis de dents pointues) s'échappant d'une bassine en cuivre renversée sur un plan en pierre, accompagnés juste au-dessus par plusieurs petits poissons rappelant des sardines, et des feuilles, posés sur une étagère. Ce groupe d'objets central, peint avec fraîcheur et légèreté, constitue l'un des éléments principaux de la composition, déployée en plusieurs plans et surchargée par divers objets en verre, en cuivre (bassins, bougeoir) et des légumes et des fruits (courge, aubergines, tomates, asperges), des champignons, des pains. Valentino joue habilement avec les diagonales pour animer davantage l'image. L'artiste laisse toutefois respirer la composition dans la partie supérieure, aérée par les grands aplats de bruns sur lesquels des verres étincelants rangés horizontalement, se détachent. A l'arrière-plan, à droite, on perçoit un feu de petite taille dans un four de cuisine. On pourrait dater cette toile vers le quatrième quart du *Seicento*. Evoquons encore une *Nature morte de cuisine avec trois chats*⁴⁰⁵ (Florence, collection particulière en 2005) où des poissons aussi apparaissent (formant un triangle discret), mais leur rôle est épisodique et

⁴⁰² Valentino exécutait en même temps un autre type de peintures, proche de Carlo Manieri et Benedetto Fioravanti, avec des instruments de musique, des tapis élégants aux plis retravaillés, des vases précieux, des horloges, des miroirs, des coussins, des livres et des partitions, des petites statues et d'autres objets similaires.

⁴⁰³ C. De Dominicis, dans G. Asioli Martini (dir.), op. cit., p. 92. Valentino se maria avec Francesca Manzoni en 1662 (documents cité ibid.). Son épouse était originaire de Castel Bolognese, mais habitait à Imola. Un tableau signé de Giovanni Domenico Valentino, découvert par A. G. Quintavalle porte l'inscription « IMOLA 1681 » qui nous indique son séjour dans la ville (cfr. G. Bocchi, dans G. Asioli Martini (dir.), op. cit., p. 101). La même inscription apparaît sur la toile représentant une « *spezieria* » apparue en vente le 26 oct. 1983 (lot 535) chez Finarte à Rome (h.t., 0,730x1,135 m., monogr. « G.D.V. »), publié ensuite par L. Salerno (op. cit., 1984, p. 335, il. 101.1).

⁴⁰⁴ H.t., 1,22x1,73 m., inv. MFA 852.1.552, RETIF no 11241, provenance de la coll. cardinal Fesch, Rome ; légué par le cardinal Fesch à la ville d'Ajaccio en 1839 ; transaction entre le comte de Survilliers (Joseph Bonaparte) et la ville d'Ajaccio en 1842 ; cfr. G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 514-515, fig. GDV.9. Les auteurs remarquent la dépendance de la peinture de Valentino des modèles napolitains de Giovanni Battista Recco et de Giuseppe Recco, surtout perceptible dans les teintes terreuses chaudes. Ils pointent aussi qu'il entreprit ces types « *con almeno una generazione di ritardo* » et « *anche negli umili dipinti del nostro [Valentino], certa fauna ittica sembra presa delle tele di altri componenti la famiglia Recco* », c'est-à-dire d'Elena Recco et de Nicola Maria Recco. Sur le tableau d'Ajaccio cfr. aussi A. Brejon de Lavergnée et N. Volle, op. cit., 1988, p. 336 ; M. D. Roche, op. cit., 1993, p. 117 ; G. Asioli Martini (dir.), op. cit., 2005, p. 182-183 (notice par G. Bocchi).

⁴⁰⁵ H.t., 1,20x1,69 m., monogrammée « G.D.V.R » ; G. Bocchi, « Giovanni Domenico Valentini pittore di « *cocine* » e di « *robba mangiativa* », dans G. Asioli Martini (dir.), op. cit., 2005, p. 110-111, il. 9. Cette peinture avec une autre (*la Cuisine avec un panier des champignons*), a été publiée par D. Benati, dans *Cristoforo Munari 1667-1720, Un maestro della natura morta*, cat. expo. (Palazzo Magnani-Reggio Emilia), sous la dir. de D. Benati et F. Baldassari, Milan, 1999, p. 196-197. Ces peintures sont passées par le marché de l'art chez Semenzato, Venise, 30 oct. 1988, lot 131.

ils se fondent dans l'encombrement d'objets. L'influence napolitaine des Recco est évidente dans ce type des natures mortes, même si Valentino travailla plus tard que Giovanni Battista et continua de peindre ce genre de composition probablement même après la mort de Giuseppe (1695). Gianluca Bocchi remarque que les poissons sortants de la bassine de la toile d' Ajaccio « *sono una citazione talmente puntuale di brani di Elena [Recco] da non lasciar dubbi al riguardo* »⁴⁰⁶. Même si, en réalité, on ne connaît pas très bien la personnalité artistique d'Elena Recco, cela ne change rien au fait que Valentino fut entièrement encré dans la tradition napolitaine.

On voudrait s'occuper, à présent, des quelques natures mortes anonymes dont les attributions oscillent entre l'école romaine et l'école napolitaine. Il semble que les poissons, les langoustes, la raie et les coquillages dans la *Nature morte avec un canard mort avec des pêcheurs dans un paysage*⁴⁰⁷ (Ajaccio, Musée Fesch) [IL. 122] aient été exécutés également dans le milieu romain, peut-être encore vers le milieu du XVIIe siècle ou légèrement plus tard. Ce tableau est inédit. L'élaboration des écailles et la disposition des poissons font penser à la manière de Valentino, mais nous ne pensons pas qu'il soit l'auteur de cette œuvre. En revanche, nous croyons que cette peinture a été réalisée à Rome par un seul artiste romain et qu'elle n'est pas le fruit d'une collaboration avec un peintre de paysages. Notons la présence d'éléments architecturaux puissants, tous situés à droite de la composition : le grand chapiteau et les deux socles avec les deux bases (avec liserons) et un fragment visible d'une colonne avec cannelures, et un détail non identifié (un autre chapiteau ?) derrière le canard. Remarquons le rendu des ruines antiques, couvertes de végétation, dépeintes dans la partie centrale. Tout cela renvoie au milieu artistique romain. Il suffit de rapprocher cette toile d'une œuvre typique de Giuseppe Recco pour s'apercevoir des différences entre le tableau d' Ajaccio et une nature morte napolitaine. La peinture représentant *Les poissons et les fruits de mer dans un paysage*⁴⁰⁸ de Giuseppe Recco (autrefois Spolète, Galleria Paolo Saporì) [IL. 123] nous montre un autre coloris (basé sur la préparation foncée rougeâtre), plus sombre, chargé de contrastes forts. Il y a un ciel nuageux menaçant qui est éclairci juste au niveau de l'horizon. On perçoit dans cette œuvre de nombreuses algues et des coraux disséminés par

⁴⁰⁶ G. Bocchi, dans G. Asioli Martini (dir.), op. cit., 2005, p. 110.

⁴⁰⁷ H. t., 1,250x1,712 m., inv. MFA 852.1.171, RETIF no 131808, provient de la coll. Fesch, à Rome, puis donnée par le comte de Survilliers à la ville d' Ajaccio en 1842 ; dans la fiche de RETIF, résulte qu'on a essayé (dans la documentation du musée ?) de l'attribuer à tort à Giuseppe Recco ou Giovanni Battista Ruoppolo. Ces attributions ne peuvent pas être maintenues pour des raisons stylistiques.

⁴⁰⁸ H. t., 1,28x1,79 m., publié dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 863.

terre. Dans la partie du paysage, quelques tours de défense schématiques sont visibles dans les montagnes. Ce détail de la tour est différent de celui représenté en ruine dans la nature morte du musée Fesch. En outre, Recco illustre en virtuose le scintillement des écailles. On n'y trouve ni ce scintillement, ni les chapiteaux⁴⁰⁹, ni les liserons, ni le ciel clair aux nuages délicats représentés dans la toile corse. Le traitement et la disposition des poissons diffèrent également. En revanche, les deux tableaux ont en commun certains aspects : l'idée d'un amas de poissons⁴¹⁰ et de fruits de mer, la présence de paniers et le cadrage à l'allure pittoresque. Quant au groupe de pêcheurs, en dépit d'absence de ce motif de la toile de Spolète, nous observons qu'il peut apparaître dans d'autres natures mortes napolitaines de Giuseppe, de Nicola Maria Recco ou d'Andrea Belvedere, comme un élément épisodique de la représentation. Nous pouvons l'apercevoir par exemple dans la *Nature morte* de Belvedere⁴¹¹ (Nantes, Musée des Beaux-Arts) [IL. 124].

Nous devons évoquer l'activité des peintres étrangers, surtout nordiques, à Rome entre 1630 et 1680. Ils exécutaient vraisemblablement des tableaux de poissons et de fruits de mer. Le cas du Bruxellois Joost⁴¹² van Hamme (vers 1630- vers 1657 ou 1677 ?) est particulièrement intéressant car il séjourna, entre 1651⁴¹³ et 1657, via del Babuino⁴¹⁴. Il était surtout un peintre de figures et il est probablement l'auteur des pêcheurs dans *la Nature morte aux poissons, à la langouste, au crabe et à la tortue* (Reggio Emilia, collection particulière, signalée en 1984) [IL. 125] identifiée comme une *Allégorie de l'Eau*⁴¹⁵. Selon Fred G. Meijer (comme écrite,

⁴⁰⁹ Dans certains tableaux de Giuseppe Recco des éléments architecturaux, des statues ou des sarcophages peuvent être représentés mais ils sont absents des compositions de poissons.

⁴¹⁰ Dans la toile napolitaine ce motif est plus élaboré et davantage chargé.

⁴¹¹ H. t., 1,24x1,45 m., inv. no 134, RETIF no 10105, provient de la collection Cacaault ; acquise par la ville en 1810. Cfr. B. Sarrazin, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts de Nantes*, Paris, 1994, p. 171, no 121 ; A. Brejon de Lavergnée et N. Volle, op. cit., 1988, p. 53.

⁴¹² Son prénom est mentionné dans la littérature comme Joost et Just ou Jodocus et Godocus. La date de naissance se situe entre 1620 et 1640, mais nous n'avons pas des documents exacts. Ce peintre peignait des sujets religieux (bibliques, images des saints), des sujets animaliers, des paysages et des vues d'architecture.

⁴¹³ Cette date est citée par A. G. De Marchi qui se base sur un document de paiement pour 4 portraits pour lesquels l'artiste obtint 20 « *piastre fiorentine* » [Archivio di Stato, Rome, Fondo Spada Veralli, vol. 975, c. 268] et A. G. De Marchi, « Jodocus Van de Hamme », *Nuovi Studi, Rivista di Arte Antica e Moderna*, 1999, anno IV, 7, p. 105. En 1654, Van Hamme habita dans une maison dans le vicolo del Bottino.

⁴¹⁴ La présence à Rome de Van Hamme, venant des Pays-Bas du Sud, a été repérée par G. Hoogewerff, *Nederlandsche Kunstnaars te Rome (1600-1725)*, La Haye, 1943, p. 43, 132-133 ; D. Bodart, *Les peintres des Pays-Bas Méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVIIe siècle*, Bruxelles-Rome, 1970, v.2, p. 41. Sur le peintre cfr. aussi la Base RKD, en ligne (consultée le 3 novembre 2015) - <https://rkd.nl/en/explore/artists/35687> . On connaît d'autres tableaux de figures de Joost avec des morceaux importants de natures mortes.

⁴¹⁵ H. t., 1,72x2,23 m. (les dimensions de *L'Allégorie de l'Air* sont à les mêmes). Les deux peintures étaient auparavant attribuées par F. Bologna à Pieter Boel en collaboration pour les figures avec Vincent Malò (F.

novembre 2015), la partie de la nature morte aurait pu être exécutée par un maître napolitain⁴¹⁶. Ce tableau fut-il peint à Rome ou à Naples ?⁴¹⁷ Il fait partie d'une série d'au moins quatre, dont deux connus représentent une *Allégorie de l'Air* et une *Allégorie de la Terre*. En revanche *l'Allégorie du Feu* n'a pas été encore identifiée⁴¹⁸. Or, nous ne savons pas si van Hamme peignait ce genre de compositions pendant sa période romaine, mais celle, très mouvementée, de Reggio Emilia, reflète de nombreux points en commun avec les réalisations des maîtres napolitains des années 1670 et 1680. L'amas de poissons et les autres animaux aquatiques, ici formant un triangle évident, et l'association avec les figures font penser à des œuvres de Recco et Giordano ou de Della Questa. En revanche, nous avons du mal à dater *l'Allégorie de l'Eau*. Joost l'exécuta-t-il à la même période que les peintres napolitains ou encore auparavant, entre 1650 et 1660 ? L'incertitude de la date de décès de l'artiste complique la compréhension du déroulement chronologique. Nous avons plus de témoignages pour la circulation des tableaux de poissons des artistes nordiques après 1680.

Le Sévillan Francisco de Herrera (1627-1685 dit El Mozo (jeune homme) fut un autre maître étranger important qui peignait des natures mortes de poissons à cette époque à Rome. Selon l'historiographe Palomino⁴¹⁹, Francisco, après un mariage malheureux, vint en Italie pour apprendre et pour se perfectionner. Il y resta plusieurs années, jusqu'à 1653 quand il revint en Espagne, à Madrid⁴²⁰. Pendant son séjour italien, Herrera peignait des « *bodegones* »

Bologna, *Natura morta – Stilleven, opere della natura morta europea dal XVI al XVIII secolo*, cat. expo. (Rome, Galleria Cesare Lampronti), Rome, 1983, p. 48-51, no 24-25). Cfr. aussi E. A. Safarik et G. Torselli, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Rome, 1982, p. 170, il. 294.

⁴¹⁶ On connaît cette peinture juste d'après une reproduction en noir et blanc. Si, les poissons ont été effectivement peints par un peintre parthénopeén, il faudrait réfléchir sur les conditions de cette collaboration. Elle se déroula à Naples pendant un séjour de Van Hamme ? Ou bien à Rome où il rencontra un artiste napolitain de passage ou y installé ? Fred G. Meijer remarque que la nature morte de gibier faisant partie de la série, est étrangère à la peinture romaine et a été sûrement exécutée en collaboration avec un maître de figures. Par contre, A. G. De Marchi exprime des réserves quant à l'attribution à Jodocus, surtout parce qu'il le connaît le tableau uniquement d'après une photographie. Ce chercheur suppose néanmoins, sur la base des tableaux de figures avec des animaux vivants (moutons, chèvres) et morts (oiseaux), signés et datés, que ce peintre s'appliquait probablement dans l'exécution des motifs des natures mortes sans l'aide d'un collaborateur (A. G. De Marchi, « Jodocus »... , op. cit., 1999, p. 106, 110, note 8).

⁴¹⁷ A. G. De Marchi signale que nous n'avons pas d'information sur des déplacements éventuels de Van Hamme dans d'autres villes (« Jodocus »... , op. cit., 1999, p. 106). Quant à la biographie du peintre, le spécialiste note que la « *vicenda umana e professionale resta tuttavia in gran parte oscura, specialmente riguardo ai campi del ritratto e della natura morta* » (ibid., p. 109).

⁴¹⁸ Les deux premières ont été publiées par M. Marini et F. Boni (*Nature morte italiane ed italianizzanti nel XVII secolo*, cat. expo. (La Nuova Barcaccia, Palazzo Galati), Palermo, 1994, no 15, 16). Les auteurs indiquent que La nature morte avec gibier à poils et à plume conservée dans la même collection constitue une allégorie de l'Air et du Feu. Nous pensons qu'il s'agit uniquement de l'Allégorie de l'Air et que la quatrième composition est aujourd'hui perdue ou non identifiée.

⁴¹⁹ A. Palomino, *El Museo pictorico*, Madrid, 1715 (éd. 1947), p. 1020.

⁴²⁰ Cfr. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/herrera-el-mozo-francisco-de/> (consulté le 16 septembre 2016) ; L. Salerno, op. cit., 1984, p. 409.

de poissons et c'est pourquoi il fut appelé l'Espagnol des poissons (*Spagnolo dei pesci*)⁴²¹. Aujourd'hui nous connaissons uniquement une seule œuvre de ce genre (signée) du maître. Il s'agit de la *Nature morte aux poissons, aux fruits, aux légumes, aux fleurs et au gibier*⁴²² (en vente en octobre 2017 chez Dorotheum, Vienne). Celle-ci a été probablement peinte vers 1650 à Rome. Les poissons entrelacés et les coquillages se trouvent dans la partie inférieure de la toile à gauche. Ils sont insérés dans une composition vaste, ancrée dans la tradition du bodegon espagnol mais aussi en relation avec le style de Maître de Hartford et de Bonzi. La disposition des motifs est jouée sur plusieurs plans, organisée selon des axes verticaux, horizontaux et obliques. L'éclairage d'ensemble employé par Herrera doit beaucoup à Caravage. Francisco représente ici la céramique de Delft et les poissons des eaux douces présents à l'époque dans la péninsule italienne⁴²³. L'artiste emploie la lumière puissante se reflétant dans les écailles et les positions des poissons (entrecroisés) afin de dialoguer avec les recherches stylistiques contemporaines de Giovanni Battista Recco à Naples. En tous les cas, la nature morte en question de l'Espagnol est sans doute fondamentale pour la constitution du corpus futur de son œuvre.

Entre 1680 et 1725 – la cas d'Alessandro dei Pesci

Durant cette période, Gian Domenico Valentino peignait toujours dans ses tableaux des poissons dans des intérieurs. Il resta actif à Rome jusqu'à sa mort en 1715. Toutefois, ce fut Alessandro dei Pesci qui, entre 1680 et 1700-1725 environ, domina la scène romaine dans ce type de représentations. Il insérait également dans ces œuvres des motifs de mollusques et de crustacés. L'identification de ce personnage mystérieux connu par des documents est très compliquée. Récemment, Illaria Della Monica (2014) lui a dédié un article important⁴²⁴. La chercheuse a analysé minutieusement toutes les citations des inventaires romains de l'époque

⁴²¹ Cfr. Ch. Sterling, op. cit., 1959.

⁴²² H.t., signée « *F Herrera fecit 16...* », provient de la Galleria d'Orlane de Casalmaggiore (auparavant, coll. part. en Suisse). Je remercie Philippe Sénéchal pour cette information. Le tableau a été exposé en 2003 aux Musei Civici à Imola (G. Bocchi dans G. Asioli Martini (dir.), *Fruges. Frutta dipinta su tela e maiolica dal XVI al XVIII secolo*, cat. expo., Imola, 2003, p. 22-23, no. 3). L'auteur suggère que cette peinture a été peinte vers la fin des années 1640.

⁴²³ Ibid., p. 22.

⁴²⁴ I. Della Monica, « Una proposta per Alessandro de' Pesci », *Paragone*, 2014, 65, no 113, p. 31-40.

et a proposé d'identifier les premiers tableaux du maître qui étaient auparavant attribués à Elena Recco ou associés avec d'autres artistes comme Francesco della Questa. Elle attribue un groupe de peintures à Alessandro dei Pesci, uniquement sur la base des documents, en s'appuyant sur l'occurrence des compositions de poissons avec des canards et cannetons qui nagent⁴²⁵. Dans ce groupe elle insère la toile du Musée Pouchkine de Moscou [IL. 126], celle de Musée National de Varsovie⁴²⁶ [IL. 127] et deux autres œuvres, l'une avec des poissons et un oiseau et l'autre avec une tortue de mer renversée, des poissons et des coquillages, du Musée Fesch d'Ajaccio [IL. 128]. Elle inventorie quelques autres tableaux de poissons et deux de gibiers (tous de lieu de conservation inconnu)⁴²⁷. Examinons attentivement toutes ces peintures, dont la reconstruction ne s'appuie malheureusement pas sur aucune toile signée. Commençons par *Les poissons* de Varsovie, que nous connaissons depuis longtemps : à notre avis il s'agit d'une copie partielle d'après Giacomo Cipper dit Il Todeschini⁴²⁸ (1664-1736), le peintre prolifique d'origine autrichienne actif en Lombardie. Pour le confirmer nous proposons de juxtaposer le tableau de la collection polonaise aux œuvres sûres de ce dernier maître qui souvent réemployait les mêmes motifs : les poissons similaires visibles à gauche

⁴²⁵ Ibid., p. 33.

⁴²⁶ H.t., 0,820x1,075 m., le tableau porte une signature fausse « A. Beijeren », acquis en 1947 à Berlin par le service diplomatique polonais. Auparavant il était attribué à l'entourage de Giuseppe Recco (catalogue de Musée National de Varsovie - *Malarstwo europejskie. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, (2e éd.), II, Warszawa 1969) et plus récemment à Cipper ou considéré une copie d'après Cipper (cfr. M. Litwinowicz, op. cit., diplôme de maîtrise, université de Toruń, 2004, p. 95-96).

⁴²⁷ I. Della Monica (op. cit., 2014, p. 33-34) attribue à Nicola Maria Recco les deux toiles fondamentales jusqu'à présent considérées d'Elena Recco (Donaueschingen, Sammlungen Fürstlich Fürstenbergische), grâce aux recherches de R. Causa (op. cit., 1972). La chercheuse a lu la signature comme « *NA Recco* » et non plus comme « *HA Recco* » pour Helena. Remarquons de notre côté, qu'il est vrai que dans l'inventaire Pignatelli de 1723 on trouve uniquement des tableaux de fruits et de fleurs d'Elena Recco (Maddalena) et aucun de poissons. Cependant, elle devait peindre également des motifs de « *pesci* » et de sujets marins. Selon I. Della Monica, les auteurs comme Silvia Proni et Alberto Crispo ont travaillé sur le corpus d'Elena Recco et de Cipper et ont fait une suggestion que dans le corpus de cette femme peintre on pourrait trouver peut-être des œuvres d'Alessandro dei Pesci (cfr. S. Proni, « Gian Francesco Cipper detto il Todeschini » dans G. Bocchi et P. Giusti Maccari, *Naturaliter, Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana fra XVII e XVIII secolo*, Casalmaggiore, 1998, p. 180 ; A. Crispo, « Postilla alla natura morta lombarda, dal Todeschini al Ceruti », dans *Parma per l'arte*, 2007, XIII, p. 87). Nous sommes d'accord que le corpus d'Elena Recco est actuellement trop disparate et incohérent. Souvent on lui attribue des œuvres de qualité moyenne qui n'entrent pas dans l'œuvre de Giuseppe Recco.

⁴²⁸ Sur Cipper cfr. la monographie M. S. Proni, *Giuseppe Francesco Cipper detto « Il Todeschini »*, Soncino, 1994, p. 31-32 – l'historienne observe que « *Sicuramente molte delle nature morte che oggi vengono accreditate ad altri nomi, dal Boselli, al Crivelli, fino ai Recco, sono da ricondursi alla mano del Todeschini. E' interessante notare quanti gli esiti di autori che operano al di fuori della Lombardia risultino prossimi ai raggiungimenti del Todeschini che dimostra, come naturamortista, di aver perfettamente recepito tendenze e culture diverse. Impossibile negare le vicinanza con Elena Recco (attiva a Napoli tra il XVII e il XVIII secolo) nell'esposizione di pesci collocati secondo schemi quasi identici o l'aderenza ai modi dello Pseudo-Fardella, autore per altro poco noto, nelle scelte cromatiche e nell'identità di soggetti trattati, proposti con il medesimo tratto deciso, come si nota nella todeschiniana Scena di mercato della collezione Rebba di Torino dove compare una cesta ricolma di ciliege e di asparagi quasi identica a quella tratteggiata nel Canestro con ciliege e cavolo, asparagi, fichi, pere, funghi pubblicato come Pseudo-Fardella. Asparagi molto simili fuoriescono anche dalla cesta del portatolo nei Giocatori di mora con portatolo e natura morta di pesci* » ; cfr. aussi R. Wishnevsky, notice dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1981, v. 25 et www.treccani.it, en ligne (consultée le 3 novembre 2015).

dans la *Scène de marché*⁴²⁹ (Varedo, collection particulière ?) [IL. 129], *La nature morte avec des pêcheurs*⁴³⁰ (collection particulière) [IL. 130], deux ovales de poissons (Giussago (PV), collection particulière) [IL. 131a et 131b], la *Nature morte de poissons, avec un crabe, des escargots et un pot de moutarde* (auparavant Pavie, collection particulière) [IL. 132]⁴³¹ pour n'en donner que quelques exemples. Dans toutes ces compositions, le poisson principal au centre est le même que celui du tableau de Varsovie. La nature morte de Moscou devrait revenir également à Cipper. En ce qui concerne la peinture avec la tortue d'Ajaccio nous l'avons attribuée à Francesco della Questa dans le RETIF en 2011⁴³², attribution qu'Illaria Della Monica ne mentionne pas dans son article. Nous considérons toujours que ce tableau présente tous les éléments caractéristiques du peintre napolitain. Enfin la peinture d'Ajaccio avec l'oiseau⁴³³ (aigle ?) nous paraît la plus problématique à cause de sa palette chromatique riche et raffinée. Or, Daniele Benati (comm. orale, 2014) pour cette raison, et à cause de l'exécution des poissons, ne l'accepte pas dans le corpus du Todeschini. Le chercheur, d'autre part, ne suggère pas une autre attribution. Il nous semble aussi que *Les poissons* (lieu de conservation inconnu⁴³⁴) appartiennent aussi au corpus du peintre autrichien.

Enfin, observons que les motifs de poissons, de raies, de langoustes, de canards et de canetons⁴³⁵ que la spécialiste indique comme typiques de l'art d'Alessandro, apparaissent largement dans la peinture du *Seicento* et au début du *Settecento* et non seulement à Naples ou à Rome. Evoquons des tableaux aux sujets similaires (association de poissons et canards⁴³⁶) de Cipper et de Willem van Aelst, ainsi que des œuvres comportant poissons et fruits de mer de Jacob van de Kerckhoven (dit Giacomo da Castello) ou de Felice Boselli. La proposition d'Illaria de Monica d'établir ainsi le premier corpus d'Allessandro dei Pesci ne nous paraît pas convaincante. Nous souhaiterions trouver une peinture signée pour appuyer la recherche sur une base plus stable.

Par contre, le deuxième aspect documentaire analysé par I. Della Monica⁴³⁷, est en réalité d'une grande utilité dans nos recherches. La présence fréquente des peintures de ce

⁴²⁹ Cfr. M. Rosci et alli., *Natura in posa, la grande stagione della natura morta europea*, Milan, 1977, fig 102.

⁴³⁰ H.t., 1,27x1,72 m. ; L. Salerno, *Nuovi studi su la natura morta italiana*, Rome, 1989, p. 157, fig. 154.

⁴³¹ H.t., 0,60x0,76 m. ; G. Bocchi et P. Giusti Maccari, op. cit., p. 182, il. 223.

⁴³² RETIF, fiche no 10978.

⁴³³ RETIF, fiche no 13127 ; h.t., 0,90x1,33 m., inv. MFA 852.1.488 - Nous avons attribué cette nature morte à Cipper en 2011. Cette attribution I. Della Monica ne cite pas non plus dans son article (op. cit., 2014).

⁴³⁴ Il s'agit du numéro 30 de l'article d'I. Della Monica, op. cit., 2014.

⁴³⁵ Ibid., p. 32, 36.

⁴³⁶ Cette association n'était donc pas si rare comme I. Della Monica voudrait nous faire croire (ibid.).

⁴³⁷ Ibid., p. 31-33, 40.

peintre dans les collections de l'époque en fait un « Tommaso Salini » de la fin de siècle, à cause de notre difficulté à l'identifier. De nombreux tableaux de poissons d'Alessandro étaient conservés dans les collections importantes comme les collections Pamphilj, Corelli, Odeschalchi, Salviati-Rospigliosi, Bizzacheri, Verospi, Del Palagio, Arnaldi, Riccardi (et avant Pallavicini) et Parravicino. La spécialiste souligne, à juste titre, que les collectionneurs de l'époque avaient un goût évident pour sa peinture. En 1725, le cardinal Benedetto Pamphilj dans son palais romain à la via del Corso possédait 26 exemplaires de ses peintures⁴³⁸. Certains de ces tableaux, mais en tant qu'anonymes, étaient déjà dans sa collection en 1682 lors de la rédaction d'un autre inventaire de ses biens⁴³⁹. De plus, l'inventaire de la demeure à Albano indique 9 peintures de ce maître inconnu, dont 5 sont indiquées directement par le surnom du peintre « Alessandro de Pesci »⁴⁴⁰.

En 1713, le célèbre musicien Arcangelo Corelli⁴⁴¹ en avait deux et le prince Livio Odeschalchi, duc de Bracciano une seule⁴⁴². Les œuvres de l'artiste étaient collectionnées par Niccolò Maria Pallavicini, comme le mentionne un document de 1714⁴⁴³. Un an plus tard, la duchesse Maria Lucrezia Salviati Rospigliosi en possédait d'autres dans son palazzo Salviati dans la rue delle Lungara⁴⁴⁴. L'architecte Carlo Francesco Bizzacheri⁴⁴⁵ en avait 4. Le baron Fabrizio Verospi⁴⁴⁶ (inventaire du palais al Corso de 1749) et monsignor Guido Del Palagio⁴⁴⁷ (inventaire de 1732) étaient en possession de 2 peintures chacun. Citons encore deux documents importants. Le premier concerne un traité de commerce concernant le marquis

⁴³⁸ [Archivio Doria Pamphilj, Rome, scaff. 4, n. 17] ; I. Della Monica, op. cit., 2014, p. 31.

⁴³⁹ I. Della Monica, op. cit., 2014, p. 31.

⁴⁴⁰ L'inventaire de 1682 et celui d'Albano ont été publiés par L. Trezzani et L. Laureati, dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p.748-753. Celui d'Albano [Archivio Doria Pamphilj, scaff. 4, n. 17, p. 120-121, 133-134] a été publié par A. M. Rybko, dans *l'Arte per i papi e per i principi nella campagna romana, Grande pittura del '600 e del '700*, cat. expo., Rome, 1990, v.2, p. 275, 278, 284-285.

⁴⁴¹ Cfr. « Artisti citati dalle fonti senza opere note » dans F. Porzio et F. Zeri, op. cit., 1989, v.2, p. 850.

⁴⁴² [Archivio di Stato di Roma, Notai, Tribunale AC, vol. 5134, (A.C. sez. not. XLII, nn. 126-127) ; I. Della Monica, op. cit., 2014, p. 31.

⁴⁴³ I. Della Monica, op. cit., 2014, p. 31 ; S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini, l'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenate*, Rome, 1995, p. 97.

⁴⁴⁴ [ASR, Notai, Tribunale AC, vol. 2680, (A.C. uff. 3, ff. 569-590) ; I. Della Monica, op. cit., 2014, p. 32.

⁴⁴⁵ [ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 7, 1720-1721, Instrumenti, f. 162 6 e f. 172-22] – « *Due tele di misura da testa per traverso rapp.ti diversi pesci orig.li di Monsù Alessandro con cornici liscie dorate* » ; « *Due altre tele di mezza testa dipinte per traverso rapp.ti alcuni pesci con sue cornici nere, fittuccia, e battente intagliato dorato di Alessandro de Pesci* » ; cfr. M. Carta, « Un architetto collezionista : Carlo Francesco Bizzacheri », *Paragone*, 1985, 429, p. 112-130 ; I. Della Monica, op. cit., 2014, p. 32, 38, note 9.

⁴⁴⁶ [ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 17, vol. 365 f.46] – « *Due Quadri di quattro palmi per traverso con cornici negre filettate d'oro falzo rappresentanti Pesci originale d'Alessandro Pesci* ». Ces tableaux étaient accrochés dans la bibliothèque (*stanza della libreria*).

⁴⁴⁷ Le document concernant Del Palagio, le neveu d'Ottavio Costa est transcrit par J. Costa Restagno, *Ottavio Costa (1554-1639) : le sue case e i suoi quadri : ricerche d'archivio*, Bordighera, 2004, p. 106-109. Les tableaux d'Alessandro sont enregistrés sous le numéro 24 et 60 ; I. Della Monica, op. cit., 2014, p. 32.

Vincenzo Riccardi (de 1749)⁴⁴⁸ où 4 tableaux d'Alessandro sont mentionnés, dont 2 en collaboration avec Andrea Procaccini pour les figures. Un autre manuscrit (conservé dans la Biblioteca Nazionale Centrale à Florence), de 1750, cite encore ces 4 œuvres⁴⁴⁹. En fait, selon I. Della Monica, ces 4 peintures appartenaient auparavant à Niccolò Maria Pallavicini, elles furent cédées par héritage à la famille Arnaldi et transférées au palais florentin, situé entre le Duomo et palazzo Medici Riccardi⁴⁵⁰.

Comment les tableaux d'Alessandro sont-ils décrits dans ces sources ? Nombre d'entre eux sont indiqués simplement comme « *pesci, originale* » (inv. Odescalchi, 1713 ; inv. Verospi, 1749), « *pesci* », « *diversi pesci* », « *alcuni pesci* » ou « *diversi Pesci originale* » (inv. Gabrielli, 1734). Certains lui sont juste attribués (« *si dice di Alessandro* ») comme c'est le cas des deux natures mortes enregistrées dans l'inventaire Rospigliosi Salviati de 1715. Les autres descriptions sont plus précises comme celles contenues dans l'inventaire de la demeure Pamphilj à Albano de 1725 :

« *Un Quadro bislongo á oglio dipinto da Alessandro de Pesci rapresenta varij Pesci, Concolina finta di Rame, Anatra e due anatrellle nell'acqua, [...]*⁴⁵¹ »

ou

⁴⁴⁸ *Trattati di compre di quadri, tenuti dall'Illustrissimo signor marchese Vincenzo Riccardi, e indice de' medesimi quadri e loro stima*, [Archivio di Stato, Florence, Mannelli Galilei Riccardi 423, ins. 22] – cfr. Memofonte Collezionismo Riccardiano : *Inventari e documenti di Oggetti d'arte : Trattati di compre di quadri di Vincenzo Riccardi, 1749-1750* ; I. Della Monica, op. cit., 2014, p. 32.

⁴⁴⁹ Il indique « *Catalogo di quadri e stima di essi, fatta nel 1750 da Francesco Conti maestro di disegno nella Real Galleria di Firenze, e da Ignazio Rabbuiati* » - « *Alessandro de' Pesci e Andrea Procaccini. Quattro quadri de pesci, due de' quali hanno figure fatte da Andrea Procaccini, di misura simile* ». La Base GPID, en ligne (consulté le 4 novembre 2015) indique probablement les mêmes tableaux de poissons d'Alessandro avec des figures de Procaccini, en 1750, dans la collection Tolomei à Florence – « *Alessandro de' Pesci e Andrea Procaccini Quattro quadri de pesci, due de' quali hanno figure fatte da Andrea Procaccini, di misura simile 9 e 7...1800* ».

⁴⁵⁰ I. Della Monica, op. cit., 2014, p. 32. Ces peintures apparaissent dans l'inventaire du palazzo dell'Orso de Pallavicini : nous connaissons enfin 2 toiles attribuées à Alessandro dei Pesci en 1721 à Milan, dans la collection de Giovan Antonio Parravicino [Archivio di Stato, Milan, Notai, A. Casola, c. 37663] (I. Della Monica, op. cit., 2014, p. 40). Cela prouve qu'elles circulaient au-delà de Rome. Nous ne savons pas s'elles arrivèrent à Naples également. Pour l'instant nous n'en avons aucun témoignage.

⁴⁵¹ La GPID, en ligne – l'inventaire de B. Pamphilji - « *Un Quadro bislongo á oglio dipinto da Alessandro de Pesci rapresenta varij Pesci, Concolina finta di Rame, Anatra e due anatrellle nell'acqua, Longo p.mi 7 2/3, alto p.mi 3, Cornice negra brunita, e dorata* ».

« *Un Quadro á oglio dipinto dal sud.o [Alessandro de Pesci] rapresenta varie sorti di Pesci, e 3 Anatrelle in acqua [...]* »⁴⁵²

Dans le même document deux autres descriptions précises apparaissent :

« *Un Quadro á oglio p. traverso in Tela di 7 e 5 dipinto da Alessandro de Pesci, rapresenta varij Pesci, et un Gobbo entro una concolina dipinta di Rame [...]* » et « *Un Quadro á oglio p. alto dipinto da Alessandro de Pesci, rapresenta varij Pesci, e molti posati sopra un scoglio vicino ad'una concolina di Rame, Longo p.mi 6 largo p.mi 4 1/2 [...]* »⁴⁵³.

Nous en déduisons tout le répertoire de l'artiste. Il insérait dans ses compositions, outre les motifs de poissons, des raies (*arzille, razze*), des langoustes (*ragoste*) ou des oiseaux comme des canards et des cannetons nageant dans l'eau. Alessandro y représentait aussi des légumes (*cardons*) ou des récipients en cuivre. Le peintre disposait ces motifs dans des intérieurs de cuisine ou à l'extérieur, directement sur un rocher. Dans ces sources on trouve aussi des motifs de bassines (*catinelle*) en majoliques blanches et turquoises (*maiolica bianca e turchina*). Notons que les motifs préférés d'Alessandro dei Pesci correspondent parfaitement au répertoire des motifs des peintres napolitains, des Recco, de Ruoppolo, de Della Questa, de De Caro et de Loth. Quant aux dimensions connues des inventaires, elles sont diverses, petits formats à grands formats se mêlent⁴⁵⁴. Les documents nous apprennent qu'Alessandro travaillait de préférence sur toile.

Comment connaître mieux cet artiste. Quelles informations biographiques pouvons-nous tirer des documents ? Nous ne connaissons pas son vrai nom de famille mais uniquement le

⁴⁵² Ibid., - « f.133 299 *Un Quadro á oglio dipinto dal sud.o [Alessandro de Pesci] rapresenta varie sorti di Pesci, e 3 Anatrelle in acqua Longo, Largo e Cornice c.e s.a [negra brunita, e dorata], seg.to n. 299* ».

⁴⁵³ Ibid., - « f.134 144 *Un Quadro á oglio p. traverso in Tela di 7 e 5 dipinto da Alessandro de Pesci, rapresenta varij Pesci, et un Gobbo entro una concolina dipinta di Rame, Cornice giallolino et oro segnato n. 144* » ; « f.134 305 *Un Quadro á oglio p. alto dipinto da Alessandro de Pesci, rapresenta varij Pesci, e molti posati sopra un scoglio vicino ad'una concolina di Rame, Longo p.mi 6 largo p.mi 4 1/2, Cornice giallolino dorata, seg. n.305* ».

⁴⁵⁴ Il s'agit de : « *mezza testa* » ; « *da Testa per traverso* » ; *bislongo* 7 2/3 et 3 palmes ; 7 et 5 p. ; 6 et 4,5 p. ; *tela d'imperatore* ; 4 p. *per traverso*. Certaines de ces œuvres étaient conçues en format horizontal (*di traverso*) ou comme des dessus-de-porte.

prénom. Il s'agit donc d'un surnom lié au type de tableaux exécutés. Dans au moins un document il est mentionné en tant que « *Monsù Alessandro* », ce qui pourrait suggérer qu'il était d'origine étrangère. Nous pensons qu'en vue d'une identification, nous pourrions le rapprocher d'un certain Alessandro Cicuti (ou Ciccuti) qui peignait des poissons et des oiseaux et était payé par les Pamphilj entre 1693 et 1694. Le nom de Cicuti est mentionné dans le livre de comptes du cardinal Benedetto et ce peintre gagnait entre 10 et 20 écus par œuvre⁴⁵⁵. En fait Cicuti fut payé par l'administration Pamphilj pour deux dessus-de-porte avec poissons⁴⁵⁶. Au vu du nombre élevé des peintures d'Alessandro dei Pesci dans la collection Pamphilj, Cicuti serait le candidat parfait, parce qu'il exécutait des tableaux aux sujets semblables pour le même commanditaire et à la même époque. Ainsi, nous aurions au moins identifié le nom de famille du maître en question. Nous ne savons rien non plus sur sa formation. Étudia-t-il à Rome ou y arriva-t-il déjà formé ? Son maître aurait-il pu être un Napolitain ? Nous ne pouvons pas exclure cette hypothèse. Il travaillait certainement pour le marchand de l'art Pellegrino Peri, car dans l'inventaire de 1699 de sa boutique on repère 2 peintures de poissons en pendant d'Alessandro [mentionné sans le surnom « *dei Pesci* »] estimées 9 écus chacune, citées dans le groupe de natures mortes de fruits, de tapis, de cuisines et de « *sgombri* » dont certaines étaient d'Andrea Bonanni⁴⁵⁷. Alessandro connaissait-il ce peintre parthénopéen actif à Rome, et si oui, quelles étaient leurs relations ? C'est dans l'échoppe de Peri que le cardinal Benedetto Pamphilj acheta très probablement les natures mortes de poissons d'Alessandro dei Pesci⁴⁵⁸. De plus, dans le livre des comptes du marchand Pellegrino, un peintre « *Alessandro* »⁴⁵⁹ est mentionnée le 5 mars 1672 en tant que gentilhomme courtois et « *ami de monseigneur Bentivoglio* », que l'on pourrait sans peine rapprocher avec l'artiste en question⁴⁶⁰. Si cette identification est correcte cela signifierait que ce maître était déjà actif sur le marché de l'art au début des années 1670. Il existe donc un problème de chronologie, parce qu'Alessandro put mourir vers 1700 ou vers 1710, mais ses tableaux pouvaient continuer à circuler sur le marché de l'art et dans les collections. Ils auraient pu être acquis encore au XVIIe siècle, et quand, en 1725, l'inventaire Pamphilj fut

⁴⁵⁵ Cicuti est cité par F. Cappelletti dans *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, sous la dir. d'A. G. De Marchi, Florence, 1999, p.71. En revanche son nom est absent des dictionnaires et des répertoires (Thieme-Becker et Saur, Bénézit etc.).

⁴⁵⁶ L'information a été signalée par Ana Maria Rybko à Illaria Della Monica (op. cit., 2014, p. 38, note 15). Il est étonnant que la chercheuse ne creuse plus dans cette direction.

⁴⁵⁷ Cfr. L. Loriggio, op. cit., 2003, p. 164, 169.

⁴⁵⁸ Aujourd'hui, étonnement, n'en reste rien dans la collection de la Galleria Doria-Pamphilj.

⁴⁵⁹ Notons que par exemple dans l'inventaire Rospigliosi-Salviati de 1715 ce peintre est mentionné aussi uniquement par son prénom.

⁴⁶⁰ L. Loriggio, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Rome, 2010, p. 45-63, 207.

rédigé, l'artiste pouvait être décédé depuis de nombreuses années. Nous ne connaissons aucun paiement, qui pourrait nous indiquer à quel moment il était précisément actif, sauf si on l'identifie avec Cicuti qui fut payé entre 1693 et 1694. Les historiographes romains négligèrent ce personnage. Alessandro était probablement trop éloigné des milieux littéraires romains pour attirer l'attention d'hommes de lettres. Le sujet de ses peintures n'était-il assez attrayant pour les intellectuels? Ou encore, le fait d'avoir travaillé uniquement pour le marché de l'art était-il la cause d'une telle omission? Enfin, quelle influence son style pouvait-il avoir sur l'école romaine? Son art est fondamental pour notre compréhension de la peinture de poissons à Rome dans ces années. La figure d'Alessandro dei Pesci reste donc encore énigmatique. D'ailleurs, il semble qu'il ne signait jamais ses natures mortes. En outre, son fils travaillait dans son atelier (évoqué dans des documents), il y prolongea la tradition (et le style?) peut-être jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, ce qui complique encore le problème, car les œuvres des deux artistes étaient déjà confondues à l'époque⁴⁶¹.

Nous voudrions proposer de rapprocher d'Alessandro dei Pesci une toile représentant des poissons dans une bassine en cuivre, d'autres accrochés à une balustrade, une vasque grande, où d'autres poissons encore nagent, posée sur un tabouret sculpté⁴⁶² aux armes des Rospigliosi ainsi qu'une petite guirlande de fleurs, sur fond d'un paysage suggestif (Finarte, Rome, collection particulière⁴⁶³?). [IL. 133a et 133b] Nous y retrouvons, en bas d'autres motifs marins : un petit panier avec des crustacés, un autre avec des moules (coquillages?), des crabes de mer et des tortues. Cette peinture a été publiée par Maria Silvia Proni (2005) comme une œuvre de Giovanni Stanchi en se basant surtout sur la présence de fleurs et probablement celle du paysage. L'auteur évoque deux tableaux de poissons avec une draperie fausse de Stanchi enregistrés dans l'inventaire de duc Giovanni Battista Rospigliosi de 1713⁴⁶⁴. Elle remarque en même temps qu'il ne s'agit pas de la même œuvre, du fait de dimensions différentes. En revanche, nous savons que le duchesse Maria Lucrezia Salviati

⁴⁶¹ Dans ce contexte se place aussi l'œuvre d'un autre maître anonyme peignant des poissons à l'aide de petites touches, identifié comme le « *Maestro dei Pesci Puntinati* » (cfr. S. Proni dans G. Bocchi et P. Giusti Maccari, op. cit., 1998, p. 180). Son corpus devrait être encore réexaminé et comparé aux peintures des artistes napolitains, Porpora inclus.

⁴⁶² Il s'agit d'un meuble sculpté (*sgabello*) du XVIe siècle. Cfr. M. S. Proni dans G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 255.

⁴⁶³ H.t., 0,95x1,34 m., passée en vente le 22 nov. 1988, chez Finarte à Rome, lot 231 (attribuée à un peintre romain du XVIIe siècle); M. S. Proni dans G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 255-256, fig. FS.15 et p. 257. Cette peinture a été signalée à l'auteur M. S. Proni par G. Bocchi et par L. Trezzani.

⁴⁶⁴ M. S. Proni dans G. Bocchi et U. Bocchi, op. cit., 2005, p. 255 – « 627. *Due sovrapposti bislungi di p. 5 e 2½ con diversi pesci e panno finto p. cornice dello Stanchi* ».

Rospigliosi possédait dans le Palazzo Salviati dans la via della Lungara à Rome, en 1715, plusieurs tableaux de poissons d'Alessandro dei Pesci (ou qui lui sont attribués), mais ils étaient « *per traverso* » et « *bislonghi* » ou « *soprafinestre* ». Donc ces peintures ne correspondent pas non plus à celle en question. Toutefois, leur présence nous indique que les Rospigliosi Salviati auraient-pu passer des commandes à Alessandro dei Pesci en demandant d'introduire leurs armes dans ces compositions. Ainsi cette peinture [cfr. **IL. 133a**] pourrait être en réalité de la main d'Alessandro. C'est une hypothèse, qui à notre avis, mériterait d'être examinée attentivement. Par ailleurs, il nous semble que les Stanchi exécutaient des natures mortes de poissons extrêmement rarement⁴⁶⁵. En revanche, comme nous l'avons vu, c'était une grande spécialité du mystérieux artiste connu uniquement des documents. Quel qu'en soit l'auteur, Stanchi ou Alessandro dei Pesci, cette peinture est un témoignage précieux d'un tableau de poissons exécuté à Rome, entre 1670 et 1690 environ. Si on le compare à une nature morte napolitaine typique de Recco [cfr. **IL. 123**] on perçoit immédiatement une approche différente. A Naples, les maîtres recherchaient un aspect davantage pictural, ils utilisaient un fond sombre et étaient davantage intéressés par l'effet chromatique et le scintillement des écailles dans une ambiance naturelle de marines. A Rome, les artistes employaient une palette plus claire et inséraient les poissons et les fruits de mer dans le milieu urbain (balustrades, mobilier, vasques en verre) ; s'ils s'aventuraient vers un paysage « plus naturel » ils l'associaient avec des motifs architecturaux inspirés de l'Antique comme dans la toile d'Ajaccio [cfr. **IL. 122**].

Nous ne connaissons pas avec certitude de Napolitains qui peignaient des natures mortes de poissons à Rome entre 1680 et 1725. Cependant, deux maîtres auraient pu probablement exécuter ce type de compositions. Il s'agit d'Onofrio Loth (1665-1717) et Marco di Caro (actif à la fin du XVIIe et dans les premières décennies du XVIIIe s.). Nous n'avons aucun document à ce propos. Le premier peintre cité exécutait habilement des tableaux de ce genre, comme ceux, signés, conservés en Espagne (Valence, Museo de Bellas Artes) [cfr. **IL. 63a et 63b de la première partie**]. Il aurait-pu vraisemblablement continuer à peindre des œuvres similaires vers 1715, c'est-à-dire pendant son séjour à Rome. Le second artiste est l'auteur de toiles représentant des « *pesci* » et des « *frutti di mare* » et des « *ortaggi* » avec des figures,

⁴⁶⁵ Les deux tableaux du duc Rospigliosi sont les seules connus de ce peintre (et sa famille) spécialisé dans les représentations de fleurs. Nous pouvons se demander d'ailleurs si l'attribution dans cet inventaire de 1713 est correcte ? Giovanni Stanchi était mort déjà de plus de trente ans.

conservées à l'Accademia di San Luca [IL. 134a et 134b], mais nous ne savons pas si elles furent peintes à Rome. Cette peinture de poissons pourrait nous indiquer une collaboration entre le peintre romain Placido Costanzi et le Napolitain De Caro à Rome vers 1730 (datation que nous proposons). Il s'agit juste d'une hypothèse à ce stade des recherches. Et, si ces informations trouvaient une confirmation, il faudrait réexaminer une influence des tableaux de poissons des peintres napolitains dans la Ville Eternelle dans les premières décennies du *Settecento*. Il faut néanmoins mentionner que des natures mortes de poissons napolitaines sont documentées dans des inventaires romains de cette période. Certaines furent peintes à Rome dans l'époque précédente comme celle de Porpora représentant « *diversi pesci* » conservées vers 1714 dans la collection de Filippo II Colonna⁴⁶⁶ le grand connétable du Royaume de Naples. En revanche, l'œuvre avec « *variata sorte di pesce* » de la main de Giuseppe Recco de l'inventaire du marquis Del Carpio (1682-1683) fut certainement peinte à Naples et ensuite elle fut transférée à Rome. La peinture de poissons enregistrée dans le *palazzo* du cardinal Aloisio Omodei⁴⁶⁷ en 1706 est plus problématique. Il s'agit probablement d'une œuvre de Francisco Herrera (Lo Spagnolo) et non de Giuseppe Ribera (Lo Spagnoletto).

Pour continuer cette analyse de la période entre 1680 et 1725, nous voudrions évoquer la question des peintres nordiques et de certaines natures mortes anonymes⁴⁶⁸. Ainsi, en 1695, dans l'inventaire de Gabriele dal Pozzo, une peinture avec « *pesci Locuste* » (poissons, langoustes)⁴⁶⁹ de Willem van Aelst était conservée. D'autres tableaux avec ces motifs se trouvaient dans la collection du noble Giovanni Francesco Davia à Bologne en 1689⁴⁷⁰. Certains de ces peintres n'ont pas été identifiés. A Rome, en 1690, une *Nature morte avec des poissons posés sur une table, et une assiette en étain et un chou-fleur* (6 palmes) de

⁴⁶⁶ La GPID, en ligne, consultée le 16 septembre 2016 - « f.25 *Un altro quadretto simile al sud.o con diversi pesci cornice antica d'oro dj germania spett.e come sopra originale del pauolucci napolitano* ». Le tableau était conservé dans le palais dans la place des Santi Apostoli.

⁴⁶⁷ La GPID, en ligne, consultée le 16 septembre 2016 - « f.248v *Un quadro tela d'imperatore con diversi pesci che escono da una sporta si crede originale dello Spagnolo con cornice color di noce filettata d'or* ». L'œuvre se trouvait dans la première antichambre du palais du cardinal à la place des Santi Apostoli.

⁴⁶⁸ Notons aussi que ces peintures exécutées par des maîtres nordiques circulaient aussi à Bologne.

⁴⁶⁹ La GPID, en ligne, consultée le 3 novembre 2015 - « f.263v *Altro [tableau] con pesci Locuste di Guglielmo Vaalest* ».

⁴⁷⁰ La GPID, en ligne, consultée le 3 novembre 2015 - « f.55 *Due quadri compagni con cornice dorata liscia con dentro in uno diversi pesci, e nell'altro animali penuti, cioè Galline Annatre, et altro di mano di Monsù Guglielmo L 150* » ; « f.50 *Quattro quadri grandi sopraporte compagni con cornici oro, e Tartaruca, in uno Animali, cioè Anatre et altro, in un'altro robbe mangiative di Zuccaro, nell'altro Pavoni, e nell'altro Pesci, e frutti di mano di monsù Guglielmo L 300* ».

« *Bontempo fiammingo* »⁴⁷¹ se trouvait dans la collection d'Antonio Amici Moretti et une peinture représentant une Cuisine avec des poissons d'un « *Todesco* »⁴⁷² - anonyme probablement allemand⁴⁷³ possédée par le marquis Del Carpio en 1682. Cette dernière œuvre, de 10 et 8 palmes environ, était accrochée avec son pendant dans la « *prima Stanza all'entrave del Palazzetto di detta vigna per la Scalinata* » dans le Palazzo della Vigna.

Des natures mortes anonymes de poissons se trouvaient aussi dans des collections romaines de cette époque. Lorenzo Onofrio Colonna en 1689 possédait une peinture avec « *doi pesci, un limone tagliato e doi verdi* ». Antonio Amici Moretti⁴⁷⁴ (1690), l'abbé Francesco Marucelli⁴⁷⁵ (1704) ou le prince Livio Odescalchi⁴⁷⁶ (1713) étaient également propriétaires de ce type de tableaux d'auteurs inconnus. Nous en mentionnons juste quelques exemples pour donner une idée de la présence de ces œuvres.

Pour conclure nos recherches sur la peinture des poissons et de fruits de mer dans la Ville Eternelle, nous souhaitons remarquer que l'évolution stylistique est difficile à suivre de manière chronologique. Nous avons vu que ces œuvres circulaient intensément dans les collections romaines, et leur production eut un grand développement à partir des années 1680 (Alessandro dei Pesci). Par contre, nous connaissons trop peu d'exemples visuels bien documentés et il y a beaucoup d'incertitudes et d'aspects irrésolus. Nous avons vu aussi que de nombreux tableaux de ce type sont anonymes dans les inventaires. En revanche, nous pouvons comparer la composition de Tanari [cfr. **IL. 18 de la première partie**] de 1619 avec les toiles d'Ajaccio [cfr. **IL. 122**] et de Finarte-Rome [cfr. **IL. 133a et 133b**] pour comprendre vers quelle direction évolua la nature morte de ce type. Dans ce cas il ne s'agit

⁴⁷¹ La GPID, en ligne – « f.1014 148 *Un quadro in tela di palmi sei, e quattro dipintovi una tavola ove posano alcuni pesci, et un piatto di stagno, et un cavolo fiore di mano di Monsieur Bontempo fiammingo con cornice larga quattro dita scorniciata intagliata a conocchiella mezza dorata, et il resto color di noce* ».

⁴⁷² La GPID, en ligne – « f.98v 654 *Due quadri compagni che rappresentano due Cucine, una di pesci, e l'altra di pollami con sue figure, di mano di [blank] Todesco di palmi 10. e 8. In circa con sue cornicie colore di noce con filetti d'oro, ambidue insieme stimati in 50* ».

⁴⁷³ Il pourrait s'agir d'un artiste nordique (flamand ou hollandais) et ne pas nécessairement allemand.

⁴⁷⁴ La GPID, en ligne, consultée le 16 septembre 2016 – « f.1017v 184 *Un quadro in tela di palmi uno e mezzo, et uno dipintovi diversi pesci, et un granchio di mano di ... [sic] con cornice larga mezzo palmo scorniciata intagliata, e tutta dorata* ».

⁴⁷⁵ La GPID, en ligne, consultée le 16 septembre 2016 – « f.27 *Due altri quadri maggiori di tela d'imperatore con cornice dorata rappresentanti varii pesci* ».

⁴⁷⁶ La GPID, en ligne, consultée le 16 septembre 2016 – « f.138v 529 *Un Quadro in tela per lungo di palmi quattro, p alta due palmi, e tre quarti, rappresenta Pesci, opera Mediocre con Cornice bianca liscia* ».

plus d'une étude visant à représenter un répertoire scientifique à la manière d'un « copier coller » comme c'était le cas dans les premières décennies du *Seicento*. En revanche, cette composition est davantage centrée sur l'aspect pittoresque. En outre, elle est clairement marquée par l'empreinte des commanditaires (Rospigliosi) qui souhaitaient glorifier leur famille et ses richesses (mobilier sophistiqué). L'artiste y évoque aussi le passé glorieux de l'Empire Romain (éléments des ruines antiques) et le paysage de la campagne de Latium. Sinon, tôt dans la ville papale, entre 1600 et 1615, apparurent les représentations comme celle attribuée à Crescenzi [cfr. **IL. 114**] dans lesquelles les poissons jouaient un rôle secondaire. Valentino réalisait des tableaux d'intérieur où les motifs de poissons jouaient un rôle mineur, car ils étaient insérés dans un contexte plus large. Nous devons dans les recherches prochaines essayer d'identifier plus de peintures de poissons de l'école romaine et essayer de retrouver des natures mortes peintes à Rome par les Napolitains comme Porpora, Bonanni, Loth ou peut-être De Caro. L'identification future de l'œuvre d'Alessandro dei Pesci sera cruciale afin d'obtenir une image fiable de la création de ce type de compositions à Rome. Ensuite, il faudrait identifier des tableaux similaires connus des documents et réalisés par les peintres nordiques présents dans la ville papale.

Conclusion

L'histoire de la nature morte à Rome et à Naples est riche et pleine d'aspects intéressants voire passionnants. Retraçant les échanges entre ces deux écoles, l'étude fut régie selon deux axes principaux. Le premier a nécessité l'analyse de nombreux documents concernant la circulation des œuvres entre les collections romaines et napolitaines, le mécénat et le marché de l'art. L'anonymat de la majorité des tableaux de ce genre, enregistrés dans les inventaires a compliqué la tâche. Le second axe de recherche s'est concentré sur la question du style. Ainsi des échanges formels ont été démontrés par de nombreuses analyses approfondies. Plusieurs problématiques liées au collectionnisme et au marché de l'art ont été soulevées, retraçant de façon chronologique l'évolution de la nature morte depuis son apparition jusqu'à son triomphe dans les collections.

A Rome, les papes négligeaient ce genre pictural, c'est ce que montrent les documents subsistants, parfois ils déléguaient ce type de commandes à leurs neveux. L'achat en 1633 par le pape Urbain VIII de six natures mortes de fruits et de fleurs de Bonzi fut une exception. Un autre exemple (non confirmé par les documents) vient de Pascoli qui raconte que Christian Berentz travailla pour un pontife sans préciser son nom⁴⁷⁷. Notons que d'après les témoignages étudiés les papes ne s'intéressaient pas à la nature morte napolitaine. Par contre, les ecclésiastiques (cardinaux, archevêques,) furent parmi les mécènes les plus importants pour le développement de la nature morte à Rome. Les collections des cardinaux comme Ludovico Ludovisi, Federico Cornaro, Flavio Chigi, Benedetto Pamphilj en sont la preuve.

A Naples, les vice-rois portaient un intérêt beaucoup plus important pour la nature morte que les papes dans la Ville Eternelle. Le rôle du marquis del Carpio dans les échanges fut crucial. Il avait une réelle passion pour la nature morte. Il fut l'ambassadeur du roi d'Espagne à Rome entre 1677 et 1683, puis il devint le vice-roi à Naples pour la période de 1683 et 1687. Il

⁴⁷⁷ Il pourrait s'agir ou d'Innocent XII Pignatelli (1691-1700), ou de Clément XI Albani (1700-1721).

constitua donc sa collection à Rome et à Naples. A Rome, il possédait déjà des tableaux de poissons de Giuseppe Recco.

L'étude ici menée permet, nous l'espérons, de comprendre les mécanismes liés à l'apparition de la nature morte et les conditions d'acquisition au sein des collections romaines et napolitaines. Les premiers exemples, encore très peu nombreux, apparurent à Rome dans l'atelier du Cavalier d'Arpin et dans l'Accademia de Crescenzi. Des collectionneurs raffinés tels Borghese, Giustiniani, Mattei, Borromée, Del Monte ou Aldobrandini ont mis ce genre pictural à l'honneur. A cette époque, collectionner les natures mortes était encore somme toute confidentiel, mais le mécanisme fut lancé et leur nombre s'accrut rapidement dans les décennies suivantes. Le cas du duc de Giove Asdrubale Mattei (1631 ; 39 natures mortes) et de Ludovico Ludovisi (1633 ; 52) en sont les exemples les plus spectaculaires. Hormis les cardinaux mentionnés ci-dessus, d'autres personnages appartenant aux couches sociales plus modestes commencèrent à s'intéresser à ce genre pictural comme l'apothicaire Urbinelli (1630, 25). Quant à la chronologie liée à l'apparition des natures mortes à Naples⁴⁷⁸, nous avons réuni quelques documents et informations qui en témoignent. Ils concernent les artistes italiens comme Carlo Sellitto (inventaire, 1614-1615), Giacomo Coppola (paiement, 1610), Carlo Turcopella (paiement 1620), Giacomo Recco et Antonio Cimino (contrat, vers 1630) ainsi que le Flamand Louis Finson (séjours à Naples, tableau *Adam et Eve*, 1610).

L'étude concernant la place des natures mortes dans les collections romaines a révélé un phénomène inattendu. Nous pensons au cas Cornaro, qui s'avère, à l'issue de ce travail, être une grande surprise. Sa collection fut la première à Rome composée d'une centaine de natures mortes (Giovanni Stanchi, Nuzzi, Noletti, Cerquozzi, Leonardo de Santi, Vassallo). Son importance provoqua probablement un désir d'émulation chez les autres grandes familles aristocratiques (Chigi, Rospigliosi, Colonna, Pamphilj). Or, à Naples, dans ces années, aucun collectionneur ne pouvait se vanter de posséder ne serait-ce que la moitié de ce nombre de natures mortes.

Dans la période entre 1680 et 1725, la nature morte obtint un grand succès tant dans les collections romaines que dans les collections napolitaines. Le nombre des peintures de ce genre s'accrut dans les palais romains : on en trouvait entre 150 et 200, chez Filippo II

⁴⁷⁸ Bien évidemment le séjour napolitain de Caravage est d'une grande importance pour l'évolution de ce genre pictural, mais son influence est plus facilement repérable dans les œuvres des maîtres parthénopéens actifs plus tardivement durant les années 1630 et 1640 (Luca Forte, Paolo Porpora). Notre étude a révélé que les premières natures mortes à Naples avaient des sujets comparables à celles réalisées à Rome : fruits, fleurs, légumes, champignons, poissons, animaux.

Colonna, Giovanni Battista Rospigliosi, ou Flavio Chigi. Les ecclésiastiques s'intéressaient plus particulièrement à ce genre pictural, tels les cardinaux (Chigi, Pamphilj, Imperiali, Ottoboni, Albrizi, Omodei). L'importance de la collection de l'abbé Giuseppe Paulucci doté d'un goût raffiné fut noté. A Naples, ce type de peintures triompha également. Néanmoins, les collections comportant plus d'une centaine de natures mortes apparurent plus tard, vers la fin des années 1710. Elles étaient comparables aux collections romaines, bien que légèrement plus petites, car elles contenaient entre 130 et 186 tableaux (Coppola, d'Aragona Pignatelli, Di Capua).

Il serait intéressant d'étendre les limites temporelles fixées dans cette thèse, afin d'avoir une vision de l'ensemble pour tout le XVIIIe siècle. On mènerait ainsi une recherche exhaustive sur les inventaires après-décès et étudierait d'autres documents (paiements, estimations, lettres, contrats) du *Settecento* afin d'établir comment se déroulaient les échanges dans des collections romaines et napolitaines et comprendre ce qui s'est passé après 1715, c'est-à-dire après la date de la collaboration du Romain Pietro Paolo Cennini et du Napolitain Onofrio Loth au Palazzo Ruspoli à Rome. Il faudrait examiner la collection du frère de Cennini qui s'installa à Naples et qui contenait de nombreuses natures mortes peintes par son frère. Ont-elles eu un impact sur l'évolution de l'école parthénopéenne au cours du XVIIIe siècle ? Quels sont mécènes romains qui s'intéressèrent, entre 1725 et 1800, à la nature morte napolitaine contemporaine et du *Seicento* ? Quels sont mécènes napolitains qui collectionnèrent les tableaux de ce genre en provenance de la Ville Eternelle. Afin d'avoir davantage de détails à propos de ces échanges, il faudrait étudier les voyages des peintres au cours du XVIIIe siècle entre ces milieux artistiques. Mais, ce serait l'objet d'une autre étude. Il serait précieux aussi de faire des statistiques de présence des natures mortes dans les collections romaines sur l'exemple de celles réalisées par G. Labrot pour Naples.

Il serait souhaitable aussi de préciser les débuts de la nature morte à Naples, entre 1600-1630, mais malheureusement nous avons peu d'espoir ; il est peu aisé, pour l'instant, d'identifier correctement l'œuvre de Giacomo Recco, Ambrosiello Faro, Turcopella ou d'Angelo Mariano. Peu de témoignages subsistent et ils sont largement insuffisants. Les historiographes nous ont laissé une grande lacune à ce propos. A Rome, le mystère de Tommaso Salini persiste, car jusqu'à présent, toutes les propositions de reconstruction de son profil sont insuffisantes. Sa biographie par Baglione ne nous a pas permis de retrouver avec certitude ses natures mortes. C'est pourquoi nous avons du mal à mesurer son influence sur l'école

napolitaine. D'autres artistes restent encore à être identifiés comme Maître de Hartford ou Pensionante del Saraceni. L'étude de l'histoire de la nature morte à Rome et à Naples n'a pas révélé tous ses secrets.

Cerner les motivations des mécènes pour l'acquisition de ce genre pictural dans les premières décennies du *Seicento* devait être également un axe de recherche. Les commanditaires devaient être certes sensibles à l'aspect décoratif ou à l'imitation de la nature, aspects bien évidemment forts importants, mais ils avaient également d'autres raisons pour s'intéresser à ce genre. La nature morte devait servir à reconstituer certains genres de la peinture antique, qu'on connaissait essentiellement grâce à Pline. Les peintres modernes devaient incarner les nouveaux Piraïkos ou Zeuxis. La nature morte témoignait aussi des études et des progrès scientifiques de l'époque. Cassiano dal Pozzo collaborait avec de nombreux maîtres (Nuzzi, Cinatti, Leonardi, Garzoni, Vaiani). Tanari exécuta dans ce but son tableau de poissons. Les peintures de Passerotti ou de Francesco Zucchi étaient réalisées pour les mêmes raisons. Le goût du cardinal Borromée envers ce genre pictural est emblématique. Il appréciait dans l'art de Jan Brueghel autant la rareté et la variété des fleurs et des fruits que l'expression de la bonté de Dieu au travers de la beauté de sa création. Pour Borromée les tableaux transposaient l'existence éphémère de ces motifs en une image durable. Pour d'autres commanditaires, l'aspect allégorique des natures mortes comptait beaucoup. Ils voulaient voir dans ces peintures une contemplation du caractère éphémère de la vie (œuvres de Baugin, du Maître de l'Annonce aux bergers) ou des représentations des *Cinq sens*. Enfin, certains collectionneurs utilisaient la nature morte comme un cadeau, parfois diplomatique (Crescenzi à dal Pozzo, Borromée à l'Ambrosienne, Gulio Rospigliosi, Garzoni). On peut aussi mentionner d'autres motivations, comme le "*paragone*", le divertissement ou le goût pour la chasse et la pêche.

La problématique des échanges entre Rome et Naples tout au long du *Seicento* et au début du *Settecento* fut aussi soulevée dans la présente étude. Malheureusement, la rareté des documents disponibles à Naples a rendu difficile l'étude pour la période entre 1600 et 1630. La période suivante, entre 1630 et 1725 a livré beaucoup plus de renseignements. Nous avons pu établir que les collectionneurs parthénopéens préféraient les peintures de fruits de Bonzi (Salernitano⁴⁷⁹, D'Amore).

⁴⁷⁹ Remarquons que Salernitano était parrain de Giuseppe Recco et qu'il pouvait ainsi voir dans sa jeunesse des œuvres romaines.

Ce qui est étonnant, c'est que nous ne trouvons pas avant 1684 (inventaire d'Ascanio Filomarino) de natures mortes malgré la célébrité de certains peintres tel Mario dei Fiori. Elles y circulaient probablement sans nom d'auteur. Une peinture de fruits et de fleurs de Caravage chez Pompeo d'Anna (1676) est une autre exception. Ce collectionneur avait aussi des œuvres de Porpora et de Brueghel. Toutefois nous ne pouvons pas distinguer, comme dans le cas de Brueghel, les tableaux appartenant à la période napolitaine ou à la période romaine. Cette observation concerne également d'autres collections. On sait en revanche qu'Abraham était en contact avec le marchand Roomer, à qui il envoyait ses natures mortes à Naples.

L'analyse montrait la présence de natures mortes napolitaines à Rome. Pietro Paolo Avila protégeait des Napolitains (Porpora, Di Maria entre autres) et aimait ce genre pictural. Ce fut peut-être lui qui aida Paoluccio à s'installer dans cette ville. Nous avançons l'hypothèse qu'il fut le protecteur (inconnu) de Porpora évoqué par De Dominici. Des œuvres de ce peintre sont nombreuses dans les collections romaines et on sait qu'il les envoyait à Naples. Nous avons démontré aussi que la Base Getty confond Porpora avec un obscur Cattamara. A cette époque d'autres Napolitains vinrent dans la Ville Eternelle (Bonanni, Ciccio Napoletano). Leurs natures mortes sont présentes dans la documentation du revendeur Peri. Les noms de Recco et Ruoppolo sont pratiquement absents à Rome avant 1680-1682 (inventaires Albrizi et Del Carpio). Le cas de l'inventaire Albrizi est intéressant, car ce collectionneur faisait un *paragone* entre un tableau napolitain de Ruoppolo et un romain de Filippo Lauri. En outre, il possédait cinq cuisines de Bonanni. Des natures mortes de Ribera (ou plutôt considérées de lui) se trouvaient également dans les collections romaines (Triti, d'Avila). Des natures mortes napolitaines (Luca Forte, Recco, Ruoppolo) se cachaient probablement parmi les œuvres anonymes. Nous nous sommes longuement arrêtés sur l'histoire de De Maria achetant des œuvres de Bonanni racontée par De Dominici. Elle démontre que des Napolitains venaient dans la Ville Eternelle et acquéraient des tableaux peints par leurs concitoyens, pour les revendre ensuite à Naples.

L'analyse des échanges entre Rome et Naples pour les années situées entre 1680 et 1725 a révélé les artistes romains préférés à Naples. Les collectionneurs napolitains avaient un goût pour la peinture des Spadino (Pinto d'Ischitella, Ignazio Provenzale, Di Capua, Zurlo) et de Mario dei Fiori (Ascanio Filomarino, Del Carpio, Pinto, Provenzale, Fullacchi). Des copies peintes par des élèves de Nuzzi circulaient à Naples. Les tableaux des autres artistes romains y étaient présents : Michelangelo di Campidoglio (Gagliano), Bonzi (Del Carpio), Solari (Del

Carpio, Gagliano), Ippolito (Vandeneinden), ainsi que des anonymes romains indiqués dans certains inventaires. D'autres nombreux tableaux romains similaires durent arriver à Naples, mais en tant qu'anonymes. En revanche, le séjour de Pietro Paolo Cennini à Naples, évoqué par De Dominici, et son travail effectué pour le duc de Maddaloni reste une énigme. Il s'agirait du seul peintre romain spécialisé dans ce genre pictural qui se rendit à Naples⁴⁸⁰. L'étude de la présence des natures mortes napolitaines à Rome a été toute aussi révélatrice. L'absence des peintures des Recco et des Ruoppolo dans les inventaires, avec quelques exceptions (Del Carpio, Albrizi) ont imposé une réflexion et le développement d'hypothèses. Certaines d'entre elles figurent peut-être sans attribution. On ne trouve pas non plus d'autres noms napolitains connus. Porpora est l'artiste parthénopéen le plus présent dans ces documents. Toutefois, il vécut longtemps à Rome, ce qui favorisa la présence de ses œuvres. Des natures mortes de fleurs, de fruits et de cuisines d'autres maîtres napolitains séjournant à Rome comme Ciccio Napoletano ou Andrea Bonanni se trouvaient dans des collections romaines (Filippo II Colonna, Cavalier Petrucci, Galloppi, Chellini). D'autres artistes napolitains de natures mortes séjournèrent à Rome (Loth, Lopez). Ils étaient beaucoup plus nombreux que les Romains qui arrivèrent à Naples (le seul cas connu est Cennini). De cette manière, Onofrio Loth vint dans la Ville Eternelle pour exécuter des natures mortes à côté de Pietro Paolo Cennini au Palais Ruspoli et pour peindre pour le cardinal Spada. A cette époque, c'est le seul cas connu d'un peintre napolitain de natures mortes travaillant avec un artiste romain spécialisé dans ce genre. De plus, toujours à Rome, Loth collabora avec Trevisani et avec Sebastiano Conca. Le séjour de Loth influença-t-il l'école romaine dans les décennies suivantes ? L'énigme demeure entière. Son style dérivait de l'école de Ruoppolo. Lavagna, un autre Napolitain, se rendit très probablement à Rome. Notre étude a permis aussi de dégager l'importance de deux collections (Gaetani, Del Carpio) qui furent transférées entre les deux villes. Une grande place consacrée à l'étude des natures mortes de poissons et de fruits de mer à Rome a permis une meilleure compréhension des échanges entre les deux écoles. Les peintres parthénopéens (Porpora, Ciccio Napoletano) exécutaient des natures mortes similaires dans la Ville Eternelle. Loth, Marco di Caro, Bonanni probablement eux-aussi en peignaient. Le cas du personnage mystérieux d'Alessandro dei Pesci a attiré également notre attention. Nous avons suggéré une possible identification avec Alessandro Cicuti que l'on connaît par des paiements conservés dans les archives Pamphilj (entre 1693 et 1694). Il est certain qu'Alessandro dei Pesci fut à Rome le peintre de poissons le plus

⁴⁸⁰ Caravage fut Lombard actif à Rome, et de plus il était peintre polyvalent. La nature morte n'était pas son activité principale.

important de son époque. Malheureusement nous ne savons pas où il se forma, peut-être à Rome ou à Naples.

La présente étude a permis de souligner l'importance du marché de l'art pour la circulation des natures mortes entre Rome et Naples et l'évolution rapide du commerce des tableaux en Europe, la demande croissante de la part des collectionneurs et la nouvelle organisation de la vie artistique, la multiplication des ateliers et une spécialisation grandissante des artistes et des marchands. L'activité de Bartolomeo Barzi et de Pellegrino Peri ont permis de démontrer que les peintres de natures mortes collaboraient avec les marchands. Barzi contribua grandement à la diffusion des œuvres d'artistes tel Fioravanti. En ce qui concerne Peri, les documents nous renseignent sur son vaste réseau de peintres de natures mortes comme Manieri, Tibaldi, Bernasconi, Gavarotti, Bonanni (Napolitain !), Solari, Alessandro dei Pesci entre autres. Parmi les nombreux clients de Peri, les cardinaux et les nobles étaient ceux qui nous intéressent le plus. Le cardinal Pamphilj était passionné de natures mortes et il les acheta en grande partie chez ce marchand. Pellegrino vendait des tableaux de ce genre aux Chigi, Rospigliosi, Azzolini et très probablement aussi aux Colonna. D'autres cardinaux (Cibo, Acciaïoli) ou des abbés (Silva, Sforza, Durazzo) achetaient des peintures de fleurs. En fait, la clientèle de Peri était très variée. Les natures mortes étaient aussi acquises par des commerçants notamment des orfèvres ou des tailleurs. Nous avons signalé aussi des marchands rivaux de Peri à Rome : Saluzzi, De Santis, Felice. Il semble qu'il n'y ait pas eu de boutiques de taille comparable à Naples. Même la collection de Roomer ne pouvait prétendre s'approcher de celle de Peri. En outre, les pratiques de Nuzzi et de Brueghel sur le marché de l'art ont été riches d'enseignements : dans les lettres de Brueghel, les descriptions de natures mortes de fleurs ou les marques de rivalité à l'encontre de Mario dei Fiori furent d'un grand intérêt. Ses liens avec Roomer ou avec la famille Ruffo à Naples sont particulièrement intéressants dans le contexte d'échanges entre les deux milieux artistiques. Quant au marché de l'art napolitain, il était tout aussi dynamique que le marché romain. Les conditions y étaient différentes : il manquait à Naples une académie, la Confrérie de Saint-Anne et Saint-Luc reformée ne voulait pas bloquer le marché des tableaux, ni contrôler les marchands. Dans la via Toledo, la Corporation des revendeurs de tableaux usés et anciens était active. Nous avons vu le rôle important dans le commerce des natures mortes des marchands tels que

Roomer, Mele, les Vandeneynenden, Arici ou Cautiero⁴⁸¹. Ils vendaient des peintures de Recco, Ruoppolo, Belvedere, Brueghel et d'autres artistes actifs à Naples. L'activité de Francesco di Maria dans le commerce de ce genre de peintures se révèle très importante, en particulier du point de vue des échanges entre Naples et Rome. Des marchands romains venaient dans la ville parthénopéenne afin d'y faire peindre des natures mortes (contrat entre Oliva et de Letizia). Les démarches de personnages comme Di Maria, Roomer, Brueghel, Porpora, Bonanni illustrent parfaitement la circulation des natures mortes entre deux milieux artistiques. Etudiant le marché de l'art, il fallait bien aborder les prix des natures mortes. Seules quelques tendances ont été indiquées. Nous avons vu que dans certains cas, ce genre pictural pouvait coûter davantage d'une peinture de *storia* ou d'autres genres « en théorie » plus estimés et plus apprécié (et respecté) sur le marché de l'art. Cela démontre la puissance de la nature morte et son cheminement vers une reconnaissance auprès des commanditaires et amateurs.

Des problèmes stylistiques occupent ici une place importante. Nous avons mis en parallèle les œuvres d'artistes romains avec celles d'artistes napolitains (et dans certains cas de leurs suiveurs) ; nous avons pu ainsi approfondir les échanges stylistiques entre les deux écoles. Le rôle d'Abraham Brueghel⁴⁸² et les inspirations romaines d'Andrea Belvedere⁴⁸³ ont été minutieusement cernés. Ces échanges jouaient un rôle capital dans l'évolution de deux écoles. Ils contribuèrent profondément à leur histoire commune. Ces écoles sont indissociables, car leurs parcours sont étroitement liés. Il est vrai que les influences venaient le plus souvent de Rome, mais dans certains cas c'était la nature morte napolitaine qui inspirait le milieu romain. Le dialogue entre les artistes de ces écoles fut intense pendant tout le *Seicento* et au début du *Settecento*. L'étude du style a permis de préciser ces rapports. Ainsi Mario dei Fiori inspira Porpora dans ses grands bouquets décoratifs. Cerquozzi influença Ruoppolo dans les

⁴⁸¹ Ce marchand et maître doreur était propriétaire en 1703 de tableaux de Recco, Belvedere, Loth, Casissa. Il avait aussi 4 cuisines d'un peintre romain ou actif à Rome (Bonanni ?). Il est très probable que Cautiero ait eu des liens commerciaux avec le marché de la Ville Eternelle, car il possédait aussi d'autres œuvres cette école.

⁴⁸² Notre recherche a confirmé la place particulière de Brueghel dans l'histoire des liens artistiques entre les deux milieux. Il apprit rapidement la leçon de Mario dei Fiori avec lequel il rivalisait ensuite. Le Flamand dans ses tableaux de fruits s'inspira aussi du style de Michelangelo di Campidoglio (jusqu'à contrefaçon), de Cerquozzi et, ce qui est très important, du Napolitain Porpora. Il regarda l'évolution des Stanchi. Brueghel recherchait dans ses peintures de fruits et de fleurs une opulence tout-à-fait baroque. Il envoyait ses œuvres à Naples déjà pendant sa période romaine et y séjournait de temps en temps dans la ville parthénopéenne, enrichissant ainsi le vocabulaire de l'école napolitaine. A Naples il peignait de vastes triomphes de fruits et de fleurs. Il représentait des impressionnants jardins, plein de fontaines, statues, vases, dialoguant ainsi avec Recco et Ruoppolo, et ouvrant de cette manière la voie aux recherches de Belvedere, Casissa, Cusati, Lopez et autres.

⁴⁸³ Nous pouvons comprendre son œuvre uniquement si nous le mettons en relation avec les artistes actifs à Rome. Les peintures de fleurs de Porpora et Nuzzi furent essentielles pour son style. Il est indispensable de visualiser l'apport des peintres germaniques comme Von Tamm, Vogelaer, De Coninck et bien évidemment d'Abraham Brueghel (avec qui il voulait rivaliser).

représentations des cascades de raisins, des grenades, et des grands amas de fruits avec des personnages. Dans leurs tableaux, des sous-entendus érotiques sont bien présents. Les artistes jouaient volontiers sur l'opulence de leur terres respectives afin d'introduire une anecdote. A leur tour, Benedetto Fioravanti et Francesco Noletti livrèrent des modèles à Giuseppe Recco dans les natures mortes de tapis avec des objets précieux et des fruits et des fleurs, comme on peut observer dans les *Cinq sens* (collection particulière), dans les natures mortes acquises par Lord Exeter (Burghley House) et dans celle avec la nappe raffinée et aux masques (Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen). Il Maltese et Recco partagent le goût pour les objets raffinés (tapis, verres, tissus). En revanche, en ce qui concerne les images de cuisines, l'inspiration de Valentino vint de Naples. L'hypothèse est qu'elle trouve son origine dans l'art de Giovanni Battista Recco. Ce modèle fut transmis par le Napolitain Bonanni qui s'installa à Rome, formé probablement dans l'atelier de Titta. Ce fut l'un de rares cas où l'influence vint clairement de Naples. En outre, Bonanni fut le maître de Valentino, ce qui indique clairement le sens des influences⁴⁸⁴. Sa médiation est donc cruciale pour ce genre de compositions à Rome. Le présent travail, permet donc de cerner clairement la communication entre les maîtres romains et napolitains.

Notre thèse a démontré les similitudes et les différences entre ces écoles. Les représentations de fruits et de légumes, ainsi que les cuisines, sont les plus proches dans leurs compositions de tous ces types de tableaux. Le cas étudiés de Cerquozzi et de Ruoppolo et celui de Valentino et de Giovanni Battista Recco le démontrent clairement. Des spécialistes confondent souvent des peintures des Spadino avec celles de Ruoppolo. Les images de fleurs également partagent le style proche, surtout dans leurs compositions dans de grands bouquets opulents situés dans des vases. Cela est dû à la rivalité entre Nuzzi et Porpora à laquelle Brueghel se joignit. Ce type de nature morte est étroitement lié dans le parcours des deux écoles. Giuseppe Recco et Andrea Belvedere dans sa première période puisèrent énormément dans le style romain de Mario dei Fiori, Porpora, Brueghel, Von Tamm ou Vogelaer. Par contre, Luca Forte ou Belvedere de sa période « préromantique »⁴⁸⁵ se distinguent par leur manière personnelle typiquement napolitaine. On ne pourrait pas imaginer ces peintres actifs à Rome, tellement ils sont caractéristiques et attachés à leur milieu d'origine. Aussi les natures mortes aux tapis de Giuseppe Recco, même si elles sont clairement inspirées de celles

⁴⁸⁴ Le répertoire d'objets est proche chez Valentino et chez Recco (casseroles, poêles, cruches, bassines, assiettes etc.). Néanmoins dans les peintures de Giovanni Battista, certains motifs typiquement napolitains apparaissent (caciocavallo, « calzone », pâtes (?)).

⁴⁸⁵ Ces œuvres sont mystérieuses, brumeuses dotées d'une ambiance particulière. Elles donnèrent naissance à un nombre important de disciples et de suiveurs (Casissa, Cusati, Lopez).

du Maltese et de Fioravanti, elles sont diverses par la façon d'exécuter le motif principal. Nous pensons à celles du musée Boymans Van Beuningen de Rotterdam ou celles de Burghley House. Remarquons que Recco ajoute des figures de Luca Giordano et de son époque, ce que les maîtres romains ne pratiquent pas dans ce type de compositions.

En ce qui concerne la peinture de poissons et de fruits de mer, l'école napolitaine élaborera son langage individuel. C'est une grande divergence par rapport à celle de Rome. Les tableaux des Recco, Ruoppolo, Porpora, Cusati, Belvedere, Marco di Caro, sont compréhensibles uniquement dans le contexte napolitain. Notre travail a révélé néanmoins une importante production romaine de ce type d'œuvres. Toutefois, leur style est différent, comme nous l'avons démontré. Ces natures mortes romaines intègrent davantage les éléments du contexte romain : ruines, bâtiments romains, détails d'architectures (chapiteaux), blasons de familles romaines. Même la structure d'amas de poissons est diverse. A Naples on préfère le situer près dans un paysage parthénopéen, près d'une grotte, au ciel nuageux, sombre, laissant scintiller les écailles des poissons, entremêlés de coraux et d'algues (qui sont absents de tableaux romains). Nous avons néanmoins repéré que Giuseppe Recco dans sa jeunesse connaissait probablement l'œuvre du Romain Antonio Tanari. En outre, on n'a pas une image complète de cette production de peintures de poissons à Rome, comme le démontre le cas d'Alessandro dei Pesci. Notre travail a signalé aussi une importante circulation des peintures de poissons napolitaines à Rome, mais en tant qu'anonymes.

Grâce à des comparaisons stylistiques, il devient possible de proposer quelques attributions nouvelles qu'il faudra confirmer ultérieurement. Ainsi, la *Nature morte avec le globe terrestre, la carte d'Italie, une horloge, des livres, un sextant et d'autres instruments mathématiques/astronomiques* du Musée Fesch d'Ajaccio pourrait être attribuée à Fioravanti. De même, celle représentant un grand bouquet de fleurs du Château de Montrésor serait, selon nos recherches, l'œuvre de Porpora⁴⁸⁶. La proposition d'attribution à Alessandro dei Pesci de la *Nature morte aux armes* des Rospigliosi d'une collection particulière mériterait d'être considérée lors de recherches futures. Elle est appuyée par le fait que Maria Lucrezia Salviati Rospigliosi possédait en 1715 plusieurs natures mortes de poissons de ce peintre.

Dans notre travail, nous avons exploité certains documents qui n'ont jamais été étudiés dans le contexte d'échanges entre Rome et Naples. Nous pensons par exemple à ceux

⁴⁸⁶ Récemment nous signalons cette d'indentification dans une notice du catalogue de l'exposition à Montpellier (M. Hilaire et N. Spinosa (dir.), *L'Age d'Or de la peinture à Naples, de Ribera à Giordano*, cat. expo., (Montpellier, Musée Fabre), Paris, 2015, p. 284).

concernant le séjour romain de Loth ou le contrat entre Oliva et De Letizia. Nous espérons que notre étude ouvrira d'autres perspectives de recherches dans l'avenir. Nous avons regardé le problème de divers angles et cela devrait donner une possibilité d'une réflexion nouvelle. Nous pensons que cette thèse a rempli son objectif et que nous comprenons maintenant mieux les riches échanges entre ces deux écoles de nature morte.

Bibliographie

Sources manuscrites

Nota di quadri portati à Palazzo dalla Casa del Cav'r Giuseppino. [Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, I, 27]

Miniature di Giovanna Garzoni in carta pecora pezzi n : o XXV disegni di penna numero VII La Marca AD. [Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Rome]

Scritte, conti et altro concernente L'Eredità della S[ignora] Gioanna Garzoni. [Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Rome]

Les procès-verbaux des réunions de l'Accademia di San Luca, vols. 2, 28, 42, 43, 44, 45, 69, 72, 166, 167. [Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, Rome]

Sources imprimées

A Catalogue of some of the Pictures at Tissington Hall the seat of Sir William FitzHerbert Baronet, 1859.

AGO Renata, « Five Industrious Cities », dans *Painting for Profit, the economic lives of seventeenth-century Italian painters*, Spear Richard E. et Sohm Philip L. (dir.), New Haven, 2010, p. 255-273.

ALLANO Mylène, *Peintures italiennes en Bretagne. Collections d'aujourd'hui, goûts d'hier*, Thèse de doctorat sous la direction de Grivel M., Université Rennes 2, 2005, 2 voll. (dactylographie).

ALLERSTON Patricia, « The Second-Hand Trade in the Arts in Early Modern Italy », dans *The Art Market in Italy, 15th-17th Centuries*, Fantoni Marcello et Matthew Louisa C. et Matthews-Grieco Sara F. (dir.), Modène, 2003, p. 301-311.

AMENDOLA Adriano, « Leonardo Agostini commissario delle antichità e gli scultori a Roma nella seconda metà del Seicento, nuovi documenti su Lazzaro Morelli e Cosimo Fancelli », dans *Arte documento*, 2010, no 26, p. 268-275.

ANGELINI Alessandro et BUTZEK Monika et SANI Bernardina (dir.), *Alessandro VII Chigi (1599-1667), Il Papa senese di Roma moderna*, cat. expo., (Palazzo Pubblico and Palazzo Chigi Zondadari, 2000-2001), Sienne, 2000.

Archivio dle collezionismo romano, progetto, diretto da Luigi Spezzaferro, Giammaria Alessandro (dir.), Pise, 2009.

ARONBERG Lavin Marilyn, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975.

ASIOLI MARTINI Giovanni (dir.), *Giovanni Domenico Valentini alias G.D.V, pittore di interni e di nature morte, Collezioni d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Imola*, Imola, 2005.

ASIOLI MARTINI Giovanni (dir.), *Fruges. Frutta dipinta su tela e maiolica dal XVI al XVIII secolo*, cat. expo., Imola, 2003.

ATERIDO FERNÁNDEZ Angel et MARTÍNEZ Cuesta Juan et PÉREZ PRECIADO José Juan, *Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio : Inventarios Reales, Madrid : Fundacion de Apoyo de la Historia*, [Madrid], 2004.

BACCHI Andrea et MAMBELLI Francesca et SAMBO Elisabetta (dir.), *La natura morta di Federico Zeri*, Bologne, 2015.

BAGLIONE Giovanni, *Le vite de' pittori scultori architetti ed intagliatori*, Rome, 1642.

BALDASSARI Francesca et BENATI Daniele (dir.), *Cristoforo Munari 1667-1720, Un maestro della natura morta*, cat. expo. (Palazzo Magnani-Reggio Emilia), Milan, 1999.

BALDINUCCI Filippo, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1846.

BALDINUCCI Filippo, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, 1767-1774, Florence, t. 12 (1772).

BALDINUCCI Francesco Saverio, *Vite di artisti dei secoli XVII – XVIII, prima edizione integrale del codice palatino 565*, Rome, 1975.

BARHAM William Lee, « Il caso Cornaro », dans *Il collezionismo d'arte a Venezia, il Seicento*, Borean Linda et Mason Stefania (dir.), Venice, 2007, p. 183-201.

BARHAM William Lee, *Grand in design, the life and career of Federico Cornaro, prince of the church, patriarch of Venice and patron of the arts*, Venice, 2001.

BARTOCCI Giuseppe, « Della patria del pittore Mario Nuzzi de' Fiori », dans *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche*, 8, v.2, (1961), p. 197-198.

BARTONI Laura et PRIMAROSA Yuri, « Appendice documentaria » dans *Flora Romana, Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673)*, F. Solinas (dir.), cat. expo. (Tivoli, Villa d'Este), Rome, 2010, p. 57-77.

BARTONI Laura, *La popolazione del rione Colonna attraverso i registri parrocchiali : un'indagine sui luoghi e le abitudini di vita di artisti e maestranze nella seconda metà del Seicento*, tesi di dottorato di ricerca sous la direction de Danesi Squarzina Silvia, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2006-2007.

BARTONI Laura, *Vie degli artisti, residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650 - 1699)*, Roma, 2012.

BELLORI Giovanni Pietro, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, éd. de Borea Evelina, (I éd. Rome, 1672), Turin, 1976.

BELON Pierre, *De aquatilibus libri duo*, Paris, 1553.

BELON Pierre, *L'histoire naturelle des estranges poissons marins*, Paris, 1551.

Bénézit, Dictionary of artists, Paris, 2006.

BERGSTRÖM Ingvar et FARÉ Michel et GOYA NUÑO J. A. et ROSCI Marco (dir.), *Natura in posa, la grande stagione della natura morta europea*, Milan, 1977.

BERSHAD David Leonard, « The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca, part I », *Antologia di belle arti*, 1985, no 25/26, p. 65-84.

BERTOLOTTI Antonino, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Bologne, 1885.

BERTOLOTTI Antonino, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantoue, 1884.

BERTOLOTTI Antonino, *Artisti Urbinati in Roma prima del secolo XVIII: notizie e documenti raccolti negli archivi Romani, Righi*, Urbino, 1881.

BESLER Basilius, *Hortus Eystettensis*, Nuremberg, 1613.

BIE, Cornelis de, *Het gulden Cabinet vande edele vry schilder-const inh of dende den lof vande vermarstre schilders, architecte, Beldthowers ende plaetsnyders, van dese EEVW door*, Anvers-Lier, 1661.

BOCCHI Gianluca et BOCCHI Ulisse (dir.), *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana, 2005.

BOCCHI Gianluca et BOCCHI Ulisse (dir.), *Pittori di natura morta a Roma. Artisti stranieri 1630-1750*, Viadana, 2004.

BODART Didier, « Egidio Pospul, roman flowerpainter », *The Burlington Magazine*, no 119, 1977, p. 344-347.

BODART Didier, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIème siècle*, Bruxelles, 1970, 2 voll.

BOLOGNA Ferdinando, *Natura morta – Stilleven, opere della natura morta europea dal XVI al XVIII secolo*, cat. expo. (Rome, Galleria Cesare Lampronti), Rome, 1983.

BONACCORSO Giuseppe et MANFREDI Tommaso, *I Virtuosi al Pantheon 1700/1758*, Rome, 1998.

BONFAIT Olivier, « Le prix de la peinture à Bologne aux XVIIe et XVIIIe siècles », dans *Economia e Arte sec. XIII-XVIII, Atti della 33a settimana di studi, 30 aprile-4 maggio 2000*, Cavaciocchi Simonetta (dir.), Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini", Prato, Florence, 2002, p. 837-849.

BONI F. et MARINI Maurizio, *Nature morte italiane ed italianizzanti nel XVII secolo*, cat. expo. (La Nuova Barcarocca, Palazzo Galati), Palermo, 1994.

BOREAN Linda et CECCHINI Isabella, « Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli », dans *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Borean Linda et Mason Stefania (dir.), Udine, 2002, p. 159-231.

BORRELLI Giuseppe, « La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto da barocco a rococò, Parte terza », *Ricerche sul '600 napoletano*, 1988-1991, parts 1-6, p. 35-58 ; part 3, p. 7-49.

BORROMÉE Charles, *Pro suis studiis*, fols. 254v-255r.

BOTTARI Giovanni Gaetano et TICOZZI Stefano, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milan, 1822, v. 1.

BOTTARI Stefano, « Appunti per la 'natura morta' barocca a Roma : opere di Karel von Vogelaer et di Franz Werner von Tamm », *Arte Antica e Moderna*, 1964, no 28, octobre-décembre, p. 433-436.

BOUDIER Valérie, *La cuisine du peintre, scène de genre et nourriture au Cinquecento*, Rennes, 2010.

BREJON DE LAVERGNÉE Arnauld et THIÉBAUT Dominique, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, II, Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, Paris, 1981.

BREJON DE LAVERGNEE Arnauld et VOLLE Nathalie, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, Paris, 1988.

BRIGANTI Giuliano et LAUREATI Laura et TREZZANI Ludovica, *I Bamboccianti, pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Rome, 1983.

BRIGANTI Giuliano, « Michelangelo Cerquozzi pittore di nature morte », *Paragone*, 1954, no 5, 53, p. 47-52.

BRIGSTOCKE Hugh, « The 5th Earl of Exeter as Grand Tourist and Collector », *Papers of the British School at Rome*, 2004, v. 72, p. 331-356.

BURY Michael, « Infringing privileges and copying in Rome, c. 1600 », *Print Quarterly*, 22, 2005, p. 133-138.

CANEVA Caterina, « I dipinti », dans *Giuseppe Maria Crespi nei Musei fiorentini*, cat. expo. (Florence, Offices), Florence, 1993, p. 63-103.

CANNATÀ Roberto (dir.), *Galleria Spada, arte e storia*, Rome, [1992].

CAPACCIO Giulio Cesare, *Il Forastiero*, Naples, 1634.

CAPACCIO Giulio Cesare, *Mergellina. Egloghe piscatorie*, Venice, 1598.

CAPPELLETTI Francesca et TESTA Laura, *Il trattenimento di Virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rome, 1994.

CAPPELLETTI Francesca, « La committenza di Asrubale Mattei e la creazione della Galleria nel Palazzo Mattei di Giove a Roma », *Storia dell'Arte*, 76, 1992, p. 256-295.

CAPPELLETTI Francesca, « Una nota di beni e qualche aggiunta alla storia della collezione Aldobrandini », *Storia dell'Arte*, 93/94, 1998, p. 341-347.

CAPPELLETTI Francesca, « Palazzo e collezione fra Sei e Settecento. Il Principe Giovanni Battista e il Cardinale Benedetto Pamphilj », dans *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, De Marchi Andrea G. (dir.), Florence, 1999, p. 65-71.

CAPPELLETTI Francesca, *La collezione Pallavicini e il palazzo del giardino a Montecavallo*, Rome, 2014.

CAMEL Luciano et COPPA Simonetta (dir.), *Pinacoteca Ambrosiana, Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento, ritratti*, Milan, 2007, t. 3.

CARTA Marina, « Un architetto collezionista : Carlo Francesco Bizzaccheri », *Paragone*, 1985, 36, 429, p. 112-130.

CASALE Gerardo, notice « Giovanna Garzoni » dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1999, v. 52.

CASCIU Stefano, dans *La natura morta in Palazzo e in villa, Le collezioni dei Medici e dei Lorena*, Livourne, 1998, p. 57-58, 184.

« *Catalogo di quadri e stima di essi, fatta nel 1750 da Francesco Conti maestro di disegno nella Real Galleria di Firenze, e da Ignazio Rabbuiati* [manuscrit, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II. III. 501, inserto 28]

CAUSA Raffaello, « La natura morta a Napoli nel Sei e nel Settecento », dans *Storia di Napoli*, Naples-Cava dei Tirreni, t.5, 1972, p. 997-1055.

CAUSA Raffaello, « Paolo Porpora e il primo tempo della 'natura morta' napoletana », *Paragone*, 1951, no 15, p. 30-36.

CAUSA Raffaello, *Andrea Belvedere, pittore di fiori*, Milan, 1964.

CAUSA Stefano, *La strategia dell'attenzione, Pittori a Napoli nel primo Seicento*, Naples, 2007.

CAVAZZINI Patrizia, « Display of Paintings for Sale », dans *Display of art in the roman palace 1550-1750*, Feigenbaum Gail et Freddolini Francesco (dir.), Los Angeles, 2014, p. 103-106.

CAVAZZINI Patrizia, « Fiori, frutti e animali nel mercato artistico romano di primo Seicento », dans *Roma al tempo di Caravaggio*, Vodret Rossella (dir.), cat. expo., Milan, 2012, p. 433-445.

CAVAZZINI Patrizia, « Fiori, frutti e animali nel mercato artistico romano di primo Seicento », dans *Roma al tempo di Caravaggio*, Vodret Rossella (dir.), cat. expo., Milan, 2012, p. 433-445.

CAVAZZINI Patrizia, « Lesser Nobility and other people of means », dans *Display of art in the Roman palace, 1550-1750*, Feigenbaum Gail et Freddolini Francesco (dir.), Los Angeles, 2014, p. 89-102.

CAVAZZINI Patrizia, « Pittori eletti e "bottegari" nei primi anni dell'Accademia e Compagnia di San Luca », *Rivista d'arte*, 2011, 1, p. 79-96.

CAVAZZINI Patrizia, « Pittori eletti e "bottegari" nei primi anni dell'Accademia e Compagnia di San Luca », *Rivista d'arte*, 2011, 1, p. 79-96.

CAVAZZINI Patrizia, *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, University Park (Pen.), 2008.

CAVAZZINI Patrizia, « La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento, collezionisti ordinari e mercanti », *Quaderni storici*, 2004, no 39, 116, 2, p. 327-328, 353-374.

CECCHINI Isabella, « 'Farre varie, et diverse esperienze per essitar esse Pitture'. Prezzo e valori di stima. Breve analisi di un campione seicentesco a Venezia », dans *Tra Committenza e Collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*, Dal Pozzolo Enrico Maria et Teodoli Leonida (dir.), Vicence, 2003, p. 123-136.

CECCHINI Isabella, « I modi della circolazione dei dipinti », dans *Il collezionismo d'arte a Venezia, Il Seicento*, Borean Linda et Mason Stefania, Venise, 2007, p. 141-165.

CECCHINI Isabella, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venise, 2000.

CECI Giuseppe, « La corporazione dei pittori », *Napoli Nobilissima*, 1898, p. 8-13.

CECI Giuseppe, « Scritti di Storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici », *Napoli Nobilissima*, 1899, VIII, p. 163-165.

CECI Giuseppe, Notice dans *Thieme-Becker*, 1933, v. 27, p. 273.

CHIARINI Marco, « Il maestro « G.D.V. », *Paragone*, 1974, 25, no 295, p. 73-74.

CHIARINI Marco, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana, I*, 1975, 26, 301, p. 57-98.

Civiltà del Seicento a Napoli, cat. expo., Naples, 1984, 2 voll.

COEN Paolo, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo : la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Florence, 2010, 2 voll.

CONTARDI Bruno, *Carteggio Puteano, Lettere di vari letterati al Cav. Dal Pozzo*, VI (4) dans *I segreti di un Collezionista*, Solinas Francesco (dir.), Rome, 2000.

CORRADINI Sandro, « La quadreria di Giancarlo Roscioli », *Antologia di Belle Arti*, III, no. 9-12, 1979, p. 192-196.

CORTI Gino, « Il 'Registro de' Mandati' dell'ambasciatore granducale Piero Guicciardini e la committenza artistica fiorentina a Roma nel secondo decennio del Seicento », *Paragone*, 1989, 40, 473, p. 108-146.

COSTA RESTAGNO Josepha, *Ottavio Costa (1554-1639) : le sue case e i suoi quadri : ricerche d'archivio*, Bordighera, 2004.

COTTINO Alberto et FUMAGALLI Elena (dir.), *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. expo., Naples, 1995.

COTTINO Alberto, « "Dipinger fiori e frutti sì bene contraffatti..." », dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, Cottino Alberto et Fumagalli Elena (dir.), cat. expo., Naples, 1995, p. 59-65.

COTTINO Alberto, « La natura morta a Roma : il naturalismo caravaggesco », dans *La natura morta italiana, da Caravaggio al Settecento*, Gregori Mina et Prinz Von Hohenzollern Johann Georg (dir.), cat. expo., Milan, 2003, p. 120-129.

COTTINO Alberto, « Sull'asse Roma-Napoli, idee, legami e relazioni per la natura morta », *Paragone*, 2007, 71, p. 3-10.

COTTINO Alberto, *Bartolomeo Bettera « La sonata barocca »*, Gorgonzola (Milan), 2008.

COTTINO Alberto, *Natura silente, nuovi studi sulla natura morta italiana*, Turin, 2007.

CRESCIMBENI A. et SOLINAS Francesco, « Il Museo Cartaceo : le stampe » dans *I segreti di un Collezionista*, Solinas Francesco (dir.), Rome, 2000, p. 170.

CRISPO Alberto, « Pietro Paolo Cennini e la bottega degli Stanchi », dans *Parma per l'arte*, 2013, 19, p. 63-95.

CRISPO Alberto, « Postilla alla natura morta lombarda, dal Todeschini al Ceruti », dans *Parma per l'arte*, 2007, XIII, 1, p. 85-90

CROPPER Elizabeth et PANOFSKY-SOERGEL Gerda, « New Elsheimer inventories from the Seventeenth Century », *The Burlington Magazine*, XCCVI, 1984, p. 473-488.

CRUYL Lieven, « *Nuovo teatro delle fabbriche ed edifici di Roma moderna...* » (1665)

CURTI Francesca, *Committenza, collezionismo e mercato dell'arte tra Roma e Bologna nel Seicento. La quadreria di Cristiana Duglioli Angelelli*, Rome, 2007.

D'ADDOSIO Giovanni Battista, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, Naples, 1920.

DAMIAN Véronique (dir.), *L'œil gourmand, parcours dans la nature morte napolitaine du XVIIe siècle*, cat. expo., Paris, 2007.

DAMIAN Véronique, *Une nouvelle contribution sur la nature morte lombarde: deux inédits ; Une collection de natures mortes*, Paris, 2002.

DANESI SQUARZINA Silvia (dir.), *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, [Rome], [1996].

DANESI SQUARZINA Silvia, « Caravaggio e i Giustiniani », dans *Michelangelo Merisi da Caravaggio, La vita e le opere attraverso i documenti, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Macioce Stefania (dir.), Rome, 1996, p. 94-122.

DANESI SQUARZINA Silvia, « Natura morta e collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento, Il terreno di elaborazione dei generi », *Storia dell'Arte*, 1998, 93/94, p. 266-291.

DANESI Squarzina Silvia, « Natura morta e collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento », dans *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, [Rome], 1996, p. 9-75.

DANESI SQUARZINA Silvia, « The Collections of Benedetto Giustiniani, part I », *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1136, 1997, p. 766-791.

DANESI SQUARZINA Silvia, *La collezione Giustiniani*, v. 'Inventari I', Milan, 2003.

DE DOMINICI Bernardo, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, éd. de Sricchia Santoro Fiorella et Zezza Andrea (dir.), Naples, 2003-2014, 4 voll.

DE GIOVANNI Biagio, « Napoli, fra 1606 e 1750. La cultura, le idee », dans *Ritorno al barocco*, Spinosa Nicola (dir.), Naples, 2009, v.1, p. 35-38.

DE LOGU Giuseppe, « Giuseppe Recco », *L'Œil*, 1964, no 109, p. 22-31.

DE LOGU Giuseppe, *Natura morta italiana*, Bergame, 1962.

DE MARCHI Andrea G. (dir.), *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Florence, 1999.

DE MARCHI Andrea G., « Jodocus Van de Hamme », *Nuovi Studi, Rivista di Arte Antica e Moderna*, 1999, anno IV, 7, p. 105-111.

DE VITO Giuseppe, « Paolo Porpora e la nascita di un genere a Napoli », *Ricerche sul Seicento napoletano*, 1999, p. 18-42.

DE VITO Giuseppe, « Un giallo per Giuseppe Recco ed alcune postille per la natura morta napoletana del '600 », *Ricerche sul Seicento napoletano*, 1988, no 7, p. 65-127.

DE VITO Giuseppe, « Giuseppe Ruoppoli (o) contemporaneo di Giovan Battista », *Ricerche sul Seicento napoletano*, 2005, p. 7-26.

DE VITO Giuseppe, « Giuseppe Ruoppoli(o) contemporaneo di Giovanni Battista », *Ricerche sul '600 Napoletano*, 2005, p. 7-26.

DE VITO Giuseppe, « In cerca di un coerente percorso per Giovanni Battista Recco », *Ricerche sul Seicento napoletano*, 2008 (2009), p. 39-56.

DE VITO Giuseppe, « La natura morta protagonista di una singolare rappresentazione delle quattro stagioni », *Ricerche sul '600 napoletano*, (2008-2009), p. 27-32.

DELLA MONICA Illaria, « Una proposta per Alessandro de' Pesci », *Paragone*, 2014, 113, p. 31-40.

DELLA PERGOLA Paola, *Galleria Borghese, I dipinti*, Rome, 1959, v. 2.

DELLA RAGIONE Achille, *La natura morta napoletana del Settecento*, Naples, 2010.

DELLA VOLPE Lisa, « Antonio Tanari e alcune vicende poco note sulla chiesa di S. Pudenziana a Roma », *Storia dell'arte*, no 111 (nouvelle série no 11), 2005, p. 139-150.

Deputazione napoletana di Storia patria, Memorie e documenti, éd. Morisani Ottavio (dir.), Naples, 1941.

DESCAMPS Jean-Baptiste, *Vie des peintres flamands, hollandais et allemands*, Paris, 1763, v. 4.

DI CARPEGNA Nolfo, « I Recco : note e contributi », *Bollettino d'arte*, 1961, no 46, p. 123-132.

DI MACCO Michela, « Note su Antonio Mariani detto della Corgna, pittore "insigne nel copiare" e "stimatore delle pitture" », dans *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci (Florence), 1994, p. 192-217.

DI MAURO Leonardo, « Naples au XVIII^e siècle : urbanisme et architecture » dans *L'Âge d'or de la peinture à Naples, de Ribera à Giordano*, Montpellier, Musée Fabre, cat.expo., Paris-Montpellier, 2015, p. 23-31.

D'ONOFRIO Cesare, *Roma vista da Roma*, Rome, 1967.

DUNN Marilyn, « Rome : Art life and organization, 1601-1700 », dans *The Dictionary of Art* (McMillan), 1996, v. 26, p. 771.

DUTRECH Karen, *Le Vésuve et Saint Janvier, L'éruption de 1631 et ses représentations à Naples au XVII^e siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Hochmann Michel, EPHE, (dactylographie), 2014.

EHRlich Tracy L., *Landscape and Identity in Early Modern Rome*, Cambridge, 2002.

EPIFANI Mario, « Nuove tracce per Mario de' Fiori (1603-1673) », dans *Fiori. Cinque secoli di pittura fiorentina*, Solinas Francesco (dir.), cat. expo., Biella, 2004, p. 182-194.

FARÉ Michel, *La Vie silencieuse en France : la nature morte au XVIII^e siècle*, Fribourg, 1976.

- FARINA Viviana, *Giovan Carlo Doria Promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Florence, 2002.
- FEIGENBAUM Gail et Freddolini Francesco (dir.), *Display of art in the roman palace 1550-1750*, Los Angeles, 2014.
- FELIBIEN André, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Genève, 1972 (Minkoff reprint de la version 1666).
- FERRARI Giovanni Battista, *Flora overo Cultura di Fiori*, Rome, 1638.
- FERRARI Oreste et SCAVIZZI Giuseppe, *Luca Giordano, l'opera completa*, Naples, 1992.
- FERRARI Oreste et SCAVIZZI Giuseppe, *Luca Giordano, Nuove ricerche e inediti*, Naples, 2003.
- FERRO Filippo Maria, « Créatures des flots et de la conscience. « Figuralité » des poissons napolitains », dans *L'œil gourmand, parcours dans la nature morte napolitaine du XVIIIe siècle*, Damian Véronique (dir.), cat. expo., Paris, 2007, p. 22-27.
- FERRO Filippo Maria, « Créatures des flots et de la conscience. « Figuralité » des poissons napolitains », dans *L'œil gourmand, parcours dans la nature morte napolitaine du XVIIIe siècle*, Damian Véronique (dir.), cat. expo., Paris, 2007, p. 22-27.
- FIORILLO Ciro, notice « Di Maria Francesco », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 40, 1991.
- FITZHERBERT Ida, *Catalogue of Pictures and Curios at Tissington Hall*, 1887.
- FRATARCANGELI Margherita, « Caravaggio e caravaggeschi negli inventari romani del Seicento », dans *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, Actes du colloque international, Milan, 3-4 février 2006, Spezzaferro Luigi (dir.), Cinisello Balsamo (Milan), 2009, p. 135-147.
- FRATARCANGELI Margherita, « La diffusione « caravaggesca » negli inventari romani del Seicento », dans *Intorno a Caravaggio, dalla formazione alla fortuna*, Fratarcangeli Margherita (dir.), Rome, 2008, p. 25-40.
- FROMMEL Christoph Luitpold, « Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte », *Storia dell'arte*, 1971, no 9/10, p. 5-52.
- FUMAGALLI Elena (dir.), *"Filosofico umore" e "maravigliosa speditezza", pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, Galleria degli Uffizi, Florence, 2007.
- FUMAGALLI Elena, 'Antonio Tanari', dans *Museo della Natura Morta, Villa Medicea di Poggio a Caiano, Catalogo dei dipinti*, Casciù Stefano (dir.), Livourne, 2009, p. 386-387.
- FUMAGALLI Elena, « Dipinti di natura morta tra Firenze e Roma », dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, Cottino Alberto et Fumagalli Elena (dir.), Naples, 1995, p. 67-73.

FUMAGALLI Elena, « Andrea Bonanni (?) », dans *Museo della Natura Morta, Villa Medicea di Poggio a Caiano, catalogo dei dipinti*, Casciù Stefano (dir.), Livourne, 2009, p. 166-167.

FUMAGALLI Elena, dans *Museo della Natura Morta, Catalogo dei dipinti, Villa Medicea di Poggio a Caiano*, Casciù Stefano (dir.), Livourne, 2009, p. 212, no 75.

GALACTÉROS-DE BOISSIER Lucie, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris, 1991.

GALANTE Lucio, *I dipinti napoletani della collezione d'Errico* (secc. XVII-XVIII), Galatina, 1992.

GALASSO Giuseppe, « Napoli 1600-1750 », dans *Ritorno al barocco*, Spinosa Nicola (dir.), Naples, 2009, v.1, p. 30-34.

GARAS Klára, « Appunti sulla natura morta a Venezia nel XVII secolo : Il Maltese a Venezia », dans *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento : studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, Pilo Giuseppe Maria (dir.), Venise, 1999, p. 145-149.

GELLY Clara, *Nancy, musée des Beaux-Arts : peintures italiennes et espagnoles, XIVe – XIXe*, [Roche-la-Molière], 2006.

Geografia del collezionismo. Italia e Francia fra il XVI e il XVIII secolo. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21, settembre 1996), Bonfait Olivier et Hochmann Michel et Spezzaferro Luigi et Toscano Bruno (dir.), Rome, 2001.

GESSNER Conrad, *Historia animalium*, (1558).

GHEZZI Giuseppe, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725), stime di collezioni romane*, éd. par De Marchi Giulia, Rome, 1987.

GIANNONE Onofrio, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani, 1771-1773*, Morisani Ottavio (dir.), Naples, 1941

GIUSTINIANI Vincenzo, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, A. Banti (dir.), Florence, 1981.

GOLZIO Vincenzo, « Mario de' Fiori e la natura morta », *L'Urbe*, 1965, 28, no 1, p. 1-9.

GOLZIO Vincenzo, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Rome, 1939.

GOZZANO Natalia, « Le origini della collezione Colonna : il ruolo di Filippo I e di Marcantonio V » dans Gozzano Natalia, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna*, Rome, 2004, p. 25-31.

GOZZANO Natalia, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna, prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Rome, 2004

GRANATA Belinda, « Appunti e ricerche d'archivio per il Cardinal Alessandro Montalto », dans *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, Cappelletti Francesca (dir.), Rome, 2003, p. 37-63.

GREGORI Mina et PRINZ VON HOHENZOLLERN Johann Georg (dir.), *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. expo., Milan-Munich, 2002.

GREGORI Mina, « Notizie su Agostino Verrocchi e un'ipotesi per Giovan Battista Crescenzi », *Paragone*, 24, 275, p. 35-56.

GREGORI Mina, « Divagazioni su un quadro di pesci di Antonio Tanari », *Paragone*, 57, 2006, p. 3-48.

GREGORI Mina, « La natura morta italiana e l'Europa », dans Gregori Mina et Prinz Von Hohenzollern Johann Georg (dir.), *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. expo., Milan-Munich, 2002.

GREGORI Mina, « Riflessioni sulle origini della natura morta da Leonardo a Caravaggio », dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, Cottino Alberto et Fumagalli Elena (dir.), cat. expo., Naples, 1995, p. 15-25.

GREINDL Edith, *Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle*, Sterrebeek, 1983.

GUALANDI Michelangelo, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV a XIX*, Bologne, 1844-1856, 3 voll.

GUARINO Sergio, la notice dans *I Segreti di un collezionista : le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Solinas Francesco (dir.), Rome, 2000, p. 101-102.

GUILLAUME Marguerite, *Catalogue raisonné du musée des beaux-arts de Dijon, 1, peintures italiennes*, Dijon, 1980.

GULLINO Giuseppe, notice « Corner Federico », *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 29, 1983.

HAIRS Marie-Louise, *Les peintres flamands de fleurs au 17e siècle*, Bruxelles, 1985.

HAIRS Marie-Louise, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Paris-Bruxelles, 1965.

HASKELL Francis, « Art exhibitions in XVII century Rome », *Studi secenteschi*, 1960, no 1, p. 107-121.

HASKELL Francis, *Mécènes et peintres, l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, 1991.

HASKELL Francis, *Patrons and Painters : Art and Society in Baroque Italy*, (4^e édition), Bath, 1980.

HERMANN FIORE Kristina, « Caravaggio e la quadreria del Cavalier d'Arpino », dans *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, cat. expo., Milan, 2000, p. 60-73.

HOCHMANN Michel, « Tra Venezia e Roma, il cardinale Francesco Corner », dans *Saggi e memorie di storia dell'arte, Fondazione Giorgio Cini, Centro di Cultura e Civiltà, Istituto di Storia dell'Arte*, Florence, 1992, no 18, p. 97-110 et 203-206.

HOCHMANN Michel, « A propos de quelques collections de prélats, le goût pour les peintres vénitiens et Corrège à Rome à la fin du XVIe siècle », dans *Curiosité*, [Paris], 1998, p. 277-284.

HOCHMANN Michel, « Les collections des familles "papalistes" à Venise et à Rome du XVIe au XVIIIe siècle », dans *Geografia del collezionismo. Italia e Francia fra il XVI e il XVIII secolo. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21, settembre 1996)*, Bonfait Olivier et Hochmann Michel et Spezzaferro Luigi et Toscano Bruno (dir.), Rome, 2001, p. 203-223.

HOCHMANN Michel, « Plinio Scarpelli, pittore di Daniele Barbaro e dei Grimani di Santa Maria Formosa », *Arte Veneta*, 2010 (2011), 67, p. 43-53.

HOCHMANN Michel, « Venetians in Rome », dans *Display of art in the Roman palace, 1550-1750*, Feigenbaum Gail et Freddolini Francesco (dir.), Los Angeles, 2014, p. 289-291.

HOCHMANN Michel, *Venise et Rome 1500 – 1600, deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, 2004.

HOOGEWERFF Godefridus J., « Abramo Breughel e Niccolino van Houbraken, pittori di fiori in Italia », *Dedalo*, 1931, 11, no 8, p. 482-494.

HOOGEWERFF Godefridus J., « Nature morte italiane del Seicento e del Settecento », *Dedalo*, v. 3, 1923-1924, p. 710-730.

HOOGEWERFF Godefridus J., *De Betvueghels te Rome*, La Haye, 1952.

HOOGEWERFF Godefridus J., *Nederlandsche Kunstnaars te Rome (1600-1725)*, La Haye, 1943.

IELASI Massimo et MALAGOLI Edoardo, *Artisti dell'Isola d'Ischia*, Naples, 1982.

JOLLET Étienne, *La nature morte ou la place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, 2007.

JONES Pamela M., « Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes : Christian Optimism in Italy ca. 1600 », *The Art Bulletin*, juin 1988, no 2, vol. LXX, p. 261-272.

JONES Pamela M., « Italian devotional paintings and Flemish landscapes in the "Quadrerie" of cardinals Giustiniani, Borromeo and Del Monte », *Storia dell'arte*, 2004, 107, p. 81-104.

JONES Pamela M., « Landscapes and still lifes », dans *Sixteenth-century Italian art*, Oxford, 2006, p. 153-165.

JONES Pamela M., « Reflections on collecting in Roma and Milan in the early Seicento. The "Quadrerie" of cardinals Giustiniani, Del Monte, and Borromeo », *Studia borromaica*, 2004, 18, p. 223-239.

JONES Pamela M., *Federico Borromeo e l'Ambrosiana, Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Cambridge, 1993.

KACPRZAK Dariusz, *Franz Werner von Tamm (1658 Hamburg - 1724 Wien), Eine Monographie des deutschen Barockstillebenspezialist mit dem kritischen Werkkatalog*, (dactylographie), 2003.

l'Anima e le cose, la natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo, cat. expo., Fano, 2001.

La natura morta italiana, cat. expo., (Naples, Zurich, Rotterdam), Milan, 1964.

La Rassegna Economica del Banco di Napoli, 1939.

LABROT Gérard, « La nature morte napolitaine : les nouvelles exigences de la vue », dans *L'œil gourmand, parcours dans la nature morte napolitaine du XVIIe siècle*, Damian Véronique (dir.), cat. expo., Paris, 2007, p. 28-30.

LABROT Gérard, « Deux collectionneurs étrangers à Naples », *Ricerche sul '600 napoletano, Saggi vari in memoria di Raffaello Causa*, 1984, p. 135-142.

LABROT Gérard, « La nature morte napolitaine : les nouvelles exigences de la vue », dans *L'œil gourmand, parcours dans la nature morte napolitaine du XVIIe siècle*, Damian Véronique (dir.), cat. expo., Paris, 2007, p. 28-30.

LABROT Gérard, « Les collections de l'aristocratie napolitaine. Le couple centre/périphérie et son évolution, XVIIe-XVIIIe siècle », dans *Geografia del collezionismo. Italia e Francia fra il XVI e il XVIII secolo. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21, settembre 1996)*, Bonfait Olivier et Hochmann Michel et Spezzaferro Luigi et Toscano Bruno (dir.), Rome, 2001, p. 257-280.

LABROT Gérard, « Un marché dynamique. La peinture de série à Naples. 1606-1775 », dans *Economia e Arte sec. XIII-XVIII, Atti della 33a settimana di studi, 30 aprile-4 maggio 2000*, Cavaciocchi Simonetta (dir.), Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini", Prato, Florence, 2002, p. 261-279.

LABROT Gérard, *Baroni in Città, residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, Naples, 1979.

LABROT Gérard, *Collections of paintings in Naples 1600-1780*, Munich, 1992.

LABROT Gérard, *Etudes napolitaines, villages-palais-collections XVIe-XVIIIe siècles*, Seyssel, 1993.

LABROT Gérard, *Peinture et société à Naples, XVIe-XVIIIe siècle, commandes, collections, marchés*, Seyssel, 2010.

LANCIANI Rodolfo Amedeo, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità, Dalla elezione di Giulio III alla morte di Pio IV*, Rome, 1907, vol. 2.

LAUREATI Laura et TREZZANI Ludovica, « La natura morta postcaravaggesca a Roma », dans *La natura morta in Italia*, Porzio Francesco et Zeri Federico (dir.), Milan, 1989, v. 2, p. 728-753.

LEONE DE CASTRIS Pierluigi (dir.), *Da Montecitorio a Capodimonte, Opere d'arte delle collezioni napoletane della Camera dei Deputati al Museo di Capodimonte, Quaderni di Capodimonte, 15*, Naples, 1999.

LEONE DE CASTRIS Pierluigi, « Quelques réflexions sur la nature morte à Naples dans les premières décennies du XVIIe siècle », dans *l'Œil gourmand, parcours dans la nature morte napolitaine du XVIIe siècle*, Damian Véronique (dir.), cat. expo., Paris, 2007, p. 14-20.

LEPAGE Jean, *Catalogue sommaire des peintures du musée d'Art et d'Histoire de Narbonne*, Narbonne, 2009.

LITWINOWICZ Michal, « Nouvelles attributions de natures mortes italiennes du XVIIIe siècle conservées dans les collections publiques françaises », *La revue des musées de France / Revue du Louvre*, décembre 2013, no 5, p. 48-56.

LITWINOWICZ Michal, « De nouvelles attributions de natures mortes du musée des Beaux-arts de Nantes. Lionelli et Tibaldi », in Blandine Chavanne, Chantal Georgel et Hélène Rousteau-Chambon (dir.), *La Collection Cacaault. Italie-Nantes, 1810-2010*, Paris, INHA (« Actes de colloques »), 2016.

LITWINOWICZ Michal, dans *L'Age d'Or de la peinture à Naples, de Ribera à Giordano*, Hilaire Michel et Spinosa Nicola (dir.), cat. expo., (Montpellier, Musée Fabre), Paris, 2015, p. 261-269.

LITWINOWICZ Michal, *La nature morte à Rome au XVIIe siècle. Historiographie et mécénat*, mémoire de master sous la direction de Hochmann Michel, Ecole Pratique des Hautes Etudes (Paris), (dactylographie), 2007.

LITWINOWICZ Michal, *Neapolitańska martwa natura XVII w. w zbiorach polskich*, maîtrise d'Histoire de l'Art sous la direction de Ważbiński Zygmunt, Université de Nicolas Copernic de Toruń (dactylographie), 2004.

LOIRE Stéphane, *Peintures italiennes du XVIIe siècle du musée du Louvre : Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris, 2006.

LORIZZO Loredana, « Nicolas van Aelst's Will and a List of his Plates », *Print Quarterly*, 31, 2014, p. 3-20.

LORIZZO Loredana, « Pittori di natura morta e mercato dell'arte nella Roma del Seicento, novità su Andrea Bonanni, Carlo Manieri, Antonio Tibaldi, Giovan Battista Gavarotti e Laura Bernasconi », dans *Natura morta, rappresentazione dell'oggetto, oggetto come rappresentazione*, actes de colloque, Barbieri Costanza et Frascarelli Dalma (dir.), Naples, 2010, p. 90-95, 103-104.

LORIZZO Loredana, « "Impossessarsi del nudo". Appunti per Francesco di Maria disegnatore », dans *Le dessin napolitain*, actes de colloque, F. Solinas et S. Schütze (dir.), Paris, 2008, p. 147-152.

LORIZZO Loredana, « Documenti inediti sul mercato dell'arte. I testamenti e l'inventario della bottega del genovese Pellegrino Peri "rivenditore di quadri" a Roma nella seconda metà del Seicento », dans *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento, Comitato Nazionale*

per le Celebrazioni del IV Centenario della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, *Artisti, opere, committenti ; I*, Cappelletti Francesca (dir.), Rome, 2003, p. 159-174.

LORIZZO Loredana, « Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo : « pittori bottegari » e « rivenditori di quadri » nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca », dans *The Art Market in Italy, 15th-17th Centuries*, Fantoni Marcello et Matthew Louisa C. et Matthews-Grieco Sara F. (dir.), Modène, 2003, p. 325-336.

LORIZZO Loredana, « Nuovi documenti su Francesco Graziani detto Ciccio Napoletano e su Paolo Porpora a Roma con qualche osservazione sulle dinamiche del commercio dei dipinti nel Seicento », *Ricerche sul Seicento napoletano*, Studi in memoria di Oreste Ferrari, 2007, p. 57-61.

LORIZZO Loredana, « People and practices in the paintings trade of seventeenth-century Rome », dans *Mapping markets for paintings in Europe, 1450 – 1750, Studies in European urban history, 1100-1800*, 6, De Marchi Neil et Van Miegroet Hans J. (dir.), Turnhout (Belgique) / Brepols, 2006, p. 343-362.

LORIZZO Loredana, « Un nuovo inventario dei beni di Michelangelo Cerquozzi stimato da Mario de' Fiori », *Rivista d'arte*, 2011, no 1, p. 283-311.

LORIZZO Loredana, *Il mercato dell'arte in Italia nel XVII secolo. Artisti, collezionisti, intermediari e marcanti*, Tesi di Diploma della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte, sous la direction de Danesi Squarzina Silvia, 1996-1997.

LORIZZO Loredana, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino, pittura, scultura e mercato dell'arte tra roma e napoli nel seicento con una nota sulla vendita dei beni del cardinal del Monte*, Naples, 2006.

LORIZZO Loredana, *Pellegrino Peri, il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma, 2010.

LUCCI Emilio, « Mario Nuzzi, detto Mario de' Fiori. Un pittore di origini umbre a Roma », *Studi di Storia dell'Arte*, 2004, 15, p. 275-288.

LUKEHART Peter M. (dir.), *The Accademia seminars, the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590 – 1635*, Washington, 2009.

Malarstwo europejskie. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, (2e éd.), Varsovie, 1969, 2 voll.

MANCINI Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, éd. de Marucchi Adriana et Salerno Luigi, Rome, 1956-1957, 2 voll.

MARKOVA Viktoria, « Su Tommaso Salini pittore di nature morte », *Paragone*, 1999, 50, no 23, p. 96-104.

MARSHALL Christopher R., « Appagare il pubblico : the marketing strategies of Luca Giordano, 1678 – 1684 », dans *The Art Market in Italy, 15th-17th Centuries*, Fantoni Marcello et Matthew Louisa C. et Matthews-Grieco Sara F. (dir.), Modène, 2003, p. 263-271.

MARSHALL Christopher R., « Dispelling negative perceptions : dealers promoting artists in Seventeenth-Century Naples », dans *Mapping markets for paintings in Europe, 1450 – 1750*,

Studies in European urban history, 1100-1800, 6, De Marchi Neil et Van Miegroet Hans J. (dir.), Turnhout (Belgique) / Brepols, 2006, p. 363-382.

MARSHALL Christopher R., « Naples », dans *Painting for Profit, the economic lives of seventeenth-century Italian painters*, Spear Richard E. et Sohm Philip L. (dir.), New Haven, 2010, p. 115-140.

MARSHALL Christopher R., « 'Senza il minimo scrupolo', Artists as dealers in seventeenth-century Naples », *Journal of the History of Collections*, 12, no 1 (2000), p. 15-34.

MEIJER Fred G. et Van der WILLIGEN Adriaan, *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-Life Painters Working in Oils, 1525-1725*, Leyde, 2003.

MERZ Jörg Martin, *Pietro da Cortona, der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen, 1991.

MICHAŁKOWA Janina, *Obrazy Mistrzów Obcych w polskich kolekcjach*, Warszawa, 1992.

MICHEL Geneviève et MICHEL Olivier, notice « Pietro Paolo Cennini », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 23, 1979.

MICHEL Geneviève et MICHEL Olivier, « La décoration du palais Ruspoli en 1715 et la redécouverte de Monsù Francesco Borgognone » dans *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, v. 89, no 1, [1977], p. 265-340.

MICHEL Geneviève, « Notes biographiques sur Giovanni Paolo Spadino », *Colloqui del Sodalizio*, seconda serie, 6, 1976-1980, p. 19-34.

MINOZZI Marina, « Gli inventari della collezione Patrizi », dans *Le stanze del Tesoriere. La quadreria Patrizi: cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Pedrocchi Anna Maria (dir.), Milan, 2000, p. 387-389.

MISSIRINI Mechiorre, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Rome, 1823.

MONTALTO Lina, *Un mecenate in Roma barocca. Il Cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Firenze, 1955.

MONTIAS John Michael, *Art at auction in 17th century Amsterdam*, Amsterdam, 2002.

MORETTI Lino, « La raccolta Lumaga. Giovanni Andrea Lumaga », *Ricerche sul '600 napoletano*, 2005, p. 27-64.

MORSELLI Raffaella, « Appunti sul collezionismo di nature morte in Italia nel Seicento : un'indagine », dans *Natura morta, rappresentazione dell'oggetto, oggetto come rappresentazione*, actes de colloque, Barbieri Costanza et Frascarelli Dalma (dir.), Naples, 2010, p. 80-89.

Museo Nacional del Prado, Museo del Prado: inventario general de pinturas, Madrid, 1990.

MUSI Aurelio, notice « Giacomo Capece Galeota » dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 18, 1975, p. 434-435.

NAPPI Eduardo, « Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari et intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani », *Ricerche sul '600 napoletano*, 1992, p. 1-230.

NAPPI Eduardo, « Pittori del '600 a Napoli, Notizie inedite dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli », *Ricerche sul '600 napoletano, Saggi vari*, 1983, 2, p. 73-80.

NAPPI Eduardo, « Un regesto di documenti editi ed inediti, tratti prevalentemente dall'Archivio Storico del Banco di Napoli, riguardanti Giuseppe Ribera e una conferma della presenza a Napoli nel novembre 1630 di Velázquez », *Ricerche sul '600 napoletano*, 1990, p. 177-186.

NEGRO Angela, *La Collezione Rospigliosi, La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Rome, 1999.

NESSI Silvestro, *Andrea Camassei, un pittore del Seicento tra Roma e l'Umbria*, Pérouse, 2005.

NICOLAI Fausto, *Mecenati a confronto, committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento ; le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Rome, 2008.

ORBAAN Johannes A., « Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1915, no 37, p. 17-52.

ORLANDI Pellegrino Antonio, *Abecedario Pittorico*, Bologne, 1704.

ORLANDI Pellegrino Antonio, *Abecedario pittorico, contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura...*, Venise, 1753.

ORTOLANI Sergio (dir.), *La mostra della pitura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, cat. expo., (Naples, Museo Civico di Castelnuovo), Naples, 1938.

PACELLI Vincenzo, « La collezione di Francesco Emanuele Pinto, Principe di Ischitella », *Storia dell'arte*, 1979, no 35-37, p. 165-204.

PACELLI Vincenzo, *Pittura del '600 nelle collezioni napoletane*, Naples, 2001.

PACINI Ettore et SIGNORINI Maria Adele, *Tra Linneo e Caravaggio, Riflessioni botaniche a margine di una mostra sulla natura morta*, Associazione Amici della natura morta italiana, Florence, 2009.

PAGANO DE DIVITIIS Gigliola, « I due Recco di Burghley House. Osservazioni sul collezionismo inglese e sul mercato delle opere d'arte nella Napoli del Seicento », *Prospettive Settanta*, 1982, no 3/4, p. 376-393.

PAGANO DE DIVITIIS Gigliola, « Il Grand Tour fra arte ed economia », dans *Economia e Arte sec. XIII-XVIII, Atti della 33a settimana di studi, 30 aprile-4 maggio 2000*, Cavaciocchi Simonetta (dir.), Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini", Prato, p. 281-302.

PALLONI Giulia, notice dans *Fiori, Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh*, Benati Daniele et Mazzocca Fernando et Morandotti Alessandro (dir.), cat. expo., Cinisello Balsamo (Milan), 2010, p. 324-327.

- PALOMINO Antonio, *El Museo pictorico*, Madrid, 1715 (éd. 1947).
- PANTANELLA Rossella, « Intorno a Viviano Codazzi, pittore di Taleggio, le origini, la famiglia, il testamento », *Studi sul Barocco romano*, 2004, p. 141-166.
- PASCOLI Lione, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Roma, 1730-1736, 2 voll.
- PASCOLI Lione, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Rome, 1730-1736, éd. critique de V. Martinelli, Pérouse, 1992.
- PASSERI Giovanni Battista, *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Rome, 1772.
- PEGAZZANO Donatella, « Documenti per Tommaso Salini », *Paragone*, 1997, 48, no 15/16, p. 131-146.
- PELTRE Christine et LORENTZ Philippe, *La notion d'Ecole*, actes du colloque, Strasbourg, 2007.
- PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso E. et Spinosa Nicola (dir.), *Jusepe de Ribera 1591-1652*, New York, The Metropolitan Museum of Art, cat. expo, New York, 1992.
- PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso, *Pittura italiana del siglo XVII in España*, Madrid, 1965.
- PES Giampaolo, « Nuovi documenti su Agostino Verrocchi e la sua cerchia a Roma », dans *Luce e ombra*, Carofano Pierluigi (dir.), cat. expo., Pise, 2005, p. CCLII-CCLVI.
- PETRACCIA Arianna, notice « Mario Nuzzi », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 79, (2013).
- PERRUCCI Andrea, *Idee delle muse, poesie*, Naples, 1695.
- PETRUCCI Francesco, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' Ritratti*, Rome, 2005.
- PETRUCCI Francesco, *Le stanze del cardinale*, cat. expo., Ariccia, Palazzo Chigi, Rome, 2003.
- PEYTAVIN Mireille, « Le calendrier de l'administrateur. Périodisation de la domination espagnole en Italie suivant les visites générales » dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1994, t. 106, no 1, p. 263-264.
- PIO Nicola, *Le vite di pittori, scultori, architetti*, éd. d'Enggass Catherine, Città del Vaticano, 1977.
- POLLAK Oskar, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Vienne, 1928-31, 2 voll.
- PORZIO Francesco et ZERI Federico (dir.), *La natura morta in Italia*, 2 voll, Milan, 1989.
- PRIMAROSA Yuri, *Karel van Vogelaer, un fiorante di Maastricht nella Roma barocca*, Rome, 2012.

PRONI Maria Silvia, « Gian Francesco Cipper detto il Todeschini » dans *Naturaliter, Nuovi contributi alla natura morta in Italia settentrionale e Toscana fra XVII e XVIII secolo*, Bocchi Gianluca et Giusti Maccari P. (dir.), Casalmaggiore, 1998, p. 180-194.

PRONI Maria Silvia, *Giuseppe Francesco Cipper detto « Il Todeschini »*, Soncino, 1994.

PROSPERI VALENTI RODINÒ Simonetta, « Il Cardinale Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista », *Bollettino d'Arte*, LXII, 1987, p. 17-60.

PROTA GIURLEO Ulisse, *Pittori napoletani del Seicento*, Naples, 1953.

RAFFAELI CAMMAROTA Marina et SCICCHILONE Giuseppe, notice « Francesco Caetani », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1973, v. 16.

RAVANELLI GUIDOTTI Carmen, « La ceramica nella pittura di Giovanni Domenico Valentini » dans *Giovanni Domenico Valentini alias G.D.V., pittore di interni e di nature morte, Collezioni d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Imola*, Asioli Martini Giovanni (dir.), Imola, 2005, p. 128-158.

RAVELLI Lanfranco, " *Stanchi dei fiori* ", Bergame, 2005.

Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France, Paris, s.d.

RIZZO Vincenzo, « Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli) », *Ricerche sul '600 napoletano*, 1987, p. 153-175.

RIZZO Vincenzo, « Documenti su Cavallino, Corenzio, De Mattei, Giordano Lanfranco, Solimena, Stanzione, Zampieri et altri, del 1636 al 1715 », dans *Seicento napoletano : Arte, Costume, Ambiente*, Pane Roberto (dir.), Milan, 1984, p. 314-316.

ROCHE Marie-Dominique, *Le musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio, 1993.

RONDELET Guillaume, *L'histoire naturelle des estranges poissons marins*, Paris, 1551.

ROSCI Marco, *I pittori bergamaschi, dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, Bergame, 1975, t. 3.

ROSENBERG Pierre, Rouen, *Musée des Beaux-Arts, Tableaux français du XVIIe et italiens des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris 1966.

ROSSI Valentina et HILLIAM Amanda (dir.), *Nature in the Spotlight, European Still Life 1600-1700*, cat. expo., Rome, 2014.

RUBSAMEN Gisela, *The Orsini Inventories*, Malibu (Californie), 1980.

RUDOLPH Stella, *Niccolò Maria Pallavicini, l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Rome, 1995.

RUFFO Vincenzo « La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina con lettere di pittori ed altri documenti inediti », *Bollettino d'Arte*, 1916, X, no 1-6.

RUGGIERI Giovanni Simone, *Diario dell'anno del Santissimo Giubileo 1650*, [s.l.], 1651.

RUOTOLO Renato, « Collezioni e mecenati napoletani del XVII secolo », *Napoli Nobilissima*, 1973, v.12, p. 118-119, 145-153.

RUOTOLO Renato, « Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli, Gaspare Roomer e i Vandeneynnden, *Ricerche sul '600 napoletano*, 1982, p. 5-44.

RYBKO Ana Maria, « *La quadreria ad Albano del cardinal Benedetto Pamphilj* », dans *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana. Grande pittura del '600 e del '700*, cat. expo., Roma, 1990, p. 275-298.

SAFARIK Eduard A. et TORSELLI Giorgio, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Rome, 1982.

SAFARIK Eduard A., *Palazzo Colonna*, Rome, 1999.

SAFARIK Eduard A., *The Colonna collection of paintings, Documents for the History of collecting, Italian inventories, 2*, Munich, 1996, p. 27-32.

SAFARIK Eduard A., « Invention and Reality in Roman Still-Life Painting of the Seventeenth Century : Fioravanti and the others », dans Walker (Stefanie) et Hammond (Frederick), *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome Ambiente Barocco*, New York, 1999, p. 70-81.

SALAZAR Lorenzo, « Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del secolo XVII », *Napoli Nobilissima*, 1897, vol. 6, fasc. 9, p. 129-132.

SALERNO Luigi, *La natura morta italiana, 1560-1805*, Rome, 1984.

SALERNO Luigi, *Nuovi studi su la natura morta italiana*, Rome, 1989.

SALVAGNI Isabella, « Appendice documentaria », dans *Intorno a Caravaggio dalla formazione alla fortuna*, Fratarcangeli Margherita (dir.), Rome, 2008, p. 98-100.

SALVIANI Ippolito, *Aquatilium animalium historiae liber primus*, (1554).

SÁNCHEZ LÓPEZ ANDRÉS, « Nuevos bodegones napolitanos en España », *Archivo Español de Arte*, 2005, 78, no 311, p. 323-331.

SANDRART Joachim von, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bildhauer und Mahler-Kunst*, Nürnberg, 1675-1680, v.1.

SARRAZIN Béatrice, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes XIIIe – XVIIIe siècle*, Nantes-Paris, 1994.

SAUR, *Allgemeines Künstlerlexikon, Bio-bibliographischer Index A-Z*, Munich-Leipzig, 2000.

SCHNAPPER Antoine, *Curieux du Grand siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVIIIe siècle*, Paris, 1994.

SCHÜTZE Sebastian, « Exemplum Romanitatis, Poussin e la pittura napoletana del Seicento », dans *Poussin et Rome*, Bonfait Olivier et Frommel Christoph Luitpold (dir.), [Paris], 1996, p. 181-200.

SCHÜTZE Sebastian, « Observations sur l'œuvre de jeunesse de Massimo Stanzione et ses liens avec Simon Vouet et les autres peintres français à Rome », dans *Simon Vouet*, Loire Stéphane (dir.), Paris, 1992, p. 225-244.

SCIBERRAS Keith, « Francesco Noletti detto il Maltese (Valletta? 1611 ca. – Roma 1654), L'identità rivelata di Francesco Fieravino », dans *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630–1750*, Bocchi Gianluca et Bocchi Ulisse (dir.), Viadana, 2005, p. 357-370.

SERAFINI Alessandro, notice « Graziani Giuseppe » dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 58, 2002.

SOHM Philip L. et SPEAR Richard E. (dir.), *Painting for profit, the economic lives of seventeenth-century Italian painters*, New Haven (Conn), 2010.

SOLINAS Francesco (dir.), *Cinque secoli di pittura fiorentina*, cat. expo., Rome, 2004.

SOLINAS Francesco (dir.), *Flora romana, fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673)*, cat. expo., Rome, 2010.

SOLINAS Francesco, *L'Uccelliera : un libro di arte e di scienza nella Roma dei primi Lincei*, Firenze, 2006.

SOLINAS Francesco, « *Politica familiare e storia artistica nella Roma di primo Seicento: il caso dei marchesi Theodoli* », *Storia dell'Arte*, 2007, 16-17, p. 135-192.

SPARTI Donatella Livia, *Le Collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modène, 1992.

SPEAR Richard E., « Rome, Setting the stage », dans *Painting for Profit, the economic lives of seventeenth-century Italian painters*, Spear Richard E. et Sohm Philip L. (dir.), New Haven, 2010, p. 33-113.

SPEZZAFERRO Luigi (dir.), *Mercanti di quadri, Quaderni storici*, Bologne, 2004.

SPEZZAFERRO Luigi, « Caravaggio accettato, dal rifiuto al mercato », dans *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli, Atti del convegno*, Calvesi Maurizio et Volpi Caterina (dir.), [s.l.], 2002, p. 23-50.

SPEZZAFERRO Luigi, « Ferrara, Roma, 1598-1621: un rapporto di indirette incidenze », dans *Frescobaldi e il suo tempo*, Venise, 1983, p. 113-128.

SPEZZAFERRO Luigi, « Il Caravaggio, i collezionisti romani, le nature morte », dans *La natura morta al tempo di Caravaggio*, Cottino Alberto et Fumagalli Elena (dir.), cat. expo., Naples, 1995, p. 49-58.

SPEZZAFERRO Luigi, « Le contraddizioni del pittore, note sulle trasformazioni del lavoro artistico nella prima metà del '600 », *Quaderni storici*, 2004, 39, no 116, p. 329-351.

SPEZZAFERRO Luigi, « Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano : atteggiamenti e valutazioni », dans *Pier Francesco Mola, 1612-1666*, Kahn-Rossi Manuela (dir.), Milan, 1989, p. 40-59.

SPEZZAFERRO Luigi, « Un imprenditore del primo Seicento. Giovanni Battista Crescenzi », *Ricerche di storia dell'arte*, 1985, 26, p. 50-74.

SPEZZAFERRO Luigi, notice « Giovanni Battista Crescenzi », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 30, 1984.

SPIKE John T., « Caravaggio e i mottetti del frutto di Antonio Gardano, 1538 », dans *Natura morta, rappresentazione dell'oggetto, oggetto come rappresentazione*, actes de colloque, Barbieri Costanza et Frascarelli Dalma (dir.), Naples, 2010, p. 57-63.

SPIKE John T., *Italian still life paintings from three centuries*, cat. expo., Florence, 1983.

SPINOSA Nicola (dir.), *La pittura napoletana del '600*, Milan, 1984.

SPINOSA Nicola (dir.), *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti del XVII secolo, la scuola napoletana*, Naples, 2008.

SPINOSA Nicola (dir.), *Ritorno al barocco, da Caravaggio a Vanvitelli*, cat. expo., Naples, 2009.

SPINOSA Nicola, « La nature « in posa » à Naples au XVII siècle : progrès et retards des études », dans *L'œil gourmand, parcours dans la nature morte napolitaine du XVIIe siècle*, Damian Véronique (dir.), cat. expo., Paris, 2007, p. 8-13.

SPINOSA Nicola, « La natura morta a Napoli », dans *La natura morta in Italia*, Porzio Francesco et Zeri Federico (dir.), Milan, 1989, v. 2, p. 852-963.

SPINOSA Nicola, « Pittori napoletani a Roma (1600-1630) », dans *Roma al tempo di Caravaggio*, Vodret Rossella (dir.), Milan, 2012, p. 331-343.

SPINOSA Nicola, *Pittura del Seicento a Napoli, da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Naples, 2011.

STERLING Charles, *La nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris, 1959 (2^e éd.).

STRAZZULLO Franco, *La corporazione dei pittori napoletani*, Naples, 1962.

TANISI Stefano, « Ecco le firme pittoriche dei fermenti partenopei. La pittura di Aniello Letizia. Da Napoli, Letizia divenne personalità chiave della pittura devozionale del Sei - Settecento nel Salento », *il Paese nuovo, Quotidiano del Salento*, Anno XX, no 197, 9 septembre 2012.

TANISI Stefano, « I dipinti "di Aniello Letizia. Nella Cattedrale di Lecce presenti ben dodici opere del pittore », *L'Ora del Salento*, settimanale, Anno XX, no 19, 29 mai 2010.

TANISI Stefano, « Inediti di Letizia nelle belle chiese di Brindisi e Ostuni », *La Gazzetta del Mezzogiorno, edizione Brindisi*, 15 aprile 2014.

TANISI Stefano, « Nota sui dipinti di Aniello Letizia (1669 ca. - 1762) nel convento e nella chiesa della Grazia di Galatone », *Miscellanea Franciscana Salentina: rivista di cultura dei Frati minori di Lecce*, (2007), n. 23, septembre 2009, p. 109-127.

- TESTORI Giovanni, « Nature Morte di Tommaso Salini », *Paragone*, 1954, 51, p. 20-25.
- The Sanpaolo Banco di Napoli Art Collection*, Cinisello Balsamo (Milan), 2004.
- THUILLIER Jacques, « Pour un « "corpus Pussinianum" », dans *Nicolas Poussin, 2. Documents*, actes du colloque, Paris, 1960, v.2, p. 49-238.
- TIBERIA Vitaliano, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nei pontificati di Clemente VIII, Leone XI e Paolo V (1595 - 1621)*, Galatina, 2002
- TIBERIA Vitaliano, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta, da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Galatina, 2005.
- TIBERIA Viteliano, (dir.), *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta, da Gregorio XVI a Innocenzo XII*, Galatina (Lecce), 2005.
- TITI Filippo, *Descrizione delle pitture, sculture et architetture esposte al pubblico in Roma*, Rome, 1763.
- TRASTULLI Federico, « Novità documentarie sulla figura di Francesco Noletti detto "Francesco Maltese" », *Strenna dei Romanisti*, no 69, 2008, p. 693-704.
- TRASTULLI Federico, « Paolo Porpora a Roma. Regesto dei documenti, novità e qualche considerazione », *Ricerche sul Seicento napoletano, Saggi in memoria di Oreste Ferrari*, 2007 (2008), p. 129-139.
- TRASTULLI Federico, *I registri delle parrocchie (S. Lucia della Tinta, S. Maria del Popolo, S. Nicola dei Prefetti) del Rione Campo Marzio dal 1650 al 1700 : artisti e maestranze*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2006-2007.
- Trionfo barocco, Capolavori del Museo Nazionale di Varsavia e delle collezioni del Friuli-Venezia Giulia*, cat. expo., Gorizia, 1990.
- TURBOLO Gian Donato, *Discorso sopra le monete del regno di Napoli*, [s.l.], 1629.
- VAES Maurice, « Corneille De Wael (1592-1667) », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 1925, no 5, p. 137-247.
- VAN ECK Xander, « On 17th century Roman still life painting : Michelangelo da Campidoglio, Abraham Brueghel and the Master of the Metropolitan Museum », *Paragone*, 1989, 40, 469, p. 80-86.
- VICINI Maria Lucrezia, *Il Collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Rome, 2006.
- VODRET Rossella (dir.), *Caravaggio e la collezione Mattei*, Milan, 1995.
- WAŻBIŃSKI Zygmunt, *Il cardinal Francesco Maria Del Monte 1549-1626*, 2 voll., Florence, 1994.
- WAŻBIŃSKI Zygmunt, *Ut Ars Natura, Ut Natura Ars, Studium z problematyki medycejskiego kolekcjonerstwa drugiej połowy XVI wieku*, Toruń, 2000.

WHITFIELD Clovis, « Prospero Orsi, interprete du Caravage », *Revue de l'art*, 2007, 155, p. 9-19.

WIEDMANN Gerhard, « Documenti sulla presenza a Roma dei Del Po, di Fanzago, Porpora e altri », *Ricerche sul '600 napoletano, Dedicato a Ulisse Prota Giurleo nel centenario della nascita*, 1986, p. 251-254.

WISHNEVSKY Rose, notice « Cipper Giacomo Francesco » dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1981, v. 25.

ZANI Pietro, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parme, 1823, part 1, v. 17.

ZERI Federico, « Giuseppe Recco: Una 'Natura Morta' giovanile », *Paragone*, 1952, 3, no 33, p. 37-38.

ZERI Federico, *La Galleria Pallavicini in Roma, catalogo dei dipinti*, Florence, 1959.

ZERI Federico, *La Galleria Spada in Roma : catalogo dei dipinti*, Florence, [1954].

Sources publiées sur l'internet :

Trattati di compre di quadri, tenuti dall'Illustrissimo signor marchese Vincenzo Riccardi, e indice de' medesimi quadri e loro stima [Archivio di Stato di Firenze, Mannelli Galilei Riccardi 423, ins. 22], publié sur le site Memofonte Collezionismo Riccardiano : *Inventari e documenti di Oggetti d'arte : Trattati di compre di quadri di Vincenzo Riccardi, 1749-1750* <http://www.memofonte.it/ricerche/collezionismo-riccardiano.html>

TOZZI Ileana, « Antonio Gherardi, artista reatino (1638-1702) e la committenza degli Avila a Roma », www.auditorium.info (mis en ligne le 1 janvier 2006)

TANISI Stefano, « *Fermenti partenopei nei dipinti di Aniello Letizia (1669 ca.-1762)* », a été publié sur le site <http://www.scenaillustrata.com/public/spip.php?article1640> (mis en ligne le 1 octobre 2014).

Bases de données, encyclopédies et dictionnaires sur l'internet :

Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises (XIIIe-XIXe siècles), RETIF – INHA : http://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/reference.jsp?reference=INHA_METADONNEES_4

Base de données des maisons de ventes d'œuvres d'art : www.artprice.com

Enciclopedia della banca e della borsa ASSONEBB : <http://www.bankpedia.org/index.php/it/101-italian/f/20096-fede-di-credito>

Dictionnaire Bénézit :

http://www.bnf.fr/fr/la_bnf/anx_actu_bib/a.benezit_online.html

Base de la maison de ventes Christie's :

<http://www.christies.com>

Base Joconde du Ministère de la Culture :

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

« Schedarium » des artistes actifs à Rome de Noack de la Bibliotheca Hertziana :

<http://db.biblhertz.it/noack/noack.xql>

Dictionnaire De Gruyter :

<https://www.degruyter.com/view/db/akl>

Base de données de la Fondazione Zeri à Bologne :

<http://www.fondazionezeri.unibo.it/it>

The Getty Provenance Index Databases (GPID) :

<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>

Payments to Artists Database Pilot Project: 17th-Century Rome :

http://www.getty.edu/research/tools/provenance/payments_to_artists/index.html

Dictionnaire ULAN :

<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/ulan>

Revue en ligne de l'INHA :

<https://inha.revues.org> ;

<http://journals.openedition.org/inha>

Encyclopédie Larousse :

<http://www.larousse.fr/encyclopedie>

Base de données des œuvres exposées du Louvre « Atlas » :

<https://www.louvre.fr/base-de-donnees-des-oeuvres-exposees-atlas>

Dictionnaire de la langue française en ligne :

<http://www.le-dictionnaire.com>

Enciclopedia del Museo del Prado :

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line>

Revue en ligne Persée :

www.persee.fr

Base RKD :

<https://rkd.nl/en/>

Enciclopedia Treccani et Dizionario Biografico degli Italiani en ligne :

<http://www.treccani.it/enciclopedia> ;

<http://www.treccani.it/biografico/index.html>

Sites des musées et des collections sur l'internet :

Site de la Biblioteca Ambrosiana de Milan :

<http://www.ambrosiana.eu>

Site de Burghley House de Peterborough (Stamford), Grande Bretagne :

<http://www.burghley.co.uk/collections>

Site de la Galerie Canesso de Paris :

<http://www.canesso.art/>

Site du musée Boymans van Beuningen de Rotterdam :

<http://collectie.boijmans.nl/en>

Site des musées royaux des Beaux-Arts de Belgique :

<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection>

Site du Musée Fesch d'Ajaccio :

http://www.musee-fesch.com/index.php/musee_fesch/Collections

Site des musées de la région des Marches en Italie :

<http://www.musei.marche.it/web/RicercaOpere>

Site du Museo de bellas artes de Valencia :

<http://museobellasartesvalencia.gva.es>

Site du Rijksmuseum d'Amsterdam :

<https://www.rijksmuseum.nl>

Site de la Villa Cetinale près de Sienne :

<http://www.villacetinale.com/history.php>

D'autres sites sur l'internet consultés :

Site d'information artistique et touristique Anna Zelli de Rome :

<http://www.annazelli.com/roma-porti-fluviali-di-roma-guida-turistica.htm>

Site de la Cour d'appel de Naples :

www.corteappello.napoli.it

Site des familles nobiliaires napolitaines :

http://www.nobili-napoletani.it/Sette_Uffici.htm

Index des noms de personnes

A

- Abbatini, Guidobaldo, peintre : · 96
- Abbé Andrea, voir aussi Belvedere,
Andrea, peintre et écrivain : · 268, 269,
270, 272, 273, 274, 276
- Acciaïoli, cardinal : · 123, 315
- Accoramboni, Ottaviano, collectionneur : ·
167
- Aelst, Nicolaus van, graveur : · 66
- Aelst, Willem van, peintre : · 167, 240,
280, 281, 287, 299, 306
- Aertsen, Pieter, peintre : · 26, 44, 55, 241,
243
- Albani, Francesco, peintre : · 54
- Albrizi, Mario, cardinal : · 85, 168, 182,
311, 313, 314
- Aldobrandini, Silvestro, cardinal : · 29, 31
- Aldrovandi, Ulisse, humaniste et
naturaliste : · 47, 285
- Alessandro dei Pesci (Alessandro Cicuti ?),
peintre : · 3, 12, 16, 20, 114, 118, 119,
190, 281, 297, 298, 301, 302, 303, 304,
307, 314, 315, 318
- Alessandro, Luigi d', monseigneur : · 143
- Allori, Cristofano, peintre : · 248
- Altemps, Giovanni Angelo,
collectionneur : · 71
- Amarotti, Alfonso, *guardarobiere* : · 29
- Amici Moretti, Antonio, collectionneur : ·
183, 282, 307
- Amico, Anna d', épouse de Paolo
Porpora : · 84, 198, 199
- Amico, Giovanna d', épouse de Niccolò
Codazzi : · 84, 198
- Amico, Vincenzo d', peintre : · 199
- Amiconi, Francesco, artiste : · 104
- Amodio, collectionneur : · 154
- Amore, Pietro Giacomo, collectionneur : ·
146
- Amorosi, Antonio, peintre : · 185
- Andreini, Pietro Andrea, marchand et
agent de Leopoldo de' Medici : · 149,
241, 243, 279
- Anfora, Onofrio de, collectionneur : · 80
- Anna, Pompeo d', douanier royal : · 81,
180, 313
- Anne d'Autriche, reine de France : · 54,
132
- Anselmo, Giovanni (Nosotti), marchand : ·
60, 70, 71
- Antinoro, cousin de Bertucci, vendeur de
couleurs : · 61
- Aragón, Pedro Antonio de, vice-roi à
Naples : · 146
- Aragona Pignatelli, Giovanna Battista d',
mécène : · 9, 169, 218
- Arcimboldo, Giuseppe, peintre : · 29, 41,
45, 48, 52
- Arici, Antonio, collectionneur : · 175
- Arici, Carlo, marchand : · 139, 140
- Aristodème, peintre : · 44

Ascione, Aniello, peintre : · 169, 171, 176,
182, 221, 252, 260
Ascoli, cardinal : · 75
Aste, Benedetto d', monseigneur : · 168
Avalos, Alfonso d', collectionneur : · 263
Avalos, Andrea d', prince : · 263
Avila, Pietro Paolo, mécène : · 83, 86, 99,
243, 313
Azzolini, Decio, cardinal : · 121, 122, 217,
243, 315
Azzolino, Giovanni Bernardino, peintre : ·
67

B

Badaracco, Giovanni Raffaele, peintre : ·
112
Baderni, Baldassare, peintre : · 36, 37, 72,
74, 281, 284
Baglione, Giovanni, biographe et peintre :
· 18, 43, 48, 63, 64, 71, 73, 148, 311
Baldi, Lazzaro, peintre : · 111
Baldinucci, Filippo, biographe : · 18, 241
Bamboccio, Pieter Laer dit, peintre : · 136,
149, 157
Baratti, Vittorio, collectionneur : · 247
Barbaro, Daniele, patriarche d'Aquileia : ·
47
Barberini, Francesco, cardinal : · 35, 45,
53, 74, 77, 88, 222, 292
Barbo, Pietro : · 91
Barile, collectionneur : · 169
Barlatier de Mas, M., collectionneur : · 228
Barlocchi, peintre : · 167
Baroche, peintre : · 174
baron Quinto, collectionneur : · 247
Barthe, collectionneur : · 265
Bartolomeo Berg.no, peintre : · 169
Barzi, Bartolomeo, marchand : · 21, 59,
65, 98, 105, 106, 108, 109, 110, 113,
226, 235, 315
Baschenis, Evaristo, peintre : · 227, 229,
237, 240, 241
Bassano, Jacopo, peintre : · 37, 68, 75,
104, 105, 140, 149, 241, 243
Bassetti, Apollonio, secrétaire de Cosimo
de' Medici : · 120
Bastiano, don, l'archiprêtre de Cerveteri : ·
124
Baudesson, Nicolas, peintre : · 83, 168
Baugin, Lubin, peintre : · 50, 312
Bellini, Giovanni, peintre : · 131
Bellori, Gian Pietro, biographe : · 19, 28
Belon, Pierre, naturaliste et médecin : · 46,
47, 286
Beltrano, Ottavio, éditeur : · 52
Belvedere, Andrea, voir aussi Abbé
Andrea, peintre et écrivain : · 3, 9, 10,
11, 17, 19, 23, 139, 147, 154, 162, 170,
171, 177, 178, 180, 181, 182, 191, 206,
208, 210, 211, 260, 264, 268, 269, 270,
271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 280,
295, 316, 317, 318
Benigni, Flaminio, *maestro di casa* de
Federico Cornaro : · 96
Bentivoglio, monseigneur,
collectionneur et acheteur chez
Pellegrino Peri: · 303
Berentz, Christian, peintre : · 19, 114, 118,
166, 171, 183, 189, 190, 227, 252, 276,
309
Berettoni, Niccolò, peintre : · 167
Berio, Francesco, négociant : · 187
Bernasconi, Laura, peintre : · 13, 14, 82,
113, 117, 118, 119, 120, 124, 150, 315
Bernin, sculpteur : · 90
Bertocchi, Giovanni Battista, marchand : ·
105, 164, 165
Bertucci, Antonio Maria, vendeur de
couleurs : · 61
Besler, Basil, botaniste : · 46
Bettera, Bartolomeo, peintre : · 227, 229,
230, 240
Beuckelaer, Joachim, peintre : · 26, 55,
241
Bevilacqua, Giulio, peintre : · 68
Bevilacqua, gouverneur : · 124

- Bezzi, Pietro Paolo, orfèvre : · 113, 124
 Bianchi, Carlo, collectionneur : · 227, 243
 Bianco, Donato, collectionneur : · 170
 Bibiano, peintre : · 83, 133, 148, 180
 Bie, Cornelis de, biographe : · 19, 228
 Bigot, Trophime, peintre : · 61, 64
 Bimbi, Bartolomeo, peintre : · 48, 191
 Bizzacheri, Carlo Francesco, architecte : · 300
 Boel, Pieter, peintre : · 295
 Bona, Giovanni, collectionneur : · 75
 Bonanni, Andrea, peintre : · 3, 14, 16, 20, 21, 54, 82, 85, 86, 88, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 125, 131, 140, 157, 163, 168, 182, 183, 184, 193, 241, 243, 246, 248, 249, 250, 251, 287, 289, 291, 292, 303, 308, 313, 314, 315, 316, 317
 Bontempo Fiammingo, peintre : · 281
 Bonzi, Pietro Paolo, voir aussi Gobbo dei Carracci, peintre : · 9, 10, 17, 18, 19, 26, 29, 36, 38, 48, 60, 70, 73, 74, 76, 80, 89, 136, 142, 146, 150, 152, 163, 166, 167, 176, 177, 182, 214, 215, 217, 219, 223, 281, 286, 297, 309, 312, 313
 Boratti, Angela (ou Baratti), épouse d'Abraham Brueghel : · 253
 Borghese, Giovanni Battista, prince : · 168
 Borghese, Scipione, cardinal : · 18, 27, 29, 32, 34, 37, 43, 62, 73, 285
 Borromée, Federico, cardinal : · 20, 48, 49, 50, 53, 54, 68, 71, 310, 312
 Bosch, Gerrit van den, peintre : · 31
 Boselli, Felice, peintre : · 241, 280, 299
 Bosmans, André, artiste : · 266
 Both, Jan, peintre : · 235
 Boyer d'Aguilles, marquis et collectionneur : · 228
 Bracamonte, Gaspar de, vice-roi à Naples : · 146
 Bramer, Leonard, dessinateur : · 67
 Brandi, Gaetano, artiste et décorateur : · 163
 Brandi, Giacinto, peintre : · 84, 95, 97, 104, 111, 114, 132, 133, 157, 180, 252
 Branicki, comte, collectionneur : · 209, 258
 Bresciani, Portia, épouse d'Antonio Tanari : · 72
 Bresciani, Thoma, père de Portia : · 72
 Brigia, Basilio (Brizio ou Brizia), peintre : · 96
 Bril, Paul, peintre : · 30, 77, 105, 149, 157
 Brosses, Charles De, magistrat et écrivain : · 184
 Brueghel, Abraham Gasparo, peintre et fils d'Abraham Brueghel : · 263
 Brueghel, Abraham, voir aussi Rijngraaf, peintre : · 2, 3, 10, 17, 18, 19, 20, 23, 82, 103, 105, 129, 131, 132, 140, 146, 148, 149, 152, 155, 156, 171, 172, 174, 175, 176, 178, 179, 181, 193, 203, 204, 208, 219, 223, 251, 252, 253, 256, 259, 260, 265, 268, 316
 Brueghel, Jan, le Vieux, peintre : · 28, 48, 50, 172, 251, 253, 312
 Brueghel, Jean-Baptiste, frère d'Abraham Brueghel : · 253
 Bufalo, Innocenzo Del, cardinal : · 73
 Bufalo, Marta Del, parente du cardinal Innocenzo Del Bufalo : · 72
 Buonarrotti, Michelangelo, dit Michel-Ange, peintre, sculpteur et architecte : · 83, 105, 261
-
- C**
 Cacace, Giovan Camillo, collectionneur : · 146
 Cacace, Salvatore, marchand : · 60
 Caccini, Matteo, botaniste : · 48
 Caetani, Francesco, duc : · 82
 Calandrucci, Giacinto, peintre : · 111, 112
 Calise, Cesare, peintre : · 68
 Camasco Romano, peintre : · 157
 Camassei, Andrea, peintre : · 70, 83, 98, 105, 106, 108, 157
 Campana, Tommaso, peintre : · 32, 73, 281, 285

Campi, Antonio, peintre : · 68
 Campi, Vincenzo, peintre : · 26, 55
 Campidoglio, Giovanni da, peintre : · 168
 Canaveral, José de, collectionneur : · 247
 Capaccio, Giulio Cesare, écrivain : · 68, 149, 279, 281
 Capece Zurlo, prince et collectionneur : · 175
 Capecelatro, Ettore, collectionneur : · 153, 154
 Capio, Silvio, doreur : · 57
 Capocaccia, Mattia, marchand : · 104, 130
 Cappelli, Catherina, épouse d'Antonio Tanari : · 72
 Capua, Domenico di, mécène : · 169, 174, 180
 Capua, Vittorio di, collectionneur : · 210
 Capuano, Giuseppe, peintre : · 89
 Caracciolo di Avellino, prince et collectionneur : · 264
 Caracciolo, Giovanni Battista dit Battistello, peintre : · 11, 18, 84, 146, 244, 245
 Carafa, Carlo, prince : · 177
 Carafa, Giuseppe, duc : · 80, 84, 90, 198
 Caravage, voir aussi Merisi, Michelangelo, peintre : · 9, 10, 16, 18, 19, 21, 27, 28, 30, 34, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 51, 53, 54, 65, 67, 70, 71, 75, 81, 83, 89, 157, 168, 209, 217, 223, 231, 285, 297, 310, 313, 314
 Caravaggio, Polidoro da, peintre : · 147
 Caravita, *ricevitore* : · 145
 Carbone, Angela Orsolina, collectionneuse : · 183
 Cardenas, collectionneur : · 169
 Caresana, Carlo, artiste (?) : · 128
 Carlo, tailleur : · 124
 Carlone, Giovanni Andrea, peintre : · 112
 Carloni, Giovanni Andrea, artiste : · 102
 Caro, Baldassare De, peintre : · 179, 192, 193
 Caro, Marco di, peintre : · 20, 169, 280, 305, 314, 318
 Caroselli, Angelo, peintre : · 11, 64, 65, 105, 106
 Carracci, Ludovico, peintre : · 76, 285
 Casissa, Nicola, peintre : · 54, 162, 169, 171, 182, 269, 316, 317
 Casissa, Simone, peintre, parent de Nicola Casissa (?) : · 162
 Cassini, astronome : · 237
 Castelli, Giovanni Paolo dit lo Spadino, peintre : · 9, 175
 Castello, Giacomo da, (Jacob van de Kerckhoven dit) peintre : · 161, 241, 280, 299
 Castiglione, Giovanni Benedetto, peintre : · 83, 112, 117, 119, 136, 146, 156, 157, 161, 167, 168, 189
 Castro, Francesco di, ambassadeur d'Espagne : · 63
 Castro, Giacomo de, marchand et restaurateur : · 103, 146
 Catani, Michele Girolamo, agent de Cosimo de' Medici : · 120
 Cattamara, Paolo, peintre : · 84, 195, 313
 Cautiero, Andrea, marchand et maître doreur : · 3, 139, 155, 162, 164, 170, 171, 316
 Cavalier d'Arpin, voir aussi Giuseppe Cesari, peintre : · 18, 27, 31, 39, 43, 57, 67, 74, 81, 105, 141, 173, 287, 310
 Cavalier Petrucci, collectionneur : · 183, 184, 314
 Cavalier Romain, peintre : · 156, 177
 Cavallino, Bernardo, peintre : · 11, 81, 140, 146, 147, 160, 174
 Cavallino, Francesco, collectionneur : · 41, 242
 Cavarozzi, Bartolomeo, peintre : · 11, 16, 19, 29, 48, 51, 59, 65
 Cecco del Caravaggio, peintre : · 52
 Cecil, John, Ve comte d'Exeter et collectionneur : · 159, 160, 161, 317
 Cei, Leone, collectionneur : · 205
 Celi, Placido, peintre : · 112, 115

- Cennini, Gaetano, avocat et frère du peintre Pietro Paolo : · 178
- Cennini, Giacomo Paolo Antonio, peintre et fils de Pietro Paolo : · 186
- Cennini, Pietro Paolo, peintre : · 19, 171, 177, 178, 179, 181, 185, 188, 189, 311, 314
- Cerquozzi, Michelangelo, voir aussi Michelangelo delle Battaglie, peintre : · 3, 9, 10, 17, 18, 19, 20, 23, 66, 70, 83, 89, 92, 95, 97, 98, 131, 132, 136, 157, 167, 168, 171, 176, 177, 190, 201, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 226, 253, 255, 256, 288, 292, 310, 316, 317
- Cerri, Antonio, acheteur chez Pellegrino Peri : · 124
- Cerruti, Michelangelo, peintre : · 185
- Cervetto, Bartolomeo, peintre : · 36, 37
- Cesarani, Carlo, artiste : · 128
- Cesari, Giuseppe, voir aussi Cavalier d'Arpin, peintre : · 27, 58, 67, 141
- Cesi, Federico, humaniste : · 45
- Cesi, Francesco, duc : · 99
- Cetiarri (?), Alessandro, peintre : · 96
- Chardin, Jean Siméon, peintre : · 246
- Charles II, roi d'Espagne : · 232
- Chellini, Caterina, collectionneuse : · 168, 183
- Chiavarino, peintre : · 177
- Chigi, Agnese, collectionneuse : · 282
- Chigi, Agostino, prince : · 168, 202, 283
- Chigi, Flavio, cardinal et mécène : · 12, 130, 151, 152, 167, 177, 183, 207, 288, 290, 309, 311
- Chimenti da Empoli, Iacopo, peintre : · 241
- Christine, reine de Suède et collectionneuse : · 243
- Ciappa, Antonio, collectionneur : · 139
- Ciccio Napoletano, voir aussi Graziani, Francesco, peintre : · 85, 114, 115, 168, 183, 184, 193, 214, 281, 292, 313, 314
- Cicinelli, Giovanni, collectionneur : · 170
- Cicuti (ou Ciccuti), Alessandro (Alessandro dei Pesci ?), peintre : · 303, 314
- Cimini, Giovan Battista, *profumiere* du pape : · 123
- Cimino, Antonio, peintre : · 40, 310
- Cinatti, Antonio, peintre : · 18, 41, 45, 53, 167, 312
- Cittadini, Pier Francesco, peintre : · 139, 227
- Claesz, Pieter, peintre : · 43
- Clarici, Marius, notaire : · 110, 111, 113
- Clément X, pape : · 122, 309
- Clément XI Albani, pape : · 309
- Cobruccio, Francesco (Coluccio), artiste : · 96
- Coccurulli, Sebastiano, peintre : · 184
- Codazzi, Niccolo, peintre : · 21, 89
- Codazzi, Viviano, peintre : · 83, 84, 89, 133, 148, 197, 198, 213
- Coelemans, Jacques, graveur : · 228, 234
- Colonna Barberini, Anna, collectionneuse et princesse : · 46
- Colonna, Filippo I, prince : · 34, 39
- Colonna, Filippo II, collectionneur et Grand-Connétable du Royaume de Naples : · 113, 166, 172, 183, 238, 286, 291, 306, 311, 314
- Colonna, Lorenzo Onofrio, collectionneur et grand connétable du Royaume de Naples : · 12, 34, 54, 63, 88, 122, 151, 152, 227, 283, 292, 307
- Colonna, Marcantonio V, connétable : · 99, 226
- Compagno, Scipione, peintre : · 84
- comte de Survilliers, collectionneur : · 232, 237, 249, 291, 293, 294
- Conca, Sebastiano, peintre : · 185, 189, 190, 314
- Coninck, David de, peintre : · 54, 55, 112, 114, 140, 150, 158, 161, 166, 167, 174, 179, 191, 268, 276, 316
- Conninck, Franc, marchand : · 158
- Conte, Francesco del, peintre : · 222

Conte, Meiffren, peintre : · 113, 227, 234
 Conti, Carlo, duc : · 167
 Conti, Costanza, épouse d'A. Theodoli : · 132
 Conti, Francesco, écrivain : · 301
 Copani, Didaco, collectionneur : · 41
 Coppola, Giacomo, peintre : · 11, 15, 16, 20, 40, 68, 78, 244, 310
 Coppola, Isabella, mécène : · 169
 Coppola, Jacopo, peintre : · 67, 78
 Coppola, Luisa, collectionneuse : · 154
 Coppola, Nicola, collectionneur : · 169
 Corallo, Vincenzo, doreur et revendeur : · 122
 Corelli, Arcangelo, musicien : · 300
 Cornaro, Federico, cardinal : · 2, 7, 12, 88, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 117, 148, 152, 169, 226, 227, 292, 309, 310
 Coronelli, famille de géographes et fabricants de globes : · 236
 Corrège, peintre : · 56, 105
 Corsi, Domenico Maria, cardinal : · 168, 183
 Corsini, Tommaso, collectionneur : · 286
 Cortona, Pietro da, peintre : · 54, 97
 Cosimo II de' Medici, grand-duc de Toscane : · 31, 47, 48, 72, 77
 Cosimo III de' Medici, grand-duc de Toscane : · 48
 Costa, Angelo Maria, peintre : · 162
 Costa, Giacomo, marchand : · 32, 62, 71
 Costa, Ottavio, collectionneur et oncle de Guido Del Palagio : · 300
 Costa, Pietro Paolo, peintre : · 96
 Costaguti, Anna, collectionneuse : · 88, 292
 Costanzi, Placido, peintre : · 306
 Costanzo, Alessandro de, collectionneur : · 41
 Cotán, Juan Sánchez, peintre : · 56
 Courtois, Guillaume, peintre : · 252
 Cozza, Francesco, peintre : · 112
 Crescenzi, Giovanni Battista, commanditaire et peintre : · 11, 19, 20,

27, 29, 35, 38, 48, 49, 53, 284, 308, 310, 312

Crivelli, Angelo Maria, peintre : · 298

Croce, Baldassare, artiste : · 70

Cruis, Luis, peintre : · 67, 78

Cungi, Camillo, graveur : · 46

Cuomo, Benedetto, collectionneur : · 169

Cusati, Gaetano, peintre : · 15, 171, 252, 264, 280

Cusati, Geronimo, peintre : · 252

Cybo, Alderano, cardinal : · 114, 123

D

Daele, Sebastien van, revendeur : · 158

Davia, Giovanni Francesco, collectionneur : · 306

Davies, George, consul à Naples et marchand : · 159

De Vecchi, artiste : · 108

Del Carpio, marquis, ambassadeur d'Espagne à Rome et mécène : · 85, 114, 120, 159, 168, 169, 172, 175, 176, 177, 182, 183, 231, 243, 259, 306, 307, 313

Delff, Cornelis Jacobsz, peintre : · 56

Descamps, Jean-Baptiste, biographe : · 252

Dijck, Floris van, peintre : · 27, 31, 43

Dominici, Bernardo De, biographe et peintre : · 19, 20, 41, 84, 86, 88, 137, 139, 140, 141, 144, 146, 147, 155, 160, 162, 177, 180, 181, 184, 186, 187, 190, 191, 192, 196, 197, 198, 207, 214, 216, 224, 229, 230, 243, 252, 259, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 279, 292, 293, 313, 314

Doni, Angelo, agent de Francesco Maria de' Medici à Rome : · 69

Donna, Maddalena de, collectionneuse : · 153

Doria, Marcantonio, collectionneur : · 67

Dotti, Pietro Antonio, coiffeur et marchand : · 61

Dubuisson, Jean-Baptiste, peintre : · 11, 179, 180, 191, 271, 272, 275
Dughet, Gaspar, peintre : · 104, 173, 176
Duglioli Angelelli, Cristina, marquise : · 113, 131, 288
Dupont, peintre : · 53
Dupuy-Vachey, collectionneuse : · 210
Durazzo, abbé : · 124, 315
Dürer, Albrecht, peintre : · 83, 105
Dyck, Anthony van, peintre : · 149, 158

E

Eleonora, Costanza, princesse : · 175
Elmerich, M., collectionneur : · 222
Elsheimer, Adam, peintre : · 33, 65, 77
Ertel, Mattia, horloger du pape : · 123

F

Falcone, Aniello, peintre : · 81, 139, 141, 147, 148, 149, 197, 198, 244, 245
Fanzago, Cosimo, sculpteur : · 195, 198
Fardella, Giacomo, peintre : · 280
Farelli, Giacomo, peintre : · 163
Faro, Ambrosiello, peintre : · 20, 41, 311
Fea, Domenico, peintre : · 41
Félibien, André, biographe : · 19
Felice, Giuseppe de, marchand : · 160
Felice, Vincenzo, revendeur : · 102, 127, 128, 129
Ferdinando de' Medici, grand-prince : · 116, 275
Ferleo, Enrico, évêque : · 65
Fernandi, Francesco, dit l'Imperiali, peintre : · 171
Ferrari, Carlo de, commanditaire : · 184
Ferrari, Giovan Battista, ecclésiastique et botaniste : · 20, 46
Ferretta, Anna, héritière : · 54, 75
Ferri, Ciro, peintre : · 133, 178, 266
Ferri, Giovanni, voir aussi Giovanni Senese, peintre : · 131, 281, 287

Fesch, cardinal et collectionneur : · 6, 7, 51, 120, 209, 230, 232, 237, 238, 245, 249, 258, 291, 293, 294, 298, 318
Figino, Ambrogio, peintre : · 26
Filippo Napoletano, peintre : · 21, 36, 41, 45, 77, 81, 89
Filomarino, Alfonso, collectionneur : · 175
Filomarino, Ascanio, cardinal, oncle du précédent : · 81
Filomarino, Ascanio, duc : · 81, 172, 173, 175, 313
Fini, Donato, collectionneur : · 168
Finson, Louis, peintre : · 40, 89, 310
Fioravanti, Benedetto, peintre : · 3, 19, 59, 66, 70, 83, 98, 106, 107, 108, 109, 110, 120, 121, 167, 168, 226, 227, 228, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 293, 315, 317, 318
FitzHerbert, Alleyne, baronne et collectionneuse : · 222
FitzHerbert, Henry, sir, neveu d'Alleyne : · 222
Fleur, Nicolas de la, peintre : · 46, 83
Fontana, Carlo, architecte : · 290
Forest, marchand : · 132
Forini, Pietro, peintre : · 112, 125
Forte, Luca, peintre : · 9, 10, 11, 15, 16, 19, 20, 21, 41, 42, 86, 137, 141, 144, 145, 148, 153, 155, 158, 216, 225, 278, 310, 313, 317
Fracanzano, peintre : · 140, 174
Franco delle Allodole, Giuseppe : · 36, 48, 57, 71
Fulacchi, Anna, épouse d'Antonio : · 176
Fullacchi, Antonio, collectionneur : · 176
Fyt, Jan, peintre : · 55, 156, 158, 176, 251

G

Gaetani d'Aragona, Giuseppe, patriarche d'Alessandrino et collectionneur : · 172, 175
Gaetani, Niccolò, collectionneur : · 175, 176, 180, 185

Gagliano, Pompilio, collectionneur : · 10, 169, 176, 177, 218, 242, 250, 313
 Galeota, Giacomo Capece, régent de la Chancellerie de Naples : · 139, 140
 Galestruzzi, Giovanni Battista, peintre : · 111
 Galilei, Galileo, astronome : · 46, 92, 237
 Galizia, Fede, peintre : · 26
 Gallio Trivulzio, Tolomeo Saverio, collectionneur : · 170
 Galloppi, Astolfo, notaire : · 168, 183
 Garzoni, Giovanna, peintre : · 18, 45, 54, 94, 157, 166, 167, 312
 Gattola, Carlo, don : · 145, 153
 Gaulli, Giovanni Battista, voir aussi Il Baciccia, peintre : · 111, 112, 134
 Gavarotti, Giovan Battista, peintre : · 13, 14, 15, 58, 82, 113, 115, 120, 122, 125, 177, 315
 Gellée, Giuseppe, *maestro di casa* Ruspoli : · 189
 Gentileschi, Orazio, peintre : · 64, 76
 Gessner, Conrad, naturaliste : · 47
 Gherardo di Bosco, peintre : · 31, 47
 Gherardo Fiammingo, peintre : · 31, 56
 Ghero, Gian Girolamo di, commanditaire : · 40, 78
 Ghezzi, Giuseppe, écrivain : · 111, 112, 117, 118, 171, 183
 Giacconi, Giovanni Battista, peintre : · 185
 Giacomo Francesco Cipper, dit il Todeschini, peintre : · 280, 298, 299
 Giandi, Ottavio, avocat : · 115
 Giannone, Onofrio, biographe : · 186, 264, 265
 Giganti, Domenico, peintre : · 83
 Giogali, Simone, marchand : · 165
 Giordano, Luca dit Luca Fa Presto, peintre : · 11, 18, 21, 84, 89, 103, 105, 138, 139, 140, 141, 144, 146, 149, 153, 155, 156, 157, 160, 162, 164, 165, 176, 187, 189, 212, 219, 234, 252, 259, 261, 265, 266, 269, 277, 318
 Giorgione, peintre : · 149

Giovannelli, Bonaventura, peintre : · 292
 Giovanni Antonio, secrétaire de Negroni : · 124
 Giovanni I Cornaro, doge : · 90
 Giovio, Paolo, humaniste : · 46, 285
 Giraldi, Giovanni Maria, artiste : · 96, 97
 Giugni, Niccolò, *guardarobiere* du grand-duc de Toscane : · 47
 Giustiniani, Benedetto, cardinal : · 29, 30, 32, 38, 39, 48, 49, 56, 111, 310
 Giustiniani, Caterina, épouse de G. Savelli : · 178
 Giustiniani, Vincenzo, collectionneur et écrivain : · 35, 51, 56, 243
 Gobbo dei Carracci, voir aussi Bonzi, Pietro Paolo, peintre : · 9, 18, 38, 80, 81, 136, 163, 176, 215, 286, 302
 Goffrica, Francesco, artiste : · 96
 Gommi, Francesca, épouse de Carlo Maratta : · 131
 Goudstikker, J., collectionneur : · 247
 Gramatica, Antiveduto, peintre : · 61, 64, 70
 Graziani, Francesco, voir aussi Ciccio Napoletano, peintre : · 21, 85, 88, 89, 112, 114, 117, 125, 177, 182, 184
 Greuter, Friederich, graveur : · 46
 Grimaldi, astronome : · 237, 247
 Grosso, Domenico, peintre : · 187
 Gualtieri, Carlo, cardinal : · 121
 Gualtieri, Giannotto, neveu du précédent : · 121
 Guercino, Francesco Barbieri dit, peintre : · 66, 83, 93, 94, 97, 105, 109, 132, 135, 136, 158
 Guicciardini, Piero, ambassadeur florentin à Rome : · 31, 37, 47, 72, 285
 Guvarni, peintre : · 136

H

Hamen, Juan van der, peintre : · 44, 46, 53, 167, 247
 Hamerlinck, collectionneur : · 252

Hamme, Joost van (ou Jodocus), peintre : ·
281, 287
Hatton, Thomas, négociant : · 159, 162
Heda, Willem Claesz, peintre : · 43
Helmbreker, Dirk, peintre : · 250
Herrera, Francisco de, dit El Mozo ou
Spagnolo dei pesci, peintre : · 193, 296
Honthorst, Gerrit van, peintre : · 31, 64
Hulst, Pieter van der, peintre : · 290
Hupin, Jacques, peintre : · 227

I

Il Baciccia, voir aussi Gaulli, Giovanni
Battista, peintre : · 112, 132, 133, 252
Il Maltese, voir aussi Noletti, Francesco,
peintre : · 3, 15, 16, 17, 19, 23, 83, 93,
95, 99, 107, 108, 119, 132, 136, 152,
203, 226, 227, 228, 230, 231, 233, 234,
238, 239, 240, 243, 292, 317, 318
Imperiali, Giuseppe Renato,
collectionneur : · 167, 171
Indelli, Nicola, peintre : · 187
Innocent X, pape : · 98, 309
Innocent XII Pignatelli, pape : · 309
Ippolito, Giuseppe, peintre : · 156, 158,
176

J

Jackowski, Stanisław, collectionneur : ·
233
Javier y Paroldo, José, collectionneur : ·
247
Jay, L. J., collectionneur : · 232
Jean du Champ, peintre : · 21, 64, 89

K

Kalatès, peintre : · 44
Kalf, Willem, peintre : · 246
Keil, Eberhard, peintre : · 112

L

Laer, Pieter van, peintre : · 67
Lamberti, Ventura, expert : · 183
Lanfranco, Giovanni, peintre : · 46, 67, 78,
83, 105, 140
Langton Douglas, R., collectionneur : ·
247
Lauri, Filippo, peintre : · 85, 102, 103,
104, 114, 115, 157, 202, 223, 313
Lavagna, Francesco, peintre : · 144, 179,
192, 193, 274
Lavagna, Giuseppe, artiste : · 192, 269
Legi, Giacomo, peintre : · 280
Leonardi, Vincenzo, peintre et
dessinateur : · 45, 46, 53, 167, 312
Leoparducci, Francesco, *maestro di*
casa de Giacomo Rospigliosi : · 121,
122
Letizia, Aniello de, peintre : · 143, 319
Levo, Francesco, peintre : · 169
Liberale, Giorgio, peintre et graveur : · 285
Ligozzi, Jacopo, peintre : · 34, 47, 285
Lion, Bartolomeo de, acheteur chez
Pellegrino Peri : · 124
Lione, Andrea de, peintre : · 86, 140
Lionelli, Alberto, peintre : · 171, 188, 221,
250
Lo Spagnoletto, voir aussi, Ribera,
Giuseppe, peintre : · 86, 306
Loarte, Alejandro de, peintre : · 247
Locatelli, Andrea, peintre : · 185
Lopez, Gaspare, peintre : · 144, 171, 191,
193
Lorrain, Claude, peintre : · 77, 83, 104,
105
Los Velez, marquis, vice-roi à Naples et
collectionneur : · 232, 234
Loth, Onofrio, peintre : · 10, 162, 178,
184, 188, 189, 193, 252, 279, 281, 305,
311, 314
Lucattello, Gaspare, coiffeur et marchand :
· 61
Luciani, Ascanio, peintre : · 174

Ludius, peintre : · 44
Ludovisi, Ludovico, cardinal : · 34, 74, 98,
309, 310

M

Maccario, Ferrante, marchand : · 67, 78
Macedonio, Pietro Antonio,
collectionneur : · 176
Machirelli Giordani, collectionneur : · 233
Maestro dei Tappeti, peintre : · 203, 240
Maggi, Geronimo, collectionneur et
capitaine : · 34, 163
Magnone, Giovanni, artiste : · 96
Maidalchini, Francesco, cardinal : · 104
Maître de Hartford, peintre : · 28, 36, 38,
40, 43, 297, 312
Maître de l'Annonce aux bergers, peintre :
· 11, 15, 51, 52, 312
Maître de la Floridiana, peintre : · 113
Maître de la Nature Morte Acquavella,
peintre : · 11, 16, 40, 57, 217
Maître de Palazzo San Gervasio, peintre : ·
10, 11, 41
Maître S. B., peintre : · 57
Majella, Giovan Vittorio, musicien et
maître de chapelle : · 52
Malinconico, Nicola, peintre : · 258, 260
Malò, Vincent, peintre : · 295
Malvetani, Francesco, acheteur chez
Pellegrino Peri : · 124
Manca, Andrea, acheteur chez Pellegrino
Peri : · 125
Mancini, Giulio, médecin et
collectionneur : · 72
Mancini, Maria, collectionneuse : · 122
Manciola, artiste : · 105
Manfredi, Bartolomeo, peintre : · 286
Manieri, Carlo, peintre : · 14, 82, 107, 113,
115, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 152,
223, 227, 238, 293, 315
Manzoni, Francesca, épouse de Giovanni
Domenico Valentino : · 293

Mao, voir aussi Salini, Tommaso, peintre :
· 48, 73
Maratta, Bernabeo, peintre et beau-frère de
Carlo : · 167
Maratta, Carlo, peintre : · 19, 114, 131,
133, 167, 173, 202, 206, 252, 275
Marchis, Alessio de, peintre : · 185, 186,
188
Maria, Francesco di, peintre et marchand :
· 83, 86, 131, 139, 140, 141, 316
Mariano, Angelo, peintre : · 41, 311
Mario dei Fiori, voir aussi Nuzzi, Mario,
peintre : · 2, 9, 15, 17, 20, 23, 46, 54, 74,
94, 96, 120, 121, 129, 130, 132, 136,
142, 151, 152, 166, 171, 173, 175, 195,
200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 210,
253, 258, 268, 272, 274, 289, 313, 315,
316, 317
Marisconovo, princesse et
collectionneuse : · 208
Marseus van Schrieck, Otto, peintre : · 83,
166
Martini, Matteo, *maestro di casa* de Decio
Azzolini : · 122
Martino, Nicola di, marchand : · 141
Martuscello, Carlo, peintre : · 20, 153
Marucelli, Francesco, abbé : · 250, 307
Marullo, Giuseppe, peintre : · 278
Masaniello, révolutionnaire : · 84, 198,
213
Massa, Lanfranco, l'agent napolitain de M.
Doria : · 67, 78
Massimi, Camillo, cardinal : · 54
Massimi, Federico, artiste (?) : · 128
Matalona, duc de, collectionneur : · 177
Mattei, Asdrubale, duc : · 33, 34, 38, 39,
74, 76, 288, 310
Mattei, Ciriaco, collectionneur : · 29, 30,
33, 37, 57, 70, 71, 284
Matteis, Paolo de, peintre : · 18, 187, 212,
220, 262
Medici, Anna Maria Luisa de', princesse
du Palatin et collectionneuse, fille de
Cosimo III : · 191

Medici, Carlo de', cardinal : · 47, 72, 285
 Medici, Leopoldo de', cardinal : · 149
 Mele, Aniello (ou Miele), marchand : ·
 139, 140
 Mellan, Claude, peintre : · 46
 Mendoza, collectionneur : · 169
 Mercuri, Girolamo, cardinal : · 183
 Merisi, Michelangelo, voir aussi Caravage,
 peintre : · 16, 28, 30, 38, 51, 53, 71, 75
 Michelangelo delle Battaglie, voir aussi
 Cerquozzi, Michelangelo, peintre : · 95,
 212, 213, 214, 215, 217, 218, 221, 222,
 224, 256, 288
 Michelangelo di Campidoglio, voir aussi
 Pace, Michele, peintre : · 9, 221, 223,
 225, 253, 255, 256, 257, 258, 281, 287,
 288, 313, 316
 Micot, Stefano, coiffeur et marchand : · 61
 Miele, Giovanni, peintre : · 157
 Millini, Savio, cardinal : · 168
 Miranda, Giuseppe, mari de Caterina fille
 de Viviano Codazzi : · 89
 Mita, Giovanni, peintre : · 96
 Mola, Pier Francesco, peintre : · 13, 64,
 83, 101, 133, 173, 174, 255, 276
 Monanni, Monanno, peintre : · 116, 248
 Monnoyer, Jean-Baptiste, peintre : · 274
 Monsieur Paladini, collectionneur : · 132
 Monsù Francesco, peintre : · 117, 178, 185
 Monsù Mattia, peintre : · 114, 115
 Monsù Mauritio, peintre : · 83
 Monsù Mofolar, peintre : · 83
 Monsù Siviliar, peintre : · 112
 Montalto, Alessandro, cardinal : · 36, 37,
 52, 63, 70, 72
 Montalvo, Bernardin de, *luogotenente
 della Regia Camera della Sommaria* : ·
 52
 Monte, Francesco Maria del, cardinal : ·
 12, 34, 49, 51, 53, 310
 Montecorvino, Francesco, collectionneur :
 · 170
 Montemarte, collectionneur : · 113

Montoya de Cardona, Giovanni,
 collectionneur : · 41
 Munari, Cristoforo, peintre : · 171, 293
 Mutio, Niccolò, peintre : · 112
 Muzzi, Jacopo (ou Mussi), artiste : · 96

N

Nani, Giacomo, peintre : · 179, 274
 Napolitano N., peintre : · 182
 Nardoni, Alessandro de, : · 130
 Nari, Fabrizio, collectionneur : · 168
 Naro, Bernardino, collectionneur : · 61
 Navarra, Pietro, peintre : · 171, 179, 227
 Necci, Pietrangelo, marchand : · 129
 Neri, Filippo, ecclésiastique et fondateur
 de la congrégation de l'Oratoire : · 49
 Neruzi, Polidoro, collectionneur : · 99
 Nestore Leoni, collectionneur : · 262
 Neve, Frans de, peintre : · 133
 Nicholson, collectionneur : · 233
 Nicola, menuisier : · 125
 Noja, marquis et collectionneur : · 153,
 160
 Noletti, Francesco, voir aussi Il Maltese,
 peintre : · 15, 16, 23, 92, 93, 95, 107,
 121, 132, 136, 152, 203, 226, 227, 228,
 230, 231, 233, 234, 239, 243, 310, 317
 Noletti, Vincenzo, peintre et fils de
 Francesco : · 292
 Nunes, collectionneur : · 157
 Nuzzi, Mario, voir aussi Mario dei Fiori,
 peintre : · 3, 10, 12, 18, 19, 20, 45, 46,
 48, 54, 60, 65, 69, 70, 73, 81, 83, 92, 96,
 98, 113, 120, 127, 128, 129, 132, 136,
 150, 151, 166, 167, 168, 172, 174, 175,
 176, 177, 183, 195, 196, 200, 201, 202,
 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211,
 253, 254, 255, 261, 264, 266, 272, 274,
 289, 310, 312, 313, 315, 316, 317

O

Odescalchi, Livio, prince : · 183, 227, 243, 284, 300, 307
Oldrago, Karel, marchand : · 33, 65
Olina, Giovanni Pietro, peintre : · 46
Oliva, Domenico, marchand : · 20, 68, 142, 144, 316, 319
Omodei, Aloisio, cardinal : · 168, 193, 306
Omodei, Luigi Alessandro, cardinal : · 168
Oost, Jacob van, le Vieux, peintre : · 286
Orlandi, Cristoforo, peintre : · 70
Orlandi, Pellegrino Antonio, biographe : · 19
Orléans, duc d', régent de France : · 183
Orsi, Prospero, peintre et marchand : · 18, 27, 28, 30, 37, 58, 65, 71, 75
Orsini, Flavio I, duc : · 282
Orsini, Fulvio, collectionneur : · 27
Orsini, Ottavio, prince : · 176, 177
Orsini, Paolo Giordano, collectionneur : · 151
Orsini, Virginio, duc : · 33, 75
Ottaviano, Niccolò, marchand : · 129
Ottini, Andrea, aubergiste : · 104

P

Pace, Michele, voir aussi Michelangelo di Campidoglio, peintre : · 212, 213, 252, 256
Paini, Anna, collectionneuse : · 54
Palagio, Guido Del, monsignor : · 300
Pallavicini, Alessandro, collectionneur : · 34
Pallavicini, Niccolò Maria, marquis et mécène : · 166, 300
Palma, Francesco de, duc : · 144
Palma, Onofrio de, collectionneur : · 154
Palma, peintre : · 104, 144
Palomino, Antonio, biographe : · 193, 296
Paluzzi Albertoni Altieri, Angelo, prince : · 122

Paluzzi Albertoni Altieri, Gaspare, prince : · 122
Pamphilj, Benedetto, mécène : · 9, 12, 102, 111, 120, 122, 167, 178, 192, 248, 292, 300, 303, 309
Pamphilj, Camillo, prince : · 97
Panarra, peintre : · 167
Panini, Giovanni Paolo, peintre : · 177
Pansetta, peintre : · 153
Paolini, Pietro, peintre : · 106
Paoluccio Napoletano, voir aussi Porpora, Paolo, peintre : · 82, 83, 84, 151, 180, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 209, 210, 219, 224, 269, 272, 279, 289, 290, 313
Parravicino, Giovan Antonio, collectionneur : · 301
Pascoli, Lione, biographe : · 18, 20, 48, 60, 101, 104, 112, 129, 166, 189, 195, 214, 215, 216, 252, 309
Pasqualoni, Giovanni Battista, collectionneur : · 183
Passante, Bartolomeo, peintre : · 147
Passeri, Giovanni Battista, biographe : · 18, 19, 58, 101, 214, 215, 252
Passerotti, Bartolomeo, peintre : · 26, 30, 36, 37, 38, 48, 55, 70, 243, 247, 284, 312
Patredio, Carlo, collectionneur : · 88, 292
Patrizi, Costanzo, trésorier papal : · 34
Patrizi, Mariano, marquis : · 36, 99
Paul V, pape : · 29, 33, 62
Paulucci, Giuseppe, abbé et mécène : · 167, 172, 311
Peeters, Clara, peintre : · 56
Peiresc, Nicolas de, érudit et collectionneur : · 53, 54
Pellegrini, Giovanni Antonio, peintre : · 111
Pensionante del Saraceni, peintre : · 286, 312
Pepe, Angelo, don et amateur d'art : · 197
Pepe, Carlo, héritier de Giuseppe : · 197

Pepe, Francesco, héritier de Giuseppe : · 197
Pepe, Giuseppe Junior, héritier de Giuseppe : · 197
Pepe, Giuseppe, collectionneur : · 197
Pereda, Antonio de, peintre : · 234
Perfetta, Giovanni, peintre : · 152
Peri, Pellegrino, marchand : · 2, 14, 20, 21, 54, 58, 59, 85, 86, 88, 102, 105, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 130, 141, 152, 163, 167, 170, 184, 238, 243, 303, 313, 315
Perrucci, Andrea, poète : · 20, 259, 279
Perusini, Giovanni, artiste : · 102, 103
Petagna, Partenio, collectionneur : · 80, 148
Petit, Giacomo, frère de Stefano : · 66
Petit, Stefano, marchand : · 66
Petrazzi, Astolfo, peintre : · 241
Petris, Costanzo de, peintre : · 60
Petronilla de Angelis, Giovannina, collectionneuse : · 168
Philippe IV, roi d'Espagne : · 54, 140, 201
Philippe V, roi d'Espagne : · 275
Pierini, Giacomo, acheteur chez Pellegrino Peri : · 125
Pignatelli, Giuseppe, collectionneur : · 37, 88, 292
Pini, Girolamo, peintre : · 48
Pinto d'Ischitella, Emanuele, collectionneur : · 10, 148, 173, 174, 313
Pio, Nicola, biographe : · 18, 171, 178, 215, 252
Piraïkos, peintre : · 43, 44, 312
Pisacane, Girolamo, collectionneur : · 170
Pisacane, peintre : · 20, 54, 140, 242
Pò, Giacomo del, peintre : · 174
Po, Pietro Del, peintre : · 83, 198
Poli, Giovanni Battista, *rigattiere* : · 65
Police, Antonio, collectionneur : · 169, 170
Pollastro, N., collectionneur : · 154
Pollio, peintre : · 154
Popoleo, Pietro, sculpteur : · 200

Pordenone, peintre : · 104
Porpora, Paolo, voir aussi Paoluccio Napoletano, peintre : · 3, 9, 10, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 69, 82, 83, 84, 86, 88, 114, 137, 148, 151, 154, 155, 157, 167, 171, 177, 182, 183, 184, 193, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 216, 219, 223, 224, 229, 231, 244, 251, 253, 255, 258, 260, 261, 263, 268, 269, 272, 275, 279, 280, 281, 287, 289, 290, 291, 304, 306, 308, 310, 313, 314, 316, 317, 318
Portogallo, Emanuele di, don : · 168, 172, 288
Pospul, Egidio, peintre : · 20, 171
Poussin, Gaspard, peintre : · 133, 135
Poussin, Nicolas, peintre : · 10, 54, 82, 83, 104, 131, 132, 133, 157, 167, 173, 180
Pozzo, Gabriele dal, collectionneur : · 53, 167, 286, 306
Preti, Mattia, peintre : · 11, 84, 142, 145, 149, 153, 159, 161, 189, 277
Procaccini, Andrea, peintre : · 177, 301
Provenzale, Ignazio, duc et collectionneur : · 10, 173, 174, 175, 313
Pseudo-Fardella, peintre : · 298

Q

Queirazza, Francesco, collectionneur : · 208
Questa, Francesco della, peintre : · 86, 105, 169, 242, 250, 252, 298
Quinsa, Giovanni, peintre : · 10, 16, 19, 51, 86, 89
Quintili, Francesco, acheteur chez Pellegrino Peri : · 124
Quorli, Cosimo, fourrier papal : · 33

R

Rabbuiati, Ignazio, écrivain : · 301
Raggi, Pietro Paolo, peintre : · 112
Ragoglia, Michele, peintre : · 174

- Rapaccioli, Francesco Angelo, cardinal : · 98
- Raphael, peintre : · 43, 63, 75, 146, 173, 184
- Raspantino, Francesco, marchand : · 129
- Ratta, Ludovico, collectionneur : · 287
- Realfonso, Tommaso, peintre : · 269
- Recanati, Bernardino, coiffeur et marchand : · 61
- Recco, Antonio, parent (?) de Giuseppe : · 229
- Recco, Elena, fille de Giuseppe Recco, peintre : · 171, 293, 294, 298
- Recco, Gaetano, peintre : · 175
- Recco, Giacomo, père de Giuseppe Recco, peintre : · 10, 11, 19, 20, 40, 154, 156, 158, 197, 243, 279, 280, 310, 311
- Recco, Giovanni Battista voir aussi Titta Recco, peintre : · 3, 9, 15, 16, 19, 23, 109, 116, 117, 140, 155, 182, 241, 242, 243, 244, 245, 249, 279, 280, 291, 293, 297, 317
- Recco, Giuseppe, peintre : · 3, 10, 16, 17, 19, 23, 80, 85, 88, 105, 116, 118, 139, 140, 144, 153, 157, 159, 160, 161, 162, 169, 171, 174, 175, 178, 182, 191, 208, 219, 226, 228, 233, 234, 238, 239, 240, 242, 247, 248, 249, 250, 252, 263, 269, 275, 277, 279, 280, 283, 284, 291, 293, 294, 295, 298, 306, 310, 312, 317, 318
- Recco, Nicola Maria, fils de Giuseppe Recco, peintre : · 116, 163, 171, 242, 250, 293, 295, 298
- Reder, Christian, peintre : · 185, 188
- Reni, Guido dit Le Guide, peintre : · 18, 32, 76, 96, 108, 260, 285
- Ribera, Giuseppe, voir aussi Lo Spagnoletto, peintre : · 11, 18, 21, 64, 67, 81, 83, 85, 89, 137, 149, 193, 234, 250, 258, 278, 281, 306, 313, 318
- Riccardi, Vincenzo, marquis : · 301
- Riccioli, astronome : · 237
- Rijngraaf, voir aussi Brueghel, Abraham, peintre : · 251, 252, 255, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 265
- Rocco, Domenico, peintre : · 89
- Romanelli, Giovanni Francesco, peintre : · 81, 157
- Romanoff, collectionneur : · 233
- Rondelet, Guillaume, naturaliste : · 286
- Roomer, Gaspard, collectionneur et marchand : · 13, 21, 68, 82, 83, 105, 133, 134, 138, 139, 146, 147, 148, 149, 155, 180, 219, 251, 259, 313, 315
- Roos, Jan, peintre : · 83, 118
- Rosa da Tivoli, peintre : · 102, 112
- Rosa, Pacecco de, peintre : · 174
- Rosa, Salvatore, peintre et poète : · 21, 81, 83, 86, 89, 101, 134
- Roscioli, Gian Maria, collectionneur : · 74, 151
- Rosis, Giuseppe de, agent d'Antonio Ruffo : · 136
- Rospigliosi, Camillo, commanditaire, père de Giacomo : · 54, 132
- Rospigliosi, Giacomo, cardinal : · 54, 132
- Rospigliosi, Giovanni Battista, collectionneur : · 166, 172, 289, 304, 311
- Rospigliosi, Giulio, collectionneur cardinal et pape Clément IX : · 54, 132
- Rospigliosi, Tommaso, don : · 113
- Rospigliosi-Pallavicini, Maria Camilla, collectionneuse : · 168, 273
- Rossi, Carlo De, marchand : · 101
- Rossi, Francesco de, procureur : · 125
- Rossini, Pietro, peintre : · 185
- Rosso Genovese, peintre : · 167
- Rosso, Andrea del, collectionneur : · 149
- Rota, Gian Battista, amateur : · 68
- Rubens, Pieter Paul, peintre : · 56, 158, 243, 250
- Ruffo, Antonio, collectionneur : · 20, 82, 129, 131, 132, 133, 136, 144, 146, 148, 152, 153, 252, 253, 259

Ruffo, Flavio, abbé et frère du prince Antonio : · 136, 259
Ruffo, Tomaso Maria, *fra* : · 145
Ruggiero, Leonardo de, marchand (?) : · 154
Ruoppolo, Domenico, peintre : · 21
Ruoppolo, Francesco, peintre : · 169
Ruoppolo, Giovanni Battista, peintre : · 9, 10, 15, 19, 20, 21, 23, 105, 139, 146, 147, 153, 155, 161, 169, 171, 175, 176, 177, 182, 186, 188, 189, 190, 197, 210, 212, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 242, 245, 262, 264, 266, 269, 273, 279, 280, 294
Ruoppolo, Giuseppe, neveu de Giovanni Battista Ruoppolo (?), peintre : · 169, 171, 206, 221, 224, 252, 262, 279
Ruspoli, Francesco Maria, prince : · 185
Russo, Nicola, peintre : · 193

S

Sacchi, Andrea, peintre : · 46, 83, 94, 97, 131, 157, 173
Salci, Gabriello, peintre : · 171
Salernitano, Giovanni Francesco, baron : · 80, 81, 312
Salianus Augustinianj, Joannes, peintre : · 35
Salini, Tommaso, voir aussi Mao, peintre : · 11, 16, 18, 19, 21, 31, 32, 34, 36, 38, 43, 48, 49, 57, 59, 71, 74, 76, 81, 98, 157, 167, 203, 272, 300, 311
Salucci, Alessandro, peintre : · 112, 122
Saluzzi, Francesco, barbier : · 126, 129, 130, 315
Salviani, Ippolito, naturaliste : · 47
Salviati Rospigliosi, Maria Lucrezia, collectionneuse : · 300, 305, 318
Salvioni, Giovanni, aubergiste : · 198
Samueli, Guglielmo, marchand : · 139
Samueli, Vincenzo, marchand : · 105, 139, 164
Sandrart, Joachim von, biographe : · 19, 228
Sannesio, Francesco, duc : · 98
Sannino, peintre : · 176
Santi, Leonardo de, peintre : · 92, 95, 97, 126, 129, 310
Santi, Leonardo, vendeur des matériaux pour peintres et marchand : · 63, 95
Santi, Romualdo, frère de Leonardo, marchand : · 63, 96
Sarto, Andrea del, peintre : · 105
Sartorio, Domenico, vendeur des matériaux pour peintres et *rigattier* : · 63
Sassoferrato, peintre : · 85, 111
Satiro, Cornelio, peintre : · 167
Savelli, Giulio, prince : · 178
Savoia, Pio di, cardinal : · 168
Scacciati, Andrea, peintre : · 191
Scarpelli, Plinio, peintre : · 47
Schiavone, peintre : · 104
Schor, Giovanni Paolo, artiste : · 91, 96, 97
Scoppa, Ridolfo, peintre : · 182, 187
Sedelmeijer, collectionneur : · 247
Seghers, Daniel, peintre : · 166, 205
Sellitto, Carlo, peintre : · 11, 21, 39, 42, 68, 310
Senese, Giovanni, voir aussi Ferri, Giovanni, peintre : · 287, 288
Sera, Cosimo del, marchand : · 68
Sertori, Giuseppe, duc : · 178
Severino, abbé : · 125
Sforza, Antonio, abbé : · 124
Sgambata, Vittoria, collectionneuse : · 153
Silva, abbé : · 123
Silva, Silvio, *guardarobiere* : · 29
Simone, N. de (ou Simonelli), peintre : · 174
Simonelli, Niccolò, *guardarobiere* et marchand : · 101, 174, 290
Snyders, Frans, peintre : · 55, 56, 251, 256
Solari, Giovanni Antonio, peintre : · 114
Solari, Girolamo, peintre : · 114, 123, 176

Solimena, Francesco, peintre : · 140, 174, 252, 261, 269
 Solimena, Giulio, peintre : · 185
 Soulier Compagna, M., collectionneur : · 208
 Spada Veralli, Fabrizio, cardinal : · 185
 Spada, Bernardino, cardinal : · 213
 Spada, Costantino, commerçant de tableaux : · 65
 Spadaro, Micco, peintre : · 139, 144, 159, 197, 278
 Spadino, Bartolomeo le Jeune, peintre : · 171
 Spadino, Bartolomeo le Vieux, peintre : · 171
 Sparapani, Antonio, collectionneur : · 99
 Spasiano, Nicola, marchand de matériaux artistiques : · 162
 Spierinck, peintre : · 64
 Spina, Narciso, peintre : · 112
 Spinelli, Ferrante, collectionneur : · 90, 173
 Stanchi, Giovanni, peintre : · 54, 74, 81, 89, 92, 95, 131, 150, 151, 168, 183, 184, 213, 281, 288, 304, 305, 310
 Stanchi, Giuseppe Stefano, ami de Pellegrino Peri : · 116
 Stanchi, Niccolò, peintre : · 123, 132, 177, 255, 266, 287, 289
 Stanzione, Massimo, peintre : · 10, 11, 18, 21, 67, 68, 81, 89, 140, 149, 176, 197, 245
 Stringherlandt, Cristiano (ou Cristoforo), tailleur et marchand : · 66, 75
 Strozzi, Bernardo, peintre : · 97
 Strozzi, Luigi, duc et collectionneur : · 286
 Suarez de Figueroa, Jan, collectionneur : · 169, 170
 Suuaen, Matteo, horloger : · 180
 Swanevelt, Herman van, peintre : · 67

T

Tamburino, Angelo, menuisier : · 188

Tamm, Franz Werner von, peintre : · 10, 11, 19, 166, 171, 180, 181, 252, 271, 272, 274, 275, 277, 316, 317
 Tanari, Antonio, peintre : · 18, 32, 36, 37, 38, 46, 47, 52, 61, 70, 72, 73, 75, 77, 114, 281, 285, 307, 312, 318
 Tanari, Vincenzo, peintre : · 114
 Tanaro, Vincenzo, doreur : · 61
 Tardivo, Lorenzo, acheteur de natures mortes : · 154
 Tassi, Agostino, peintre : · 21, 47, 68, 89, 105, 111
 Telesio, Bernardino, humaniste et naturaliste : · 285
 Tempesta, peintre : · 102, 105, 130
 Teniers, David, le Jeune, peintre : · 116, 246, 250, 292
 Theodoli, Alfonso, marquis, frère de Mario : · 132, 209
 Theodoli, Carlo, collectionneur : · 73
 Theodoli, Mario, don, collectionneur : · 54
 Tibaldi, Antonio, peintre : · 14, 82, 107, 113, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 227, 250, 315
 Titi, Filippo, écrivain : · 114
 Titta Recco, avoir aussi Recco, Giovanni Battista, peintre : · 109, 158, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 317
 Torre, Carlo della, marchand : · 68, 105, 139, 144, 153, 164
 Toscanella, Marcantonio, collectionneur et maréchal : · 33
 Tosoni, Domenico, artistan : · 188
 Traccia, Sigismondo, artiste : · 96
 Trémoille, Anne-Marie de La, collectionneuse : · 9, 282
 Trevisani, Francesco, peintre : · 10, 111, 177, 185, 186, 187, 282, 314
 Triti, Francesco, collectionneur : · 85, 99, 243, 313
 Troppa, Girolamo, peintre : · 111, 116, 196, 204, 205
 Tullio, Marco, artiste : · 96

Turbolo, Gian Donato, directeur de la Monnaie napolitaine : · 78
Turca, Prudenzia, épouse de D. de Letizia : · 143
Turchi, Alessandro, peintre : · 93, 94, 95, 96, 97, 105
Turcopella, Carlo, peintre : · 20, 40, 68, 78, 310, 311
Tutini, Camillo, biographe : · 19, 41

U

Urbain VIII, pape : · 22, 35, 56, 64, 74, 91, 98, 105, 130, 309
Urbinelli, Giovanni Francesco, apothicaire et marchand d'art : · 34, 61, 310
Ursino, Antonio, doreur et marchand de tableaux : · 61

V

Vaccaro, Andrea, peintre : · 139, 189
Vaccaro, Nicola, peintre : · 140, 261
Vaga, Perino del, peintre : · 157
Vaiana, Anna Maria, peintre : · 35, 36, 46
Valenti Gonzaga, Silvio, cardinal : · 113, 186
Valentin, peintre : · 105, 173
Valentino (ou Valentini), Gian Domenico, peintre : · 3, 15, 21, 23, 116, 184, 227, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 291, 292, 293, 294, 297, 308, 317
Valentino (ou Valentini), Giovanni Vincenzo, peintre et père de Giovanni Domenico : · 292
Valier, Agostino, cardinal : · 49
Valinotti Stanchi, peintre : · 167
Valletta, Giuseppe, humaniste et collectionneur : · 86, 87, 139, 140, 214, 265, 266, 271
Vallone, G. C., *maestro di casa* d'Angelelli : · 113
Vandeneynnden, Elisabetta, princesse : · 177

Vandeneynnden, Ferdinand, marchand et fils de Jan : · 139, 147, 149, 154, 156, 173, 177
Vandeneynnden, Ferdinand, marchand et frère de Jan : · 155
Vandeneynnden, Giovanni, collectionneur et marchand : · 41, 155, 176, 218, 242
Vandenheuvel, Abraham, revendeur : · 159
Vandepul, Giacomo, marchand : · 66
Vanderneynnden, Ferdinand, collectionneur : · 82
Vandinotti, peintre : · 167
Vanni, Ottaviano, artiste (?) : · 128
Vanvitelli, Gaspare, artiste : · 112
Varaldo, Agostino, peintre : · 96, 97
Vasari, Giorgio, biographe et peintre : · 75, 108, 148
Vassallo, Antonio Maria, peintre : · 92, 96, 161, 310
Velázquez, Diego, peintre : · 53, 247
Veneziano, Carlo, peintre : · 149
Ventura Zalli, Antonio di, peintre : · 36, 60, 70
Ventura, Nicola, doreur : · 63
Verde, Pietro, notaire : · 125
Veronese, Paolo, peintre : · 54, 83, 94, 95, 103, 158, 174
Verospi, Fabrizio, baron : · 300
Verrocchi, Agostino, peintre : · 10, 16, 17, 18, 19, 36, 38, 57, 59, 81, 89, 203, 217, 219, 223, 255
Verrocchi, Giovanni Battista, fils d'Agostino : · 38, 217
Verrocchi, Giovanni Battista, peintre : · 38, 217
Vigliano, Tommaso, collectionneur : · 153, 154
Vincenzo Maria, père : · 269
Viola, Giovanni Battista, peintre : · 77
Visconi, Agapito, artiste : · 64
Visconti, Agostino, artiste : · 96
Vivarino, Gaspare, marchand : · 57
Viviani, Ottavio, peintre : · 133
Voet, Ferdinand, peintre : · 112

Vogelaer, Karel van, peintre : · 10, 15, 19,
166, 171, 204, 207, 252, 268, 272, 273,
274, 276, 277, 316, 317
Vouet, Simon, peintre : · 10, 21, 68, 89,
173

W

Wael, Cornelis de, marchand et peintre : ·
149
Withoos, Mathias, peintre : · 115

Z

Zampieri, Domenico dit Domenichino,
peintre : · 18, 66, 67, 86, 131, 260
Zanzani, Aloisio, artiste : · 70
Zapata, Antonio, cardinal : · 29
Zelone, peintre : · 166
Zeuxis, peintre : · 44, 312
Zonghi, Carlo, artiste : · 128
Zuccari, Federico, peintre : · 63, 83
Zucchi, Francesco, peintre : · 18, 19, 29,
36, 41, 43, 48, 55, 312
Zurbaràn, Juan de, peintre : · 247

Résumé

L'école romaine et l'école napolitaine de nature morte comptent au XVII^e siècle parmi les plus importantes dans la peinture européenne. Pendant tout le *Seicento*, elles sont restées étroitement liées, en multipliant les tableaux de fleurs, fruits, légumes, poissons, gibiers, sous-bois... La thèse étudie l'évolution de ce genre à Rome et à Naples et les resitue dans le vaste tissu des échanges culturels et stylistiques entre ces deux capitales. Elle analyse la place de la nature morte dans le marché de l'art (circulation, marchands, prix, estimations) et dans les collections. Le goût de mécènes variés pour ces tableaux est étudié. Des comparaisons formelles entre les œuvres de différents peintres, comme Mario dei Fiori et Paolo Porpora, Michelangelo Cerquozzi et Giovanni Battista Ruoppolo ou Giovanni Battista Recco et Gian Domenico Valentino sont effectuées. On explique également le rôle d'Abraham Brueghel, Andrea Bonanni, Alessandro dei Pesci, et Andrea Belvedere.

Mots Clés

Nature morte, école romaine, école napolitaine, collections, marché de l'art, Rome, Naples, échanges, XVII^e siècle

Abstract

The Roman and the Neapolitan school of still-life painting are in 17th Century among the most important in Europe. During the whole *Seicento*, these two schools are closely tied and produced a large amount of paintings of flowers, fruits, vegetables, fishes, game, woodland Scenes (*sottoboschi*)... This PhD analyses the evolution of still-life painting in Rome and in Naples and places it in the numerous stylistic and cultural exchanges between these two capitals. The place of still-life painting in the art market (circulation of works, merchants, prices, appraisals) and in the collections is studied. The Patrons' taste for these pictures is examined. We carry out stylistics comparisons between works by Mario dei Fiori and Paolo Porpora, Michelangelo Cerquozzi and Giovanni Battista Ruoppolo or Giovanni Battista Recco and Gian Domenico Valentino. We also investigate the role of Abraham Brueghel, Andrea Bonanni, Alessandro dei Pesci and Andrea Belvedere.

Keywords

Still-life painting, Roman school, Neapolitan School, collections, art market, Rome, Naples, exchanges, 17th Century

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études

Rome et Naples, deux écoles de nature morte au XVIII^e siècle et leurs échanges

Volume II / II

Ecole doctorale n°472

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
Spécialité : HISTOIRE DE L'ART

Soutenue par Michel **LITWINOWICZ**
le 23 novembre 2017

Dirigée par M. Michel **HOCHMANN**

COMPOSITION DU JURY :

Mme. FUMAGALLI Elena
Università degli Studi di Modena e Reggio
Emilia, Modène
Rapporteur

Mme. MEYER Véronique
Université de Poitiers, Poitiers
Rapporteur

Mme. BRUGEROLLES Emmanuelle
École Pratique des Hautes Études, Paris
Membre du jury

M. HOCHMANN Michel
École Pratiques des Hautes Études, Paris
Membre du jury

M. SÉNÉCHAL Philippe
Université de Picardie Jules Verne,
Amiens
Président du jury

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
Sciences Historiques et Philologiques
Mention « Histoire, textes et documents »

Rome et Naples, deux écoles de nature morte au XVIIIe siècle et leurs échanges

Thèse de doctorat présentée par
Michel LITWINOWICZ

sous la direction du professeur Michel HOCHMANN,
Directeur d'études/doyen d'université

Volume II/II

Jury

Mme Emmanuelle BRUGEROLLES, directeur d'études, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris
Mme Elena FUMAGALLI, professeur associé, Università di Modena e Reggio Emilia, Modène
M Michel HOCHMANN, directeur d'études/doyen d'université, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris
Mme Véronique MEYER, professeur, UFR Sciences Humaines et Arts, Poitiers
M. Philippe SÉNÉCHAL, professeur, Université de Picardie Jules Verne, Amiens

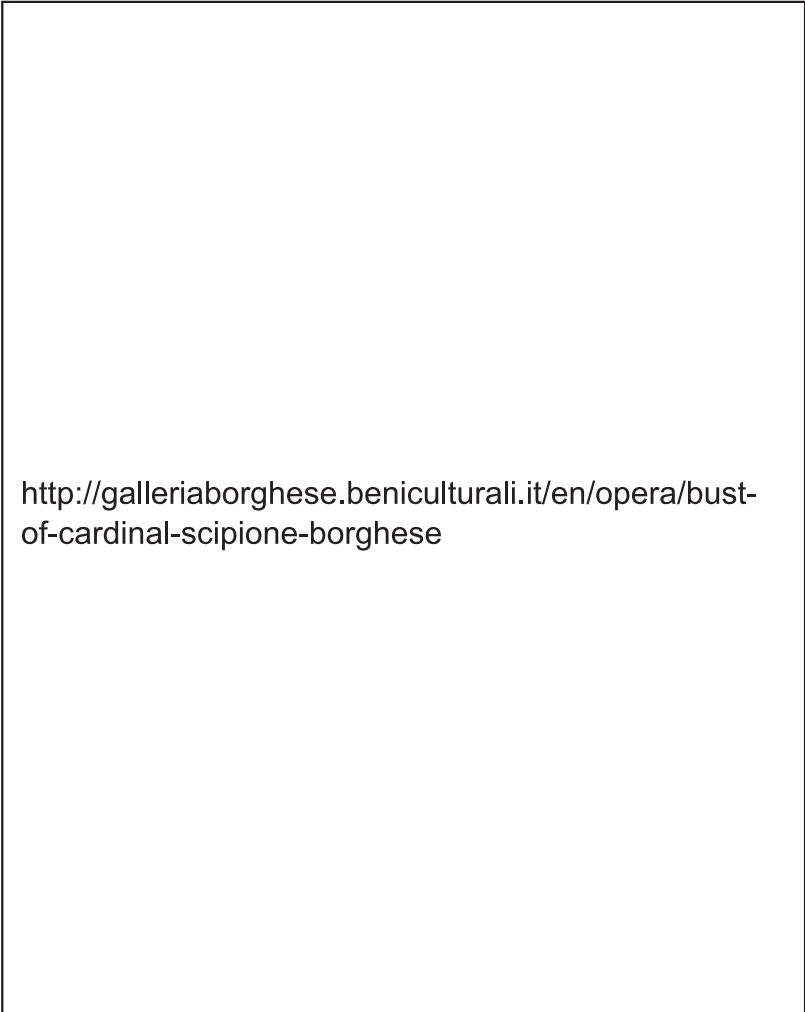
Pré-rapporteurs

Mme Elena FUMAGALLI
Mme Véronique MEYER

Date: 23 novembre 2017

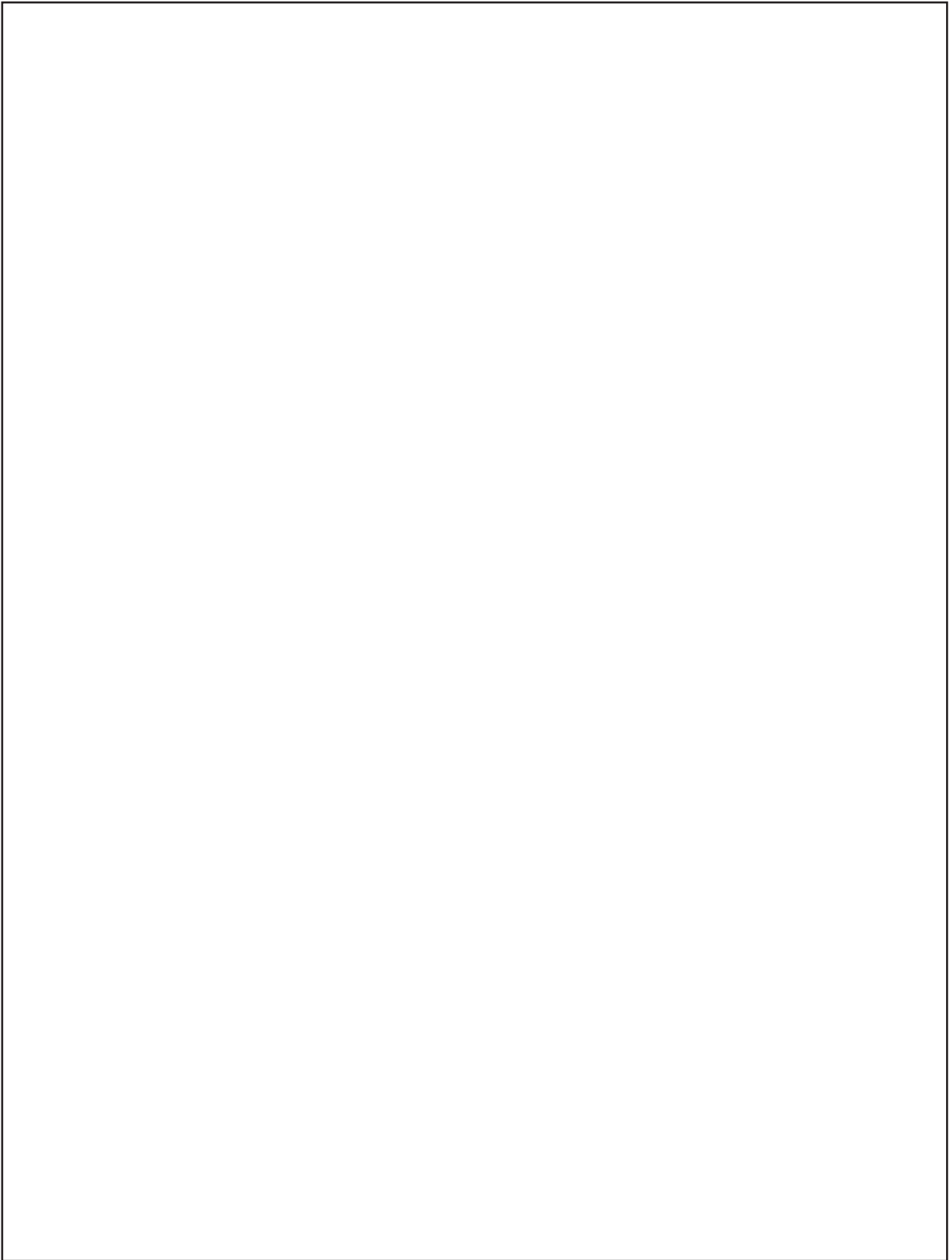
PREMIERE PARTIE

CHAPITRE 1

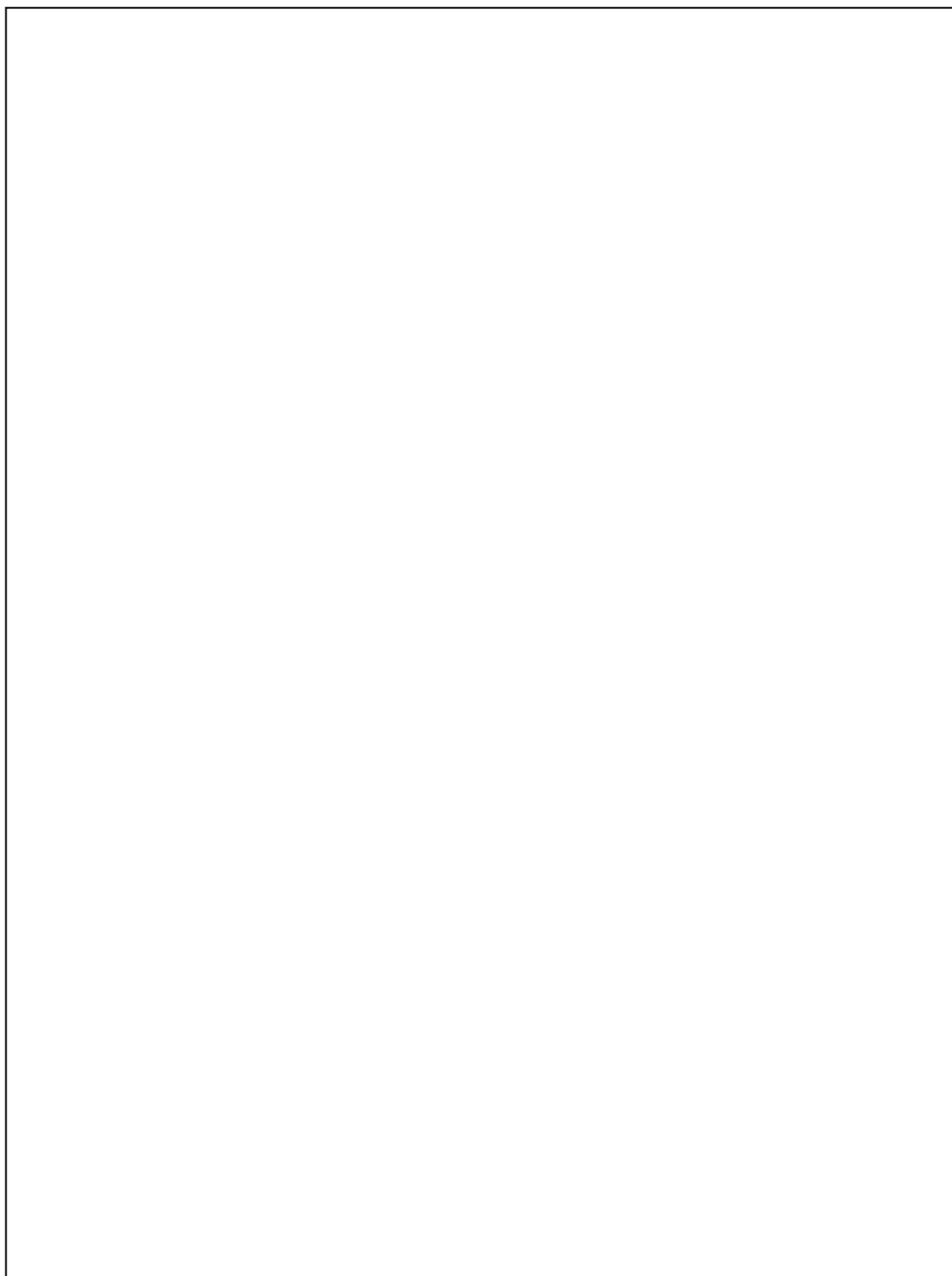


<http://galleriaborghese.beniculturali.it/en/opera/bust-of-cardinal-scipione-borghese>

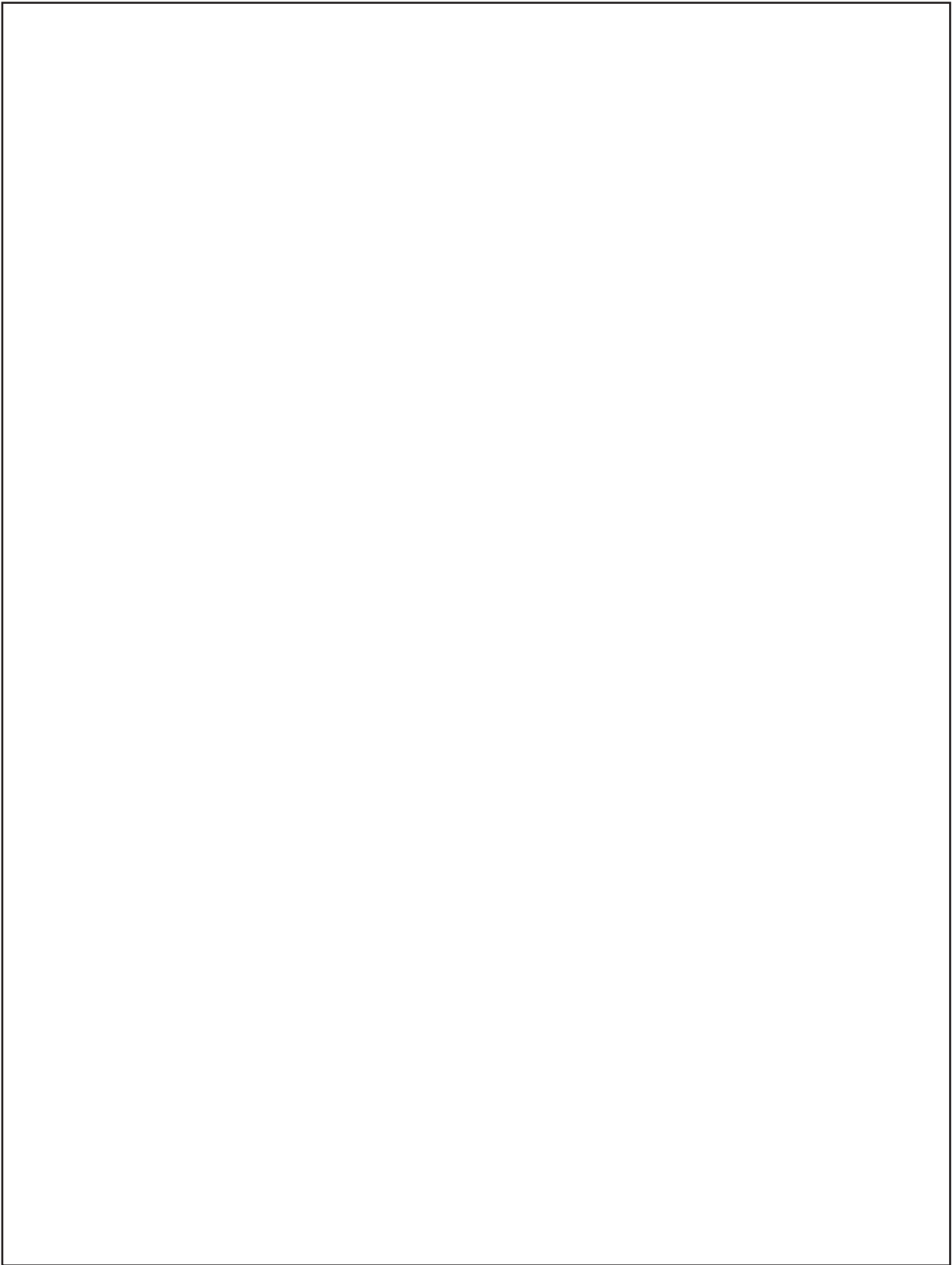
ill. 1. Gian Lorenzo Bernini, *Portrait du cardinal Scipione Borghese*, Galleria Borghese, Rome.



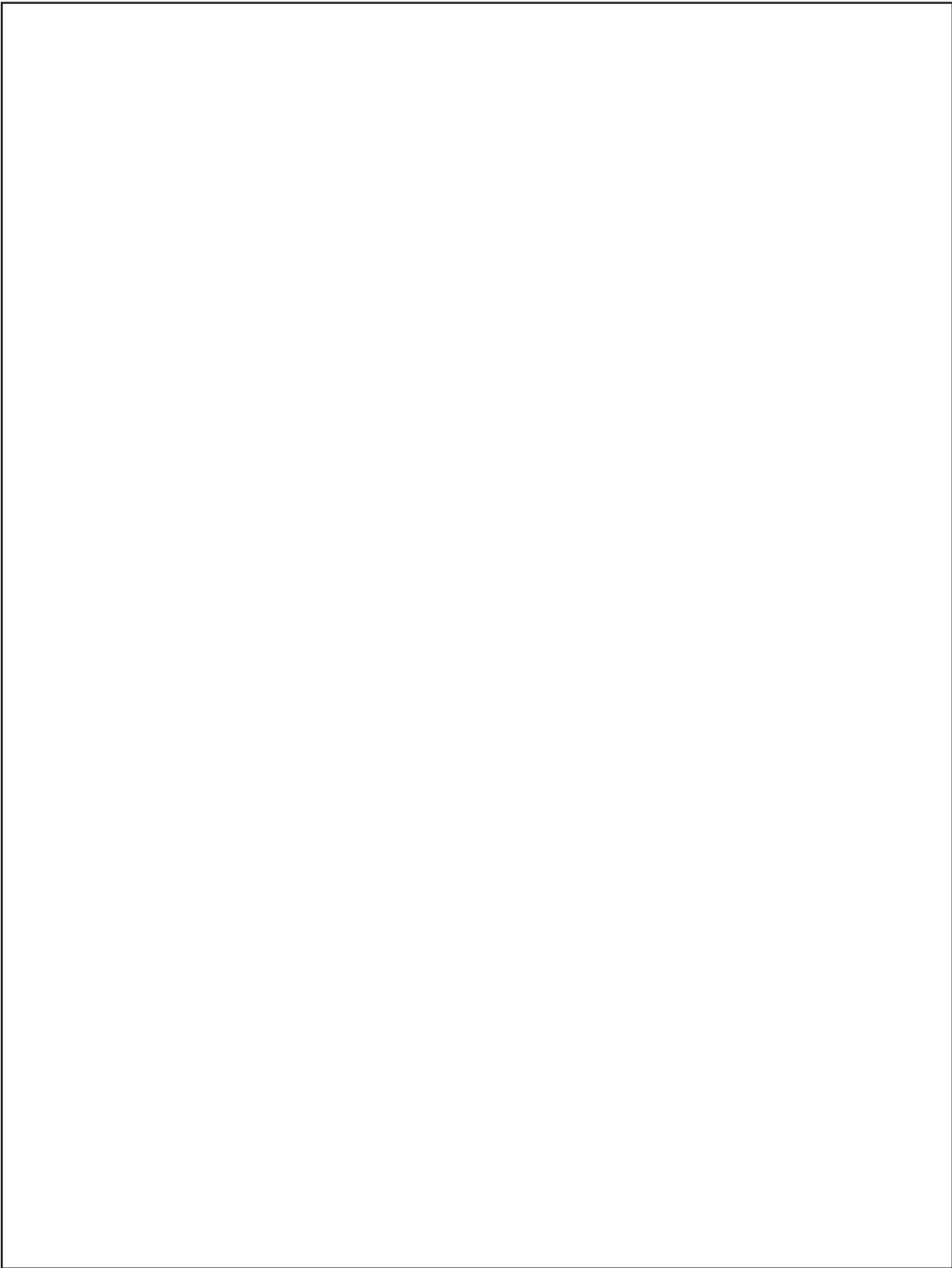
ill. 2a. Liste des tableaux confisqués à Cavalier d'Arpin en 1607, Archivio Segreto Vaticano, Le Vatican.



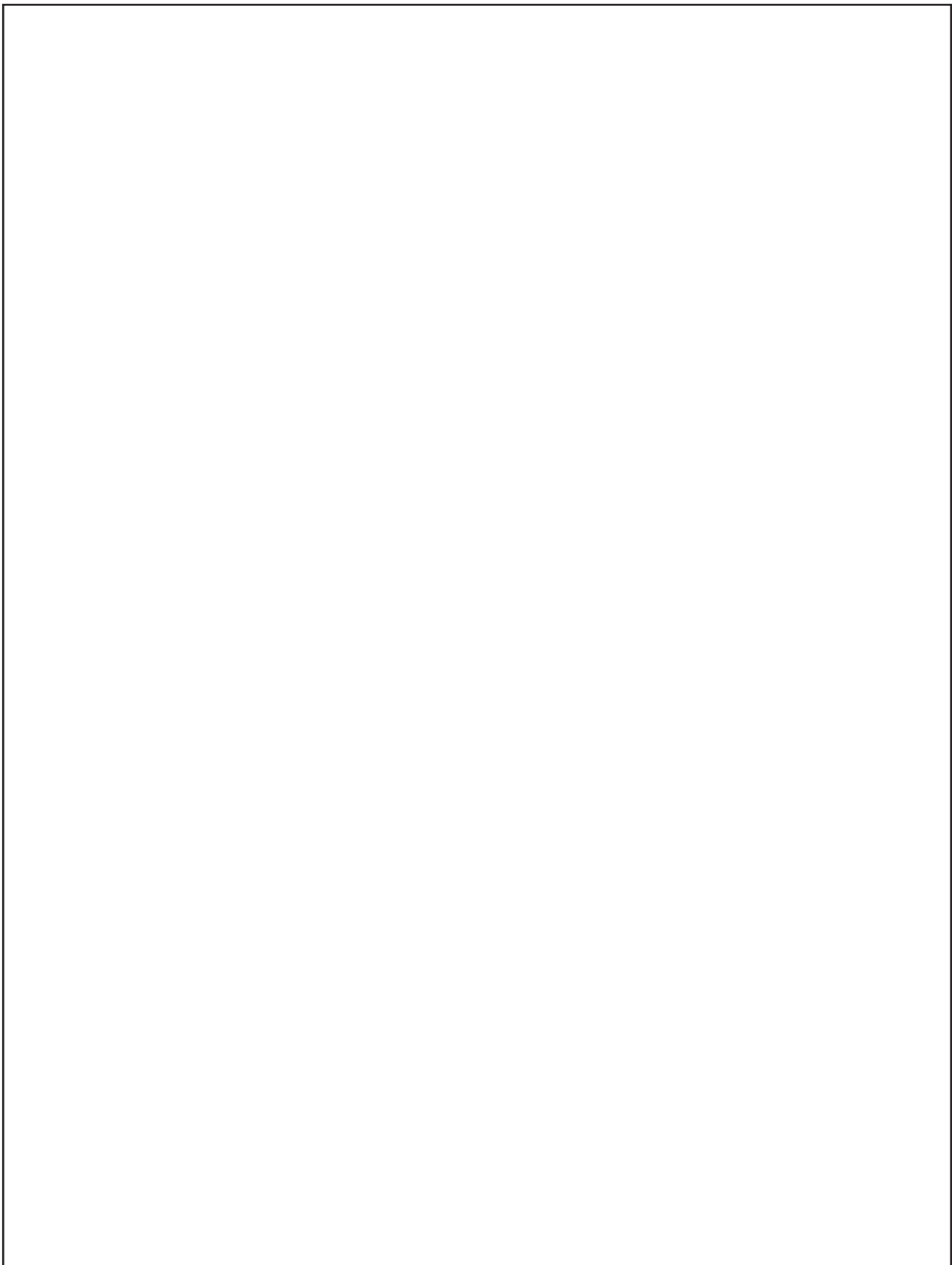
ill. 2b. Liste des tableaux confisqués à Cavalier d'Arpin en 1607, Archivio Segreto Vaticano, Le Vatican.



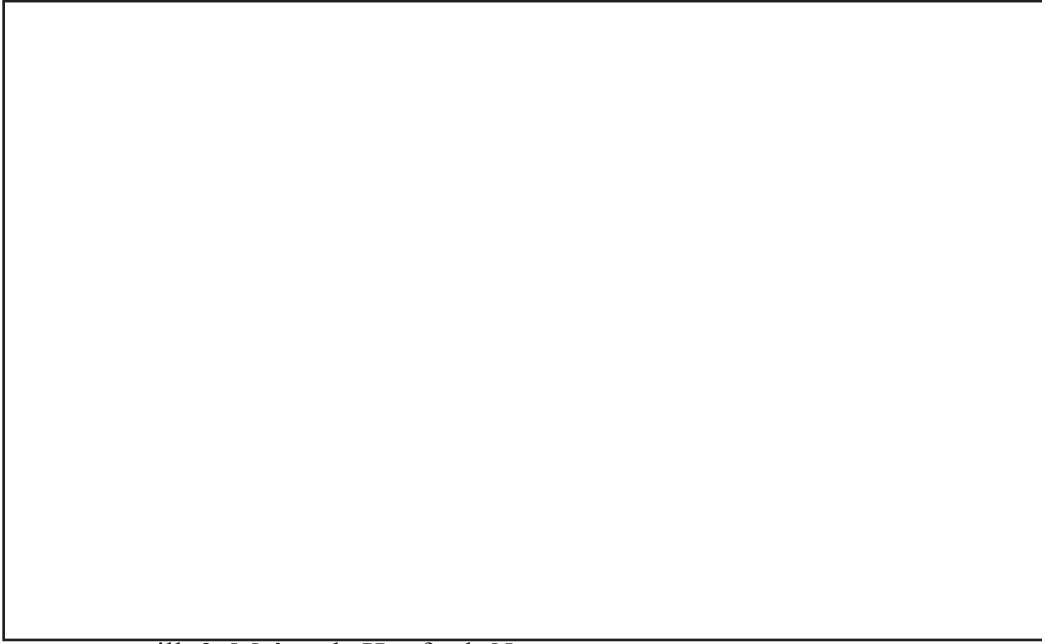
ill. 2c. Liste des tableaux confisqués à Cavalier d'Arpin en 1607, Archivio Segreto Vaticano, Le Vatican.



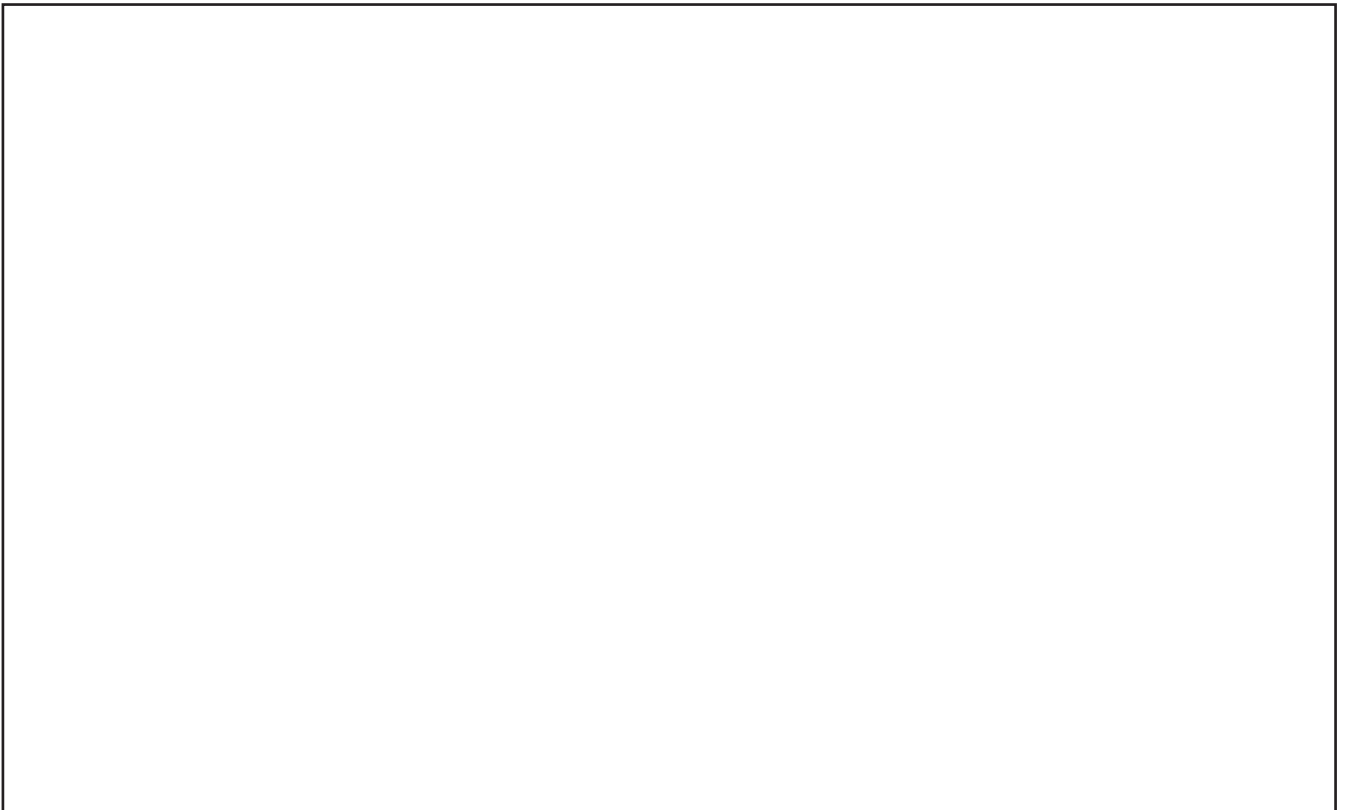
ill. 2d. Liste des tableaux confisqués à Cavalier d'Arpin
en 1607, Archivio Segreto Vaticano, Le Vatican.



ill. 2e. Liste des tableaux confisqués à Cavalier d'Arpin
en 1607, Archivio Segreto Vaticano, Le Vatican.



ill. 3. Maître de Hartford, *Nature morte aux oiseaux morts*, Galleria Borghese, Rome.



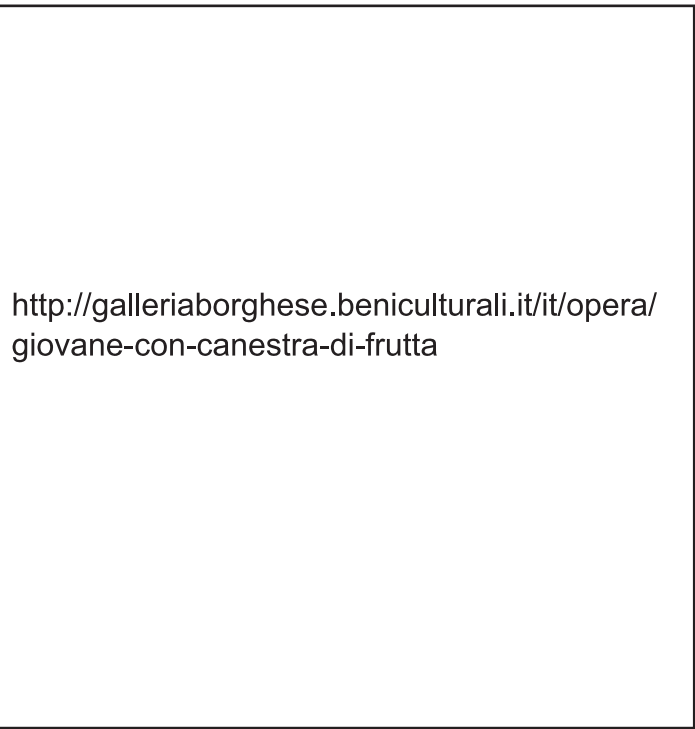
ill. 4. Maître de Hartford, *Nature morte de fruits et de légumes*, Galleria Borghese, Rome.

http://argus.wadsworthatheneum.org/Wadsworth_Atheneum_ArgusNet/Portal/public.aspx?lang=en-US&g_AABJ=caravaggio

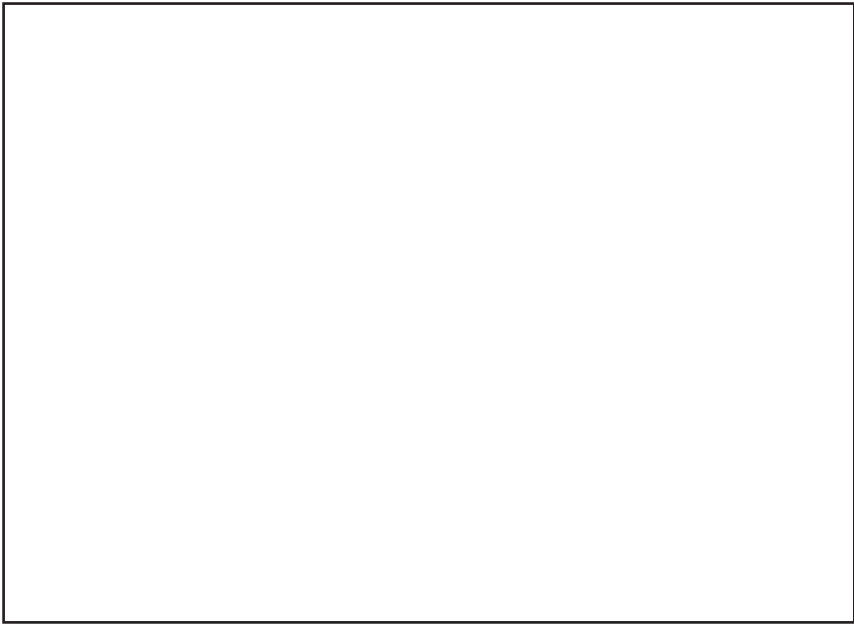
ill. 5. Maître de Hartford, *Nature morte de fleurs et de fruits*,
Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut), Etats Unis.

<http://www.galleriaborgheseticket.it/portfolio-items/vase-of-flowers/>

ill. 6. Attribué à Jan Brueghel le Vieux,
Nature morte de fleurs, Galleria
Borghese, Rome.



ill. 7. Caravage, *Jeune garçon avec une corbeille de fruits*,
Galleria Borghese, Rome.



ill. 8. Pietro Paolo Bonzi, *Nature morte de fruits et de légumes avec un papillon*, auparavant collection Lorenzelli, Bergame.

http://galleriabarberini.beniculturali.it/index.php?it/194/catalogo/catalogo_barberini/1003

ill. 9a. Bartolomeo Passerotti, *Les poissonniers*, Palazzo Barberini, Rome.

http://galleriabarberini.beniculturali.it/index.php?it/194/catalogo/catalogo_barberini/1004

ill.9b. Bartolomeo Passerotti, *La boucherie*, Palazzo Barberini, Rome.

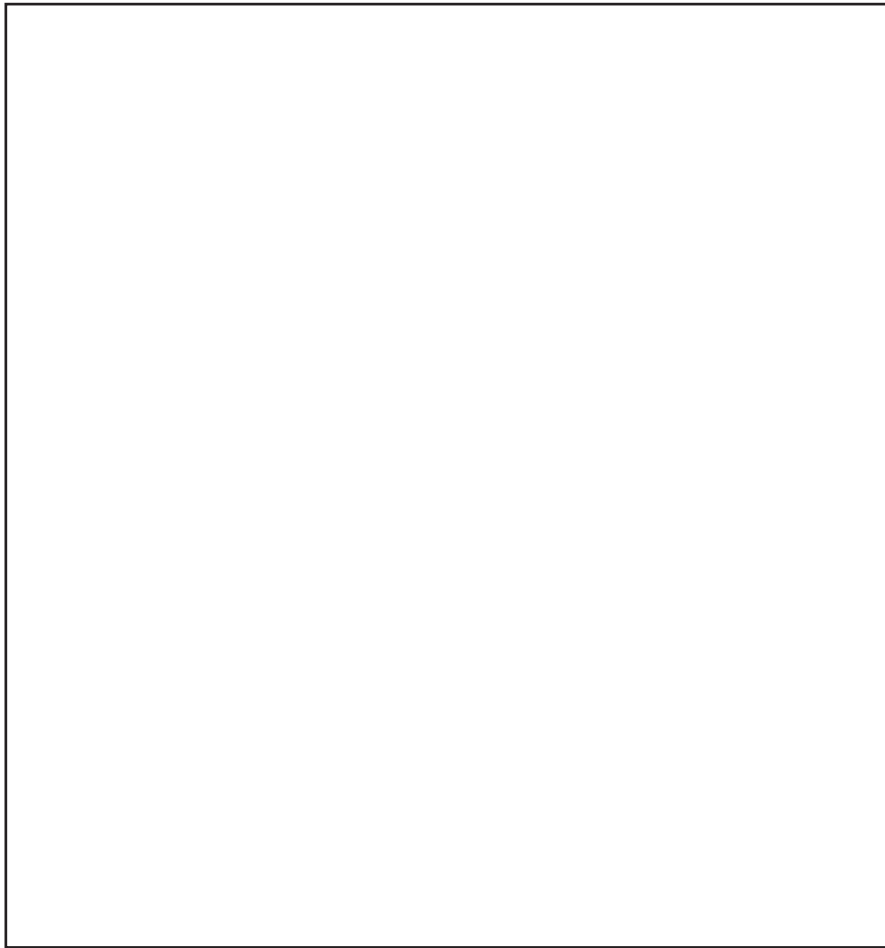
<http://www.romigioli.it/trionfo.html>

ill. 10. Agostino Verrocchi, *Nature morte de fruits*, collection particulière, auparavant Galerie Romigioli, Legnano.

ill. 11. Louis Finson, *Adam et Eve*, Universitätsmuseum, Marburg.

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=87599&titolo=Coppola%20Giovanni%20Andrea,%20Natura%20morta%20con%20frutta%20e%20vaso%20di%20fiori&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true#lg=1&slide=0

ill. 12. Giacomo Coppola, *Nature morte aux fruits, champignons, et vase de cristal avec des fleurs*, Museo Civico, Gallipoli.



ill. 13. *Fresque de Pompéi avec des asperges, des galettes et un panier de poissons*, Museo Archeologico Nazionale, Naples.



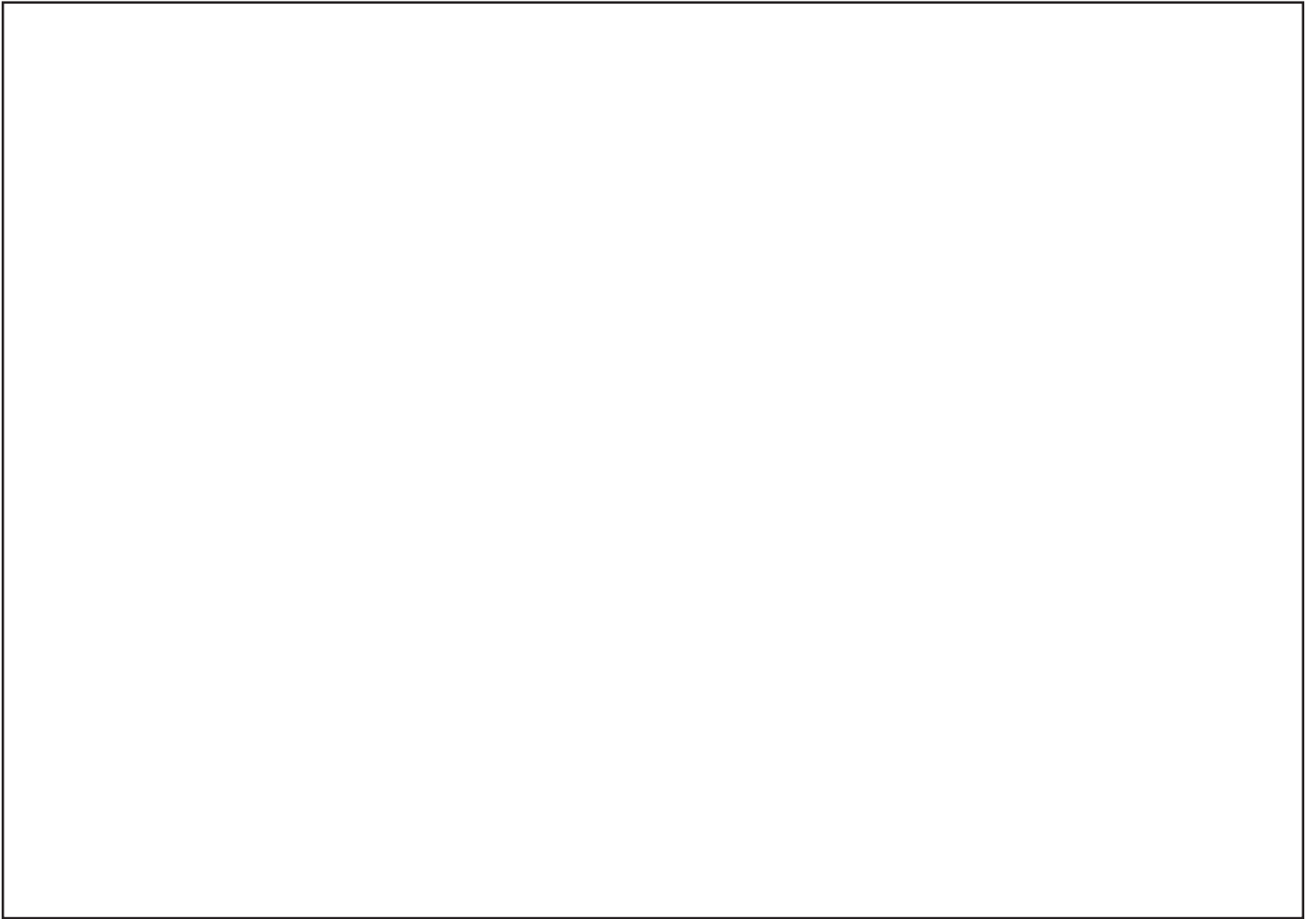
ill. 14. Filippo Napoletano, *Deux coquillages*, Museo della Natura Morta, Poggio a Caiano.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plate_from_%22Flora,_seu_de_florum_cultura%22,_Ferrari_1646_Wellcome_L0007613.jpg

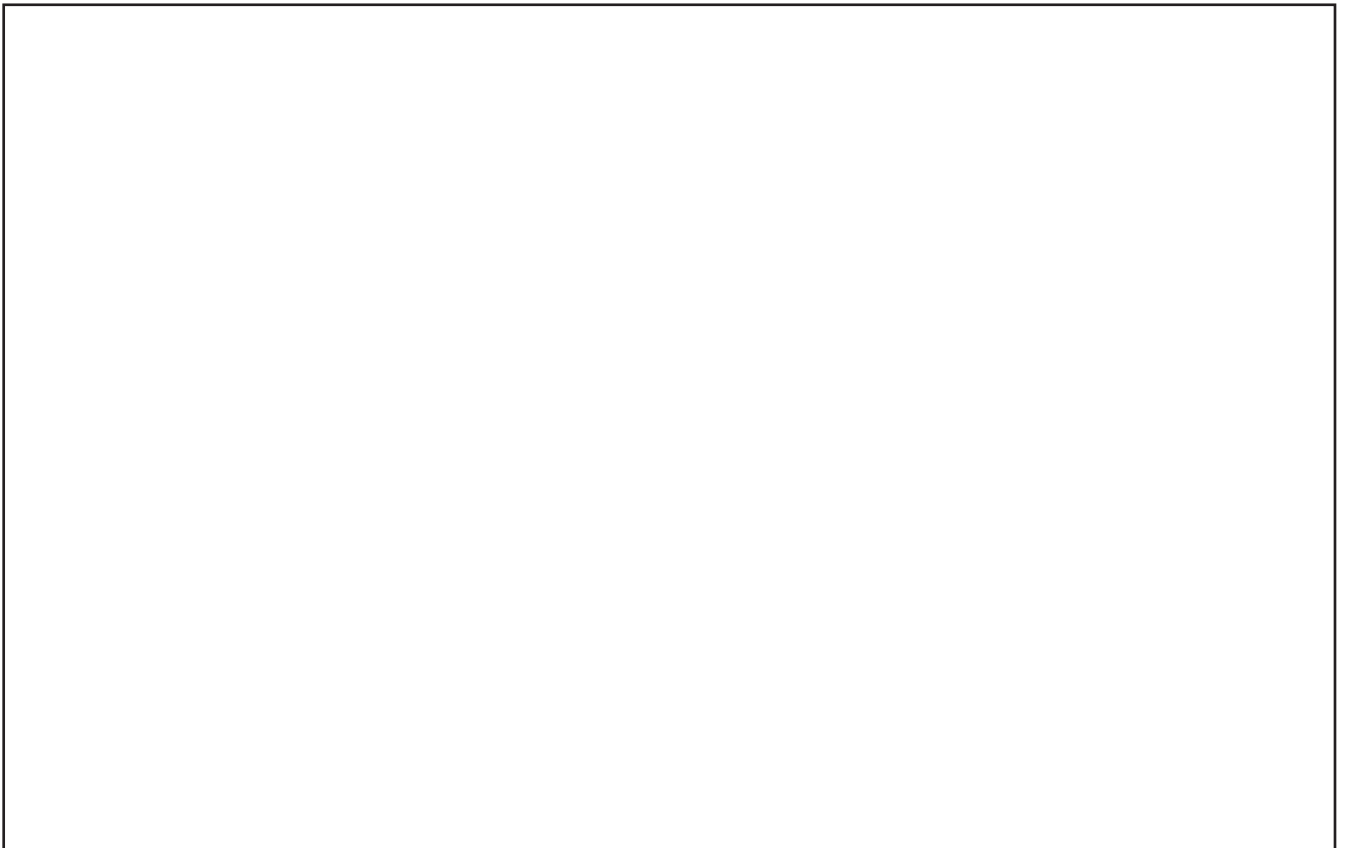
ill. 15a. *Bouquet de fleurs* dans G. B. Ferrari, « *De Florum Cultura et Usu* », 1633 et 1638.

ill. 15b. *Bouquet de fleurs* dans G. B. Ferrari, « *De Florum Cultura et Usu* » 1633 et 1638.

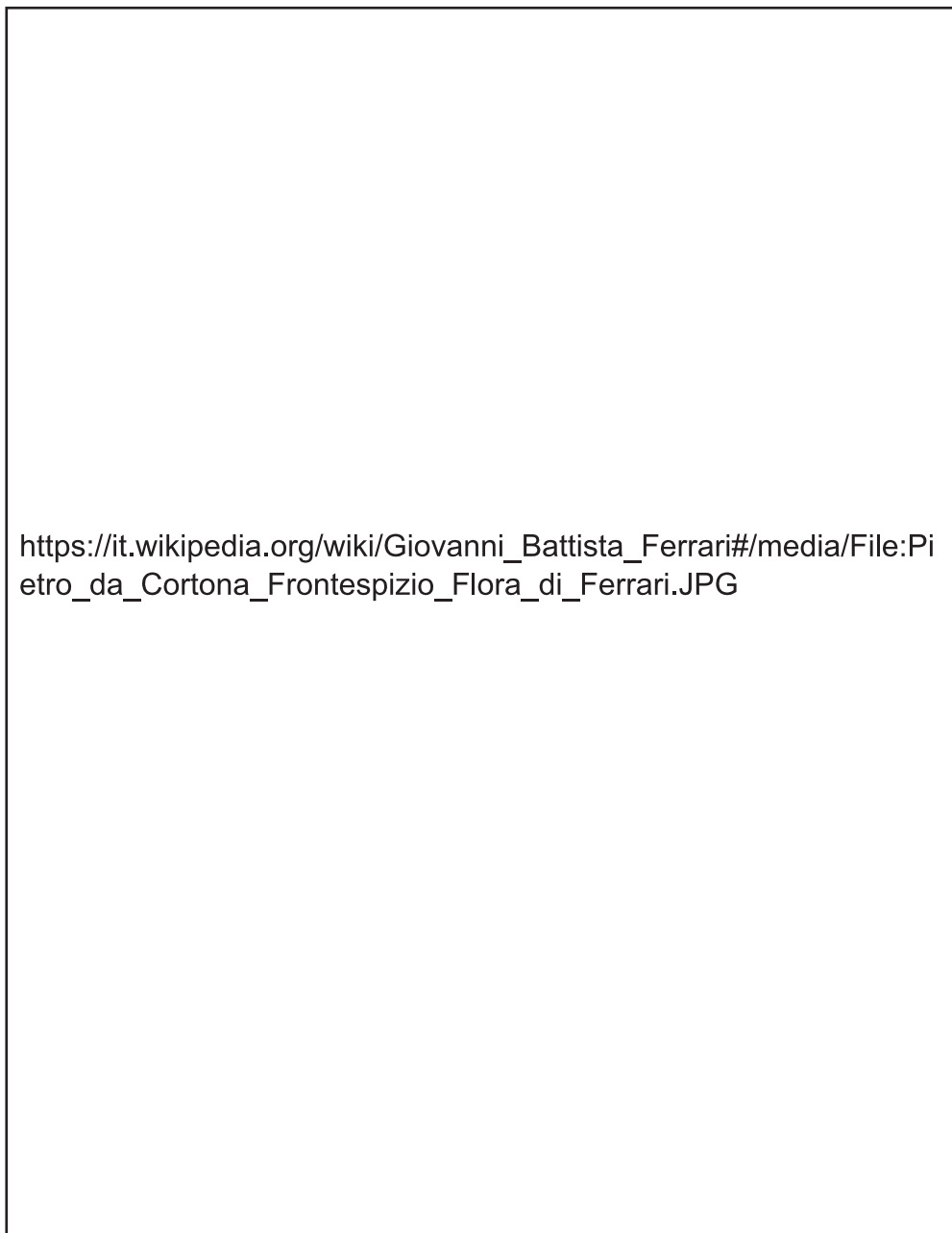
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plate_from_%22Flora,_seu_de_florum_cultura%22,_Ferrari_1646_Wellcome_L0007614.jpg



ill. 16a et 16b. Vincenzo Leonardi et Mario de' Fiori, *Graine au microscope, peonie*, gravures de Friederich Greuter pour le livre "*De Florum Cultura*" (1633) de G. B. Ferrari.



ill. 16c et 16d. Vincenzo Leonardi et Mario de' Fiori, *Amaryllis, jasmin jaune*, gravures de Friederich Greuter pour le livre "*De Florum Cultura*" (1633) de G. B. Ferrari.



ill. 17. Pietro da Cortona, Frontispice de « *Flora, sive Florum Cultura* » de G. B. Ferrari (1638), gravure de Johann Frierdrich Greuter.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_tanari,_pesci,_1610-30_ca..JPG

ill. 18. Antonio Tanari, *Poissons et fruits de mer*, Museo della Natura Morta, Poggio a Caiano.

<http://www.purl.org/inha/agorha/003/30777>

ill. 19. Girolamo Pini, « *Campionario* » *de fleurs*, Musée des Arts Décoratifs, Paris.

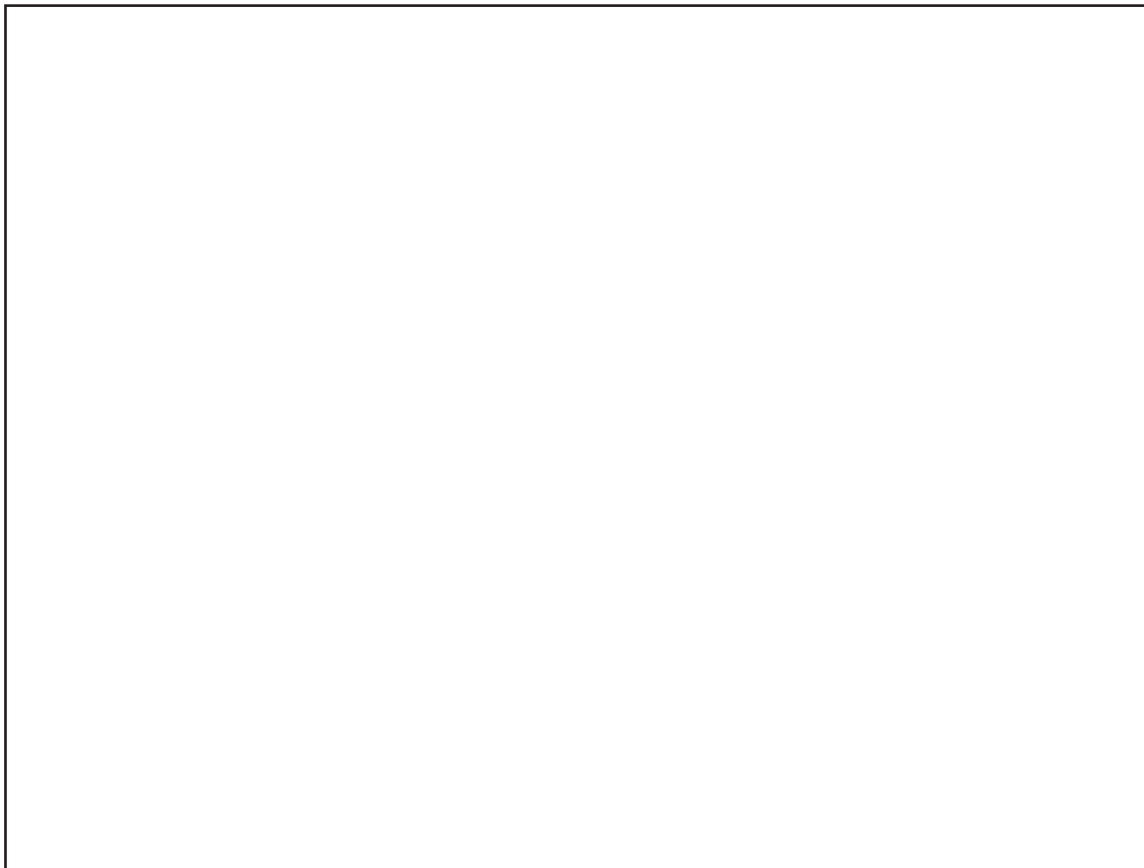
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:
Zucchi,_Antonio_-_Composite_Head_-
_c._1610.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zucchi,_Antonio_-_Composite_Head_-_c._1610.jpg)

ill. 20. Francesco Zucchi, *Tête de fruits*,
Museo di Capodimonte, Naples.

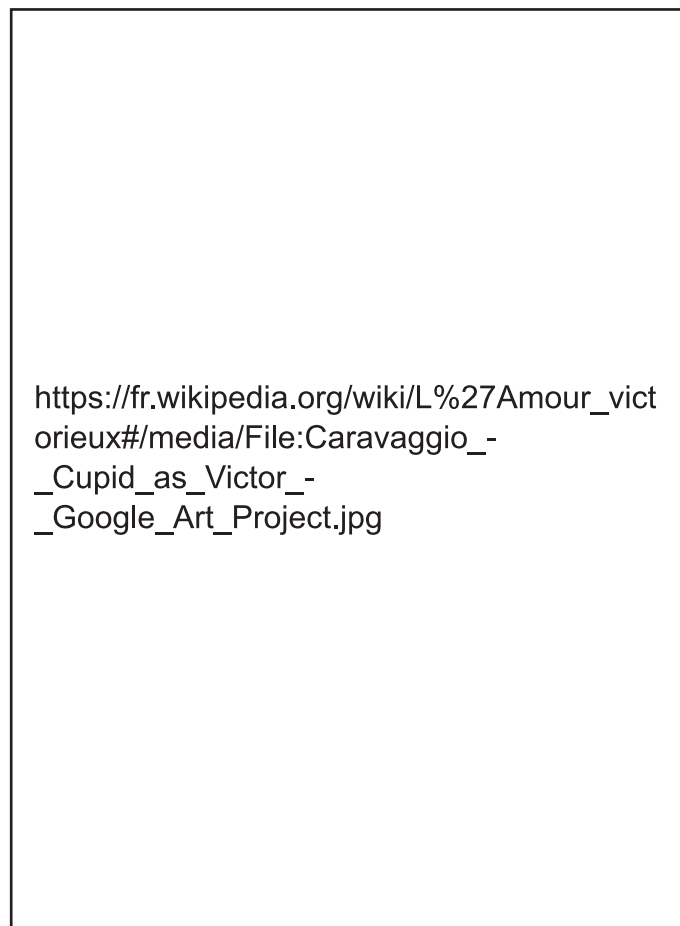
ill. 21. Jan Brueghel, *Bouquet de fleurs*,
Pinacoteca Ambrosiana, Milan.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Lubin_Baugin#/media/File:
Baugin_Lubin,_Still-Life_with_Candle.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Lubin_Baugin#/media/File:Baugin_Lubin,_Still-Life_with_Candle.jpg)

ill. 22. Lubin Baugin, *Nature morte aux livres*, Galleria Spada, Rome.



ill. 23. Maître de l'Annonce aux bergers, *Allégorie des Arts*, collection Masaveu.

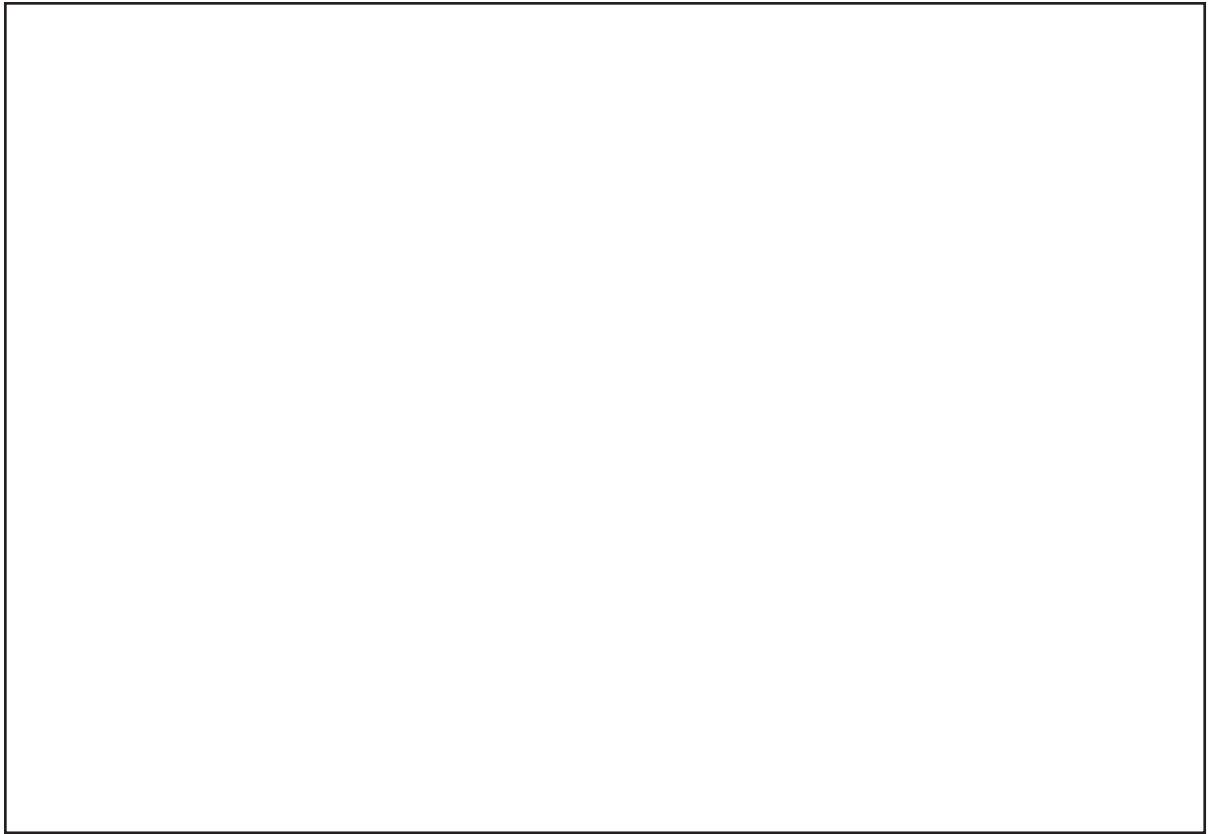


ill. 24. Caravage, *Amour vainqueur*, Gemäldegalerie, Berlin.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1668&langue=fr

ill. 25. Bartolomeo Cavarozzi (Maître de la Nature Morte Acquavella), *Lamento di Aminta*, Musée du Louvre, Paris.

ill. 26. Bartolomeo Cavarozzi (Maître de la Nature Morte Acquavella), *Nature morte avec un joueur de violon*, auparavant collection particulière, Lecce.



ill. 27. Juan Van de Hamen et Giovanni Battista Crescenzi, *Nature morte de raisins, poires et pomme*, offerte par Crescenzi à Cassiano dal Pozzo à Madrid en 1626, collection particulière.



ill. 28. Inscription « MARCHIO.CRESCENTIUS.PINX.M.ADRITI.ET.DONO.DEDIT.AN.MDCXXVI » sur le verso de *la Nature morte de raisins, poires et pomme* (ill. 27), collection particulière.

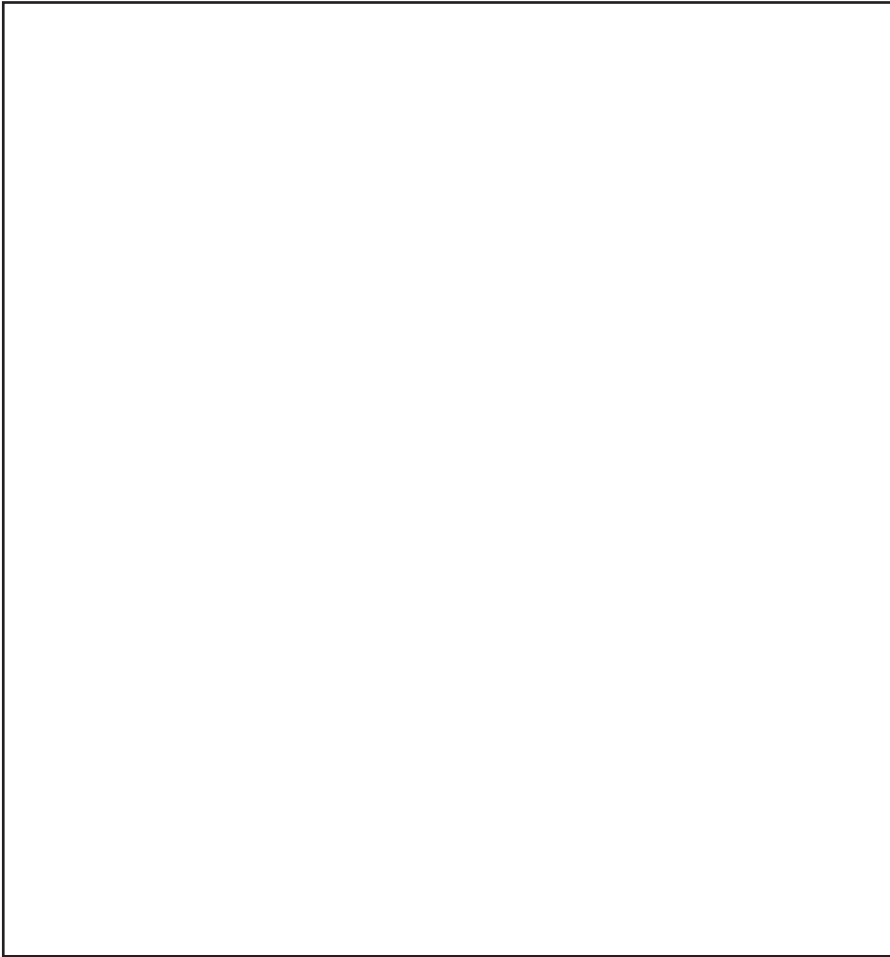
<http://www.leonardo-ambrosiana.it/en/la-pinacoteca-ambrosiana/>

ill. 29. Caravage, *Corbeille de fruits*, Biblioteca Ambrosiana, Milan.

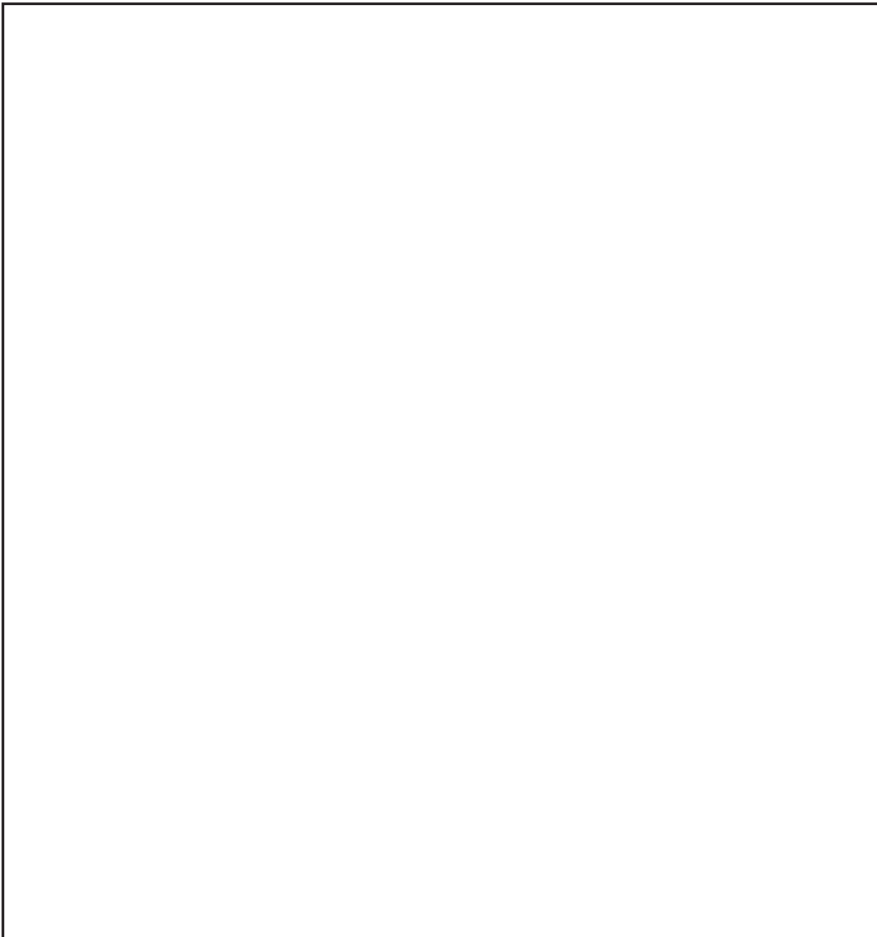
ill. 30. Bartolomeo Passerotti, *Les poissonniers*, collection particulière, New York.


<http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/pollivendola/>

ill. 31. Vincenzo Campi, *Les volailleurs*, Brera, Milan.



ill. 32a et 32b. Nicolaus van Aelst, *Vendeurs itinérants à Rome*, gravure, Istituto Nazionale per la Grafica, Rome.





<https://kalden.home.xs4all.nl/dart/d-a-ab-obreen-lucasgilde2.htm>

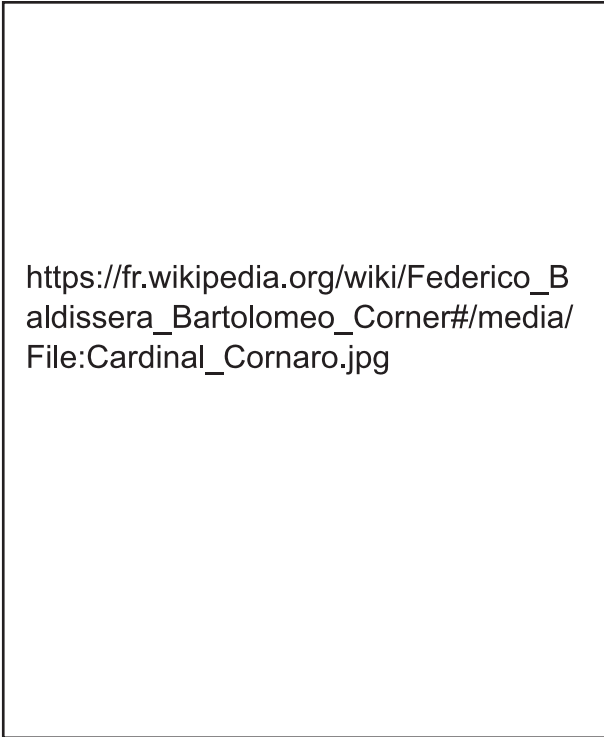
ill. 33. Leonard Bramer, *Vendeuse ambulante de tableaux*, dessin, Université de Leyde, Cabinet des arts graphiques, Leyde.



ill. 34. Pietro da Cortona, *Adoration des bergers*, Palazzo Barberini, Rome.

PREMIERE PARTIE

CHAPITRE 2



https://fr.wikipedia.org/wiki/Federico_Baldissera_Bartolomeo_Corner#/media/File:Cardinal_Cornaro.jpg

ill. 35. Bernardo Strozzi, *Portrait de Federico Cornaro*, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento, Venise.

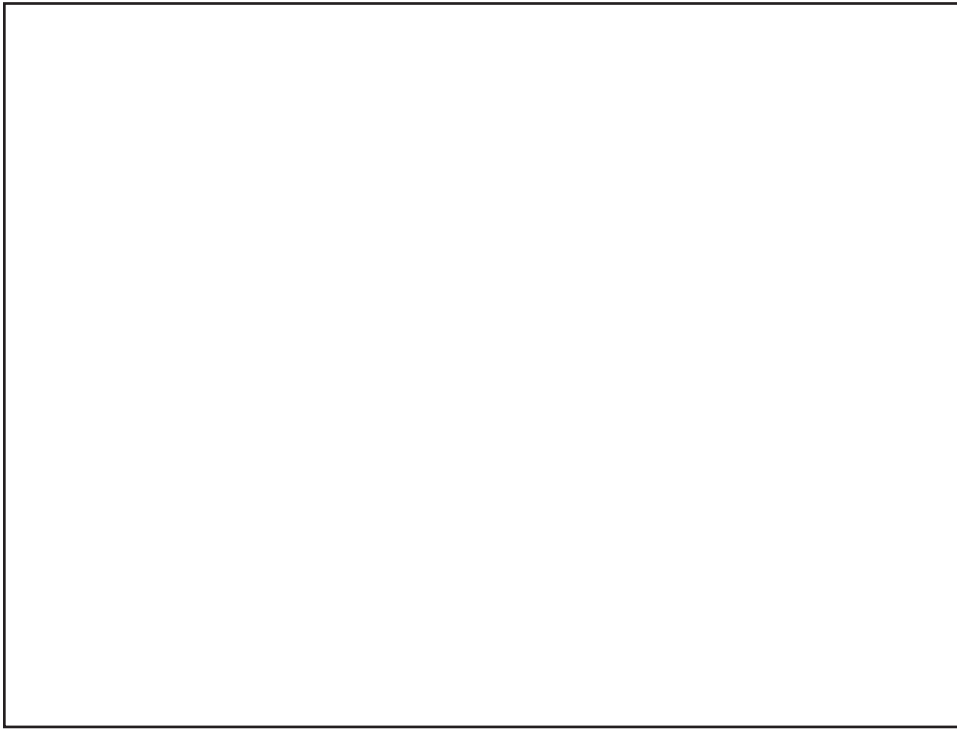
ill. 36a. Antonio Tempesta, *Plan de Rome, 1593*. Le palais Cornaro est marqué en rouge en bas et en haut est indiqué l'emplacement futur de l'église Santa Maria della Vittoria.

http://www.minerva.unito.it/Storia/StoriaScienzeSperimentali/Cartografia2/MappeRoma05_12.htm

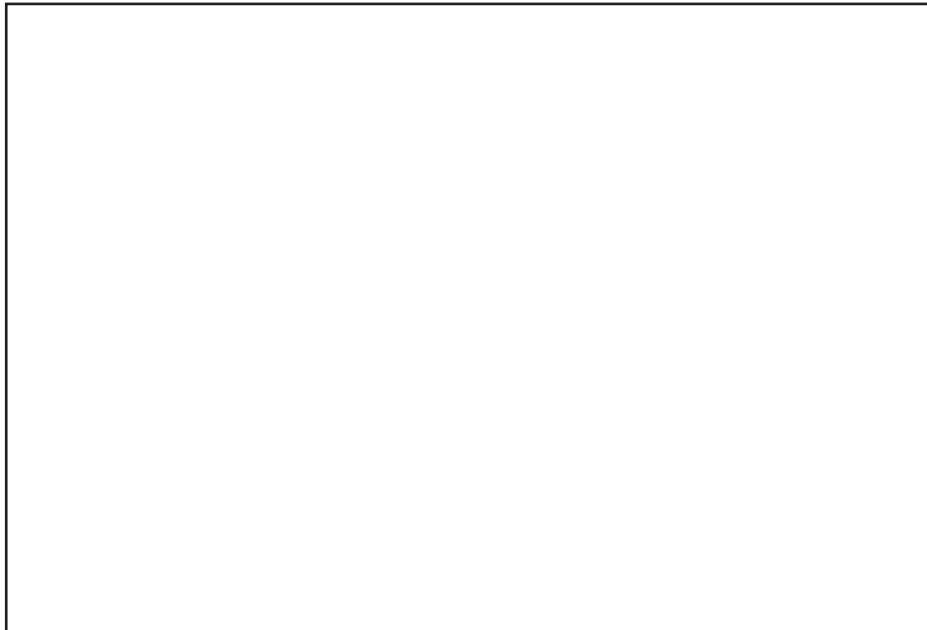
ill. 36b. Giacomo Del Duca, *Palazzo Cornaro, Rome*.

<http://www.museidigenova.it/it/content/la-cuoca-circa-1625>

ill. 37. Bernardo Strozzi, *La cuisinière*, Galleria di Palazzo Rosso, Gênes.



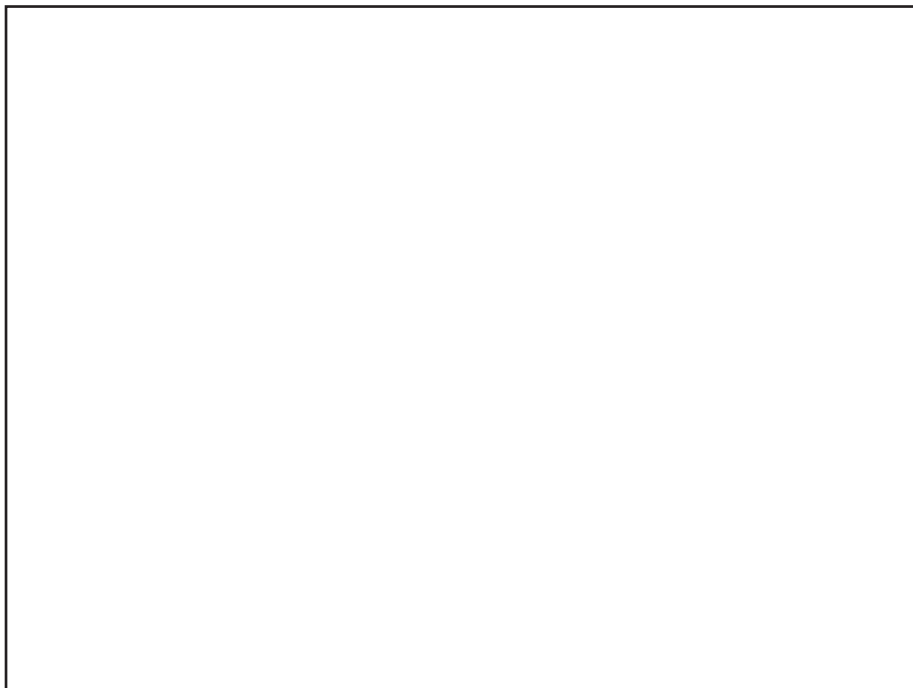
ill. 38. Benedetto Fioravanti, *Nature morte dans un intérieur*, collection Colonna, appartements privés, Rome.



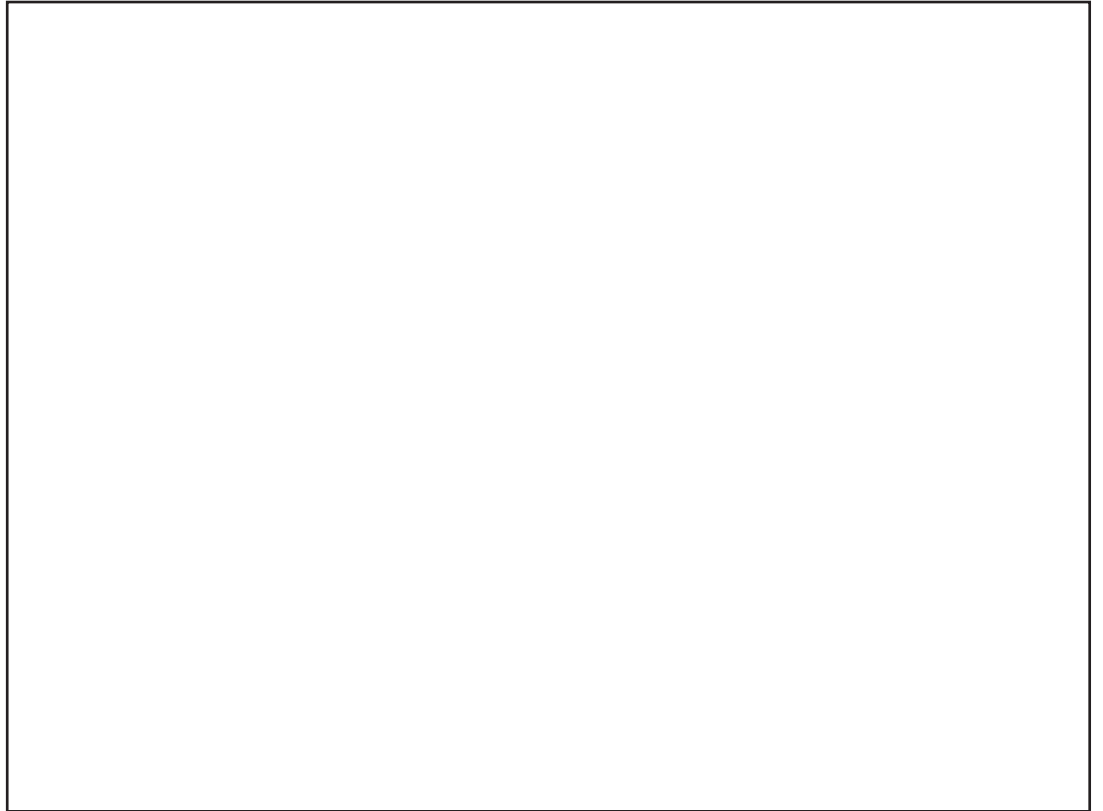
ill. 39. Attribué à Benedetto Fioravanti, *Femme indiquant une nature morte*, collection Menil, Houston.



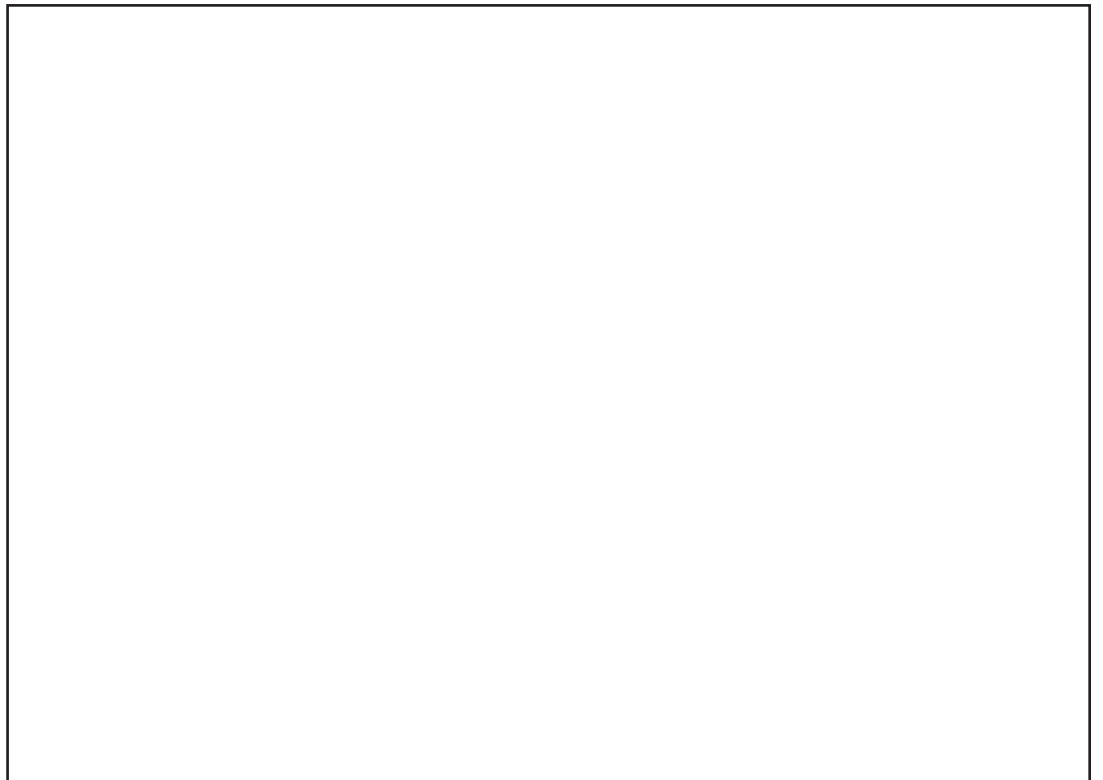
ill. 40. Attribué à Andrea Bonanni, *Intérieur de cuisine avec une figure féminine* (détail), Museo della Natura Morta, Poggio a Caiano.



ill. 41. Attribué à Andrea Bonanni, *Intérieur d'un laboratoire d'alchimiste*, Galleria degli Uffizi, Florence.



ill. 42a. Carlo Manieri, *Nature morte avec instruments de musique*, Ambassade de France, Rome (dépôt du Mobilier National de Paris).



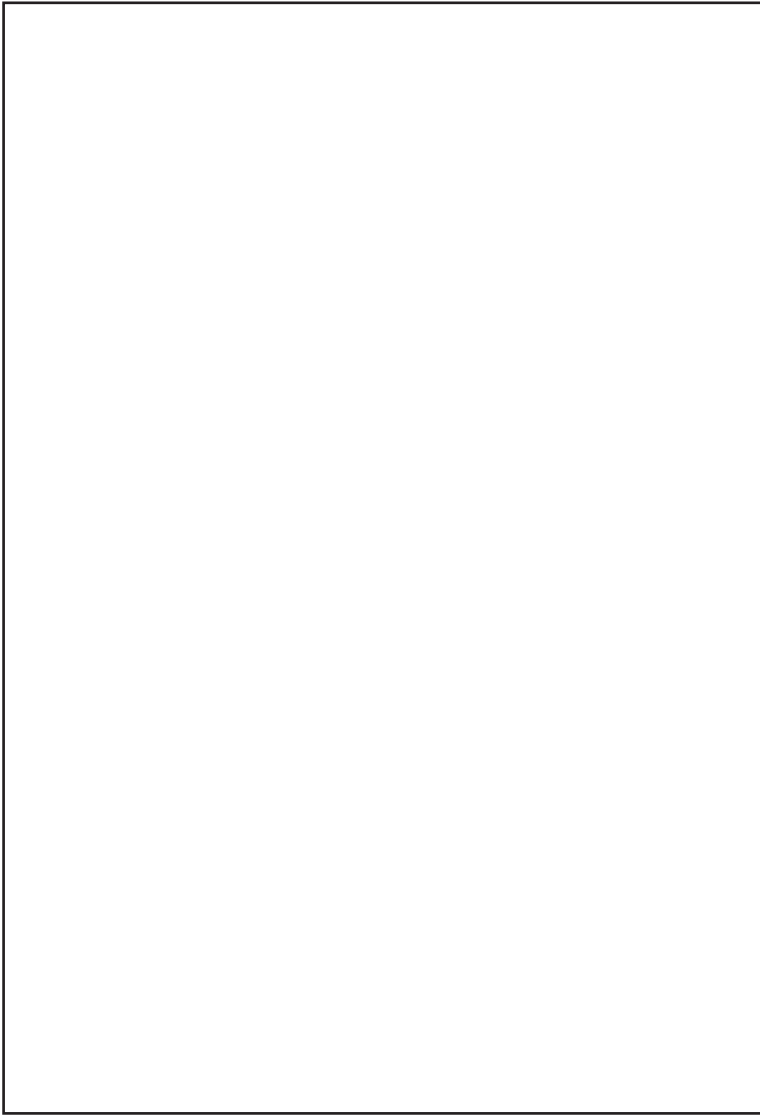
ill. 42b. Carlo Manieri, *Nature morte avec livres et sphère*, Ambassade de France, Rome (dépôt du Mobilier National de Paris).

<http://www.purl.org/inha/agorha/003/10480>

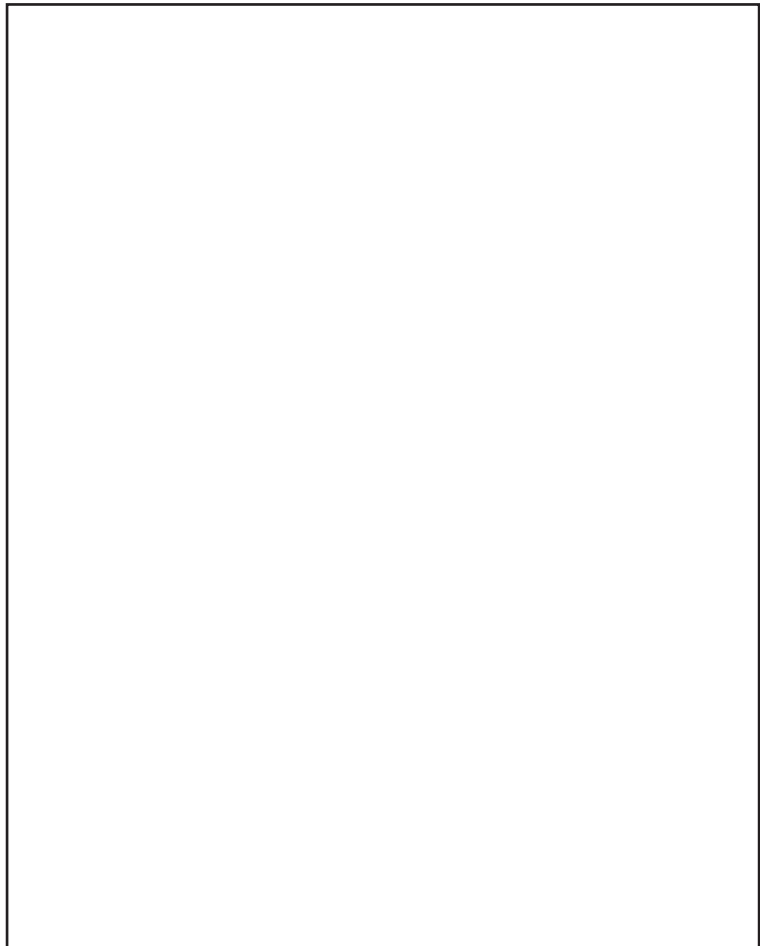
ill. 43a. Antonio Tibaldi, *Nature morte avec des sucreries, une guitare, de la vaisselle en argent, un perroquet sur une draperie rouge brodée*, Musée des Beaux-Arts, Nantes.

<http://www.purl.org/inha/agorha/003/10481>

ill. 43b. Antonio Tibaldi, *Nature morte avec épaulières et brassards d'avant-bras et un vase d'argent sur une draperie rouge brodée*, Musée des Beaux-Arts, Nantes.



ill. 44a-d. Laura Bernasconi, *Vases de fleurs*,
Galleria Doria-Pamphilj, Rome.



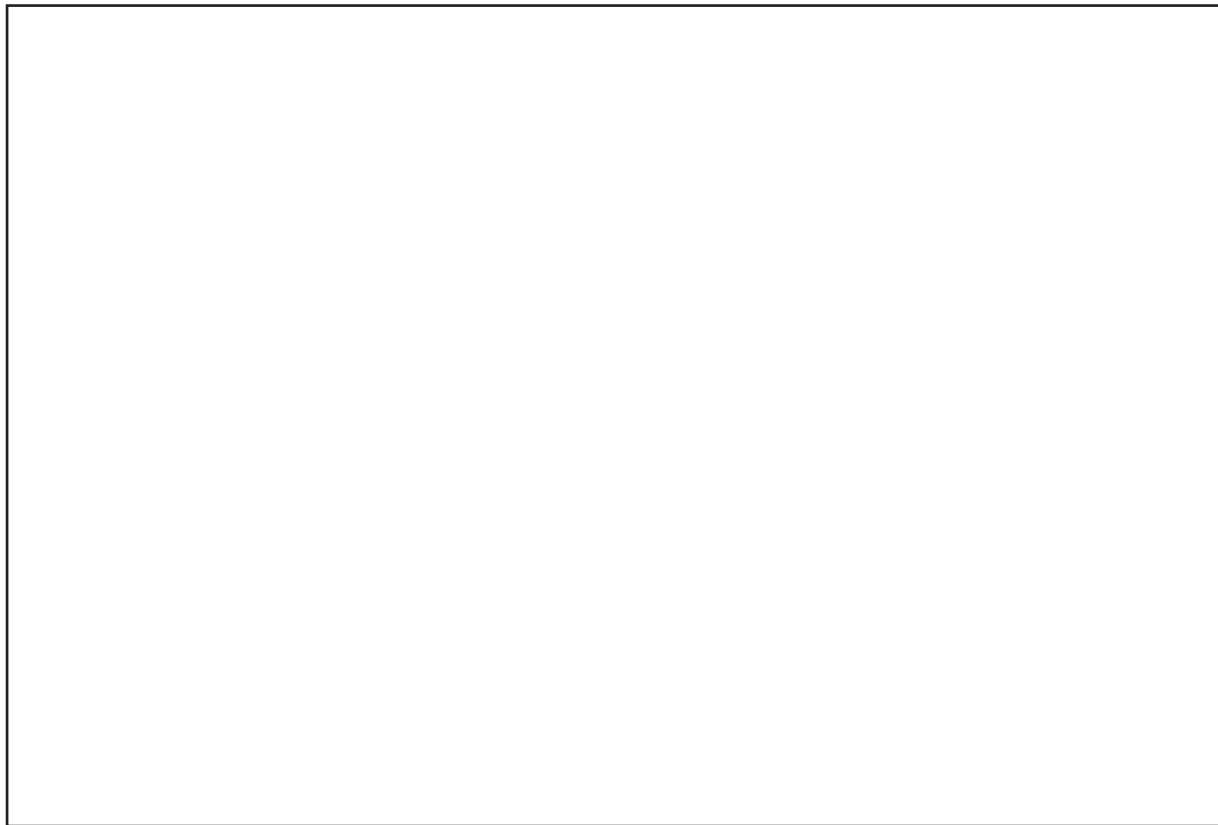
<http://www.purl.org/inha/agorha/003/96444>

<http://www.purl.org/inha/agorha/003/96445>

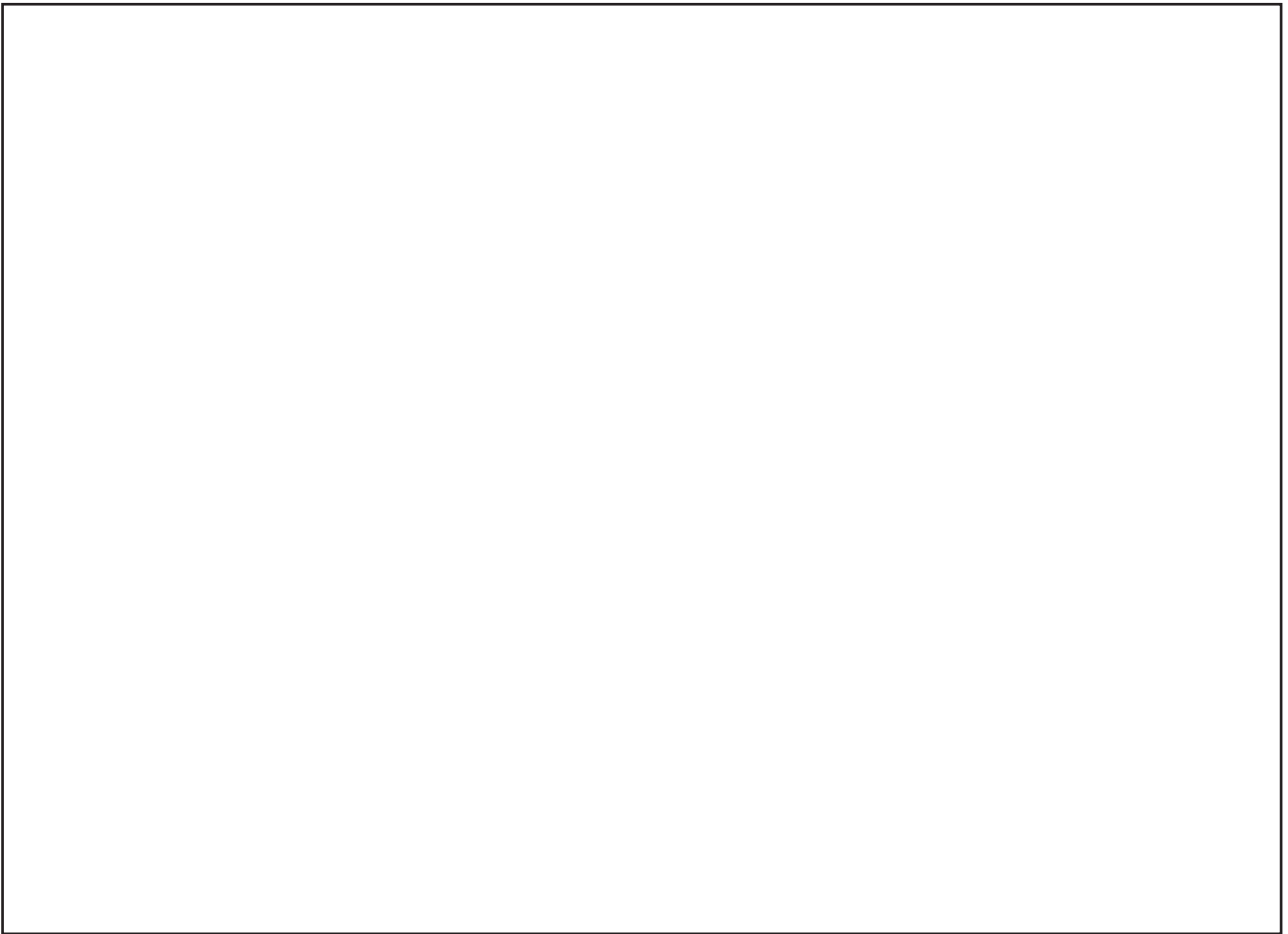
ill. 45a et 45b. Attribuées à Laura Bernasconi,
Vases de fleurs, Musée Fesch, Ajaccio.



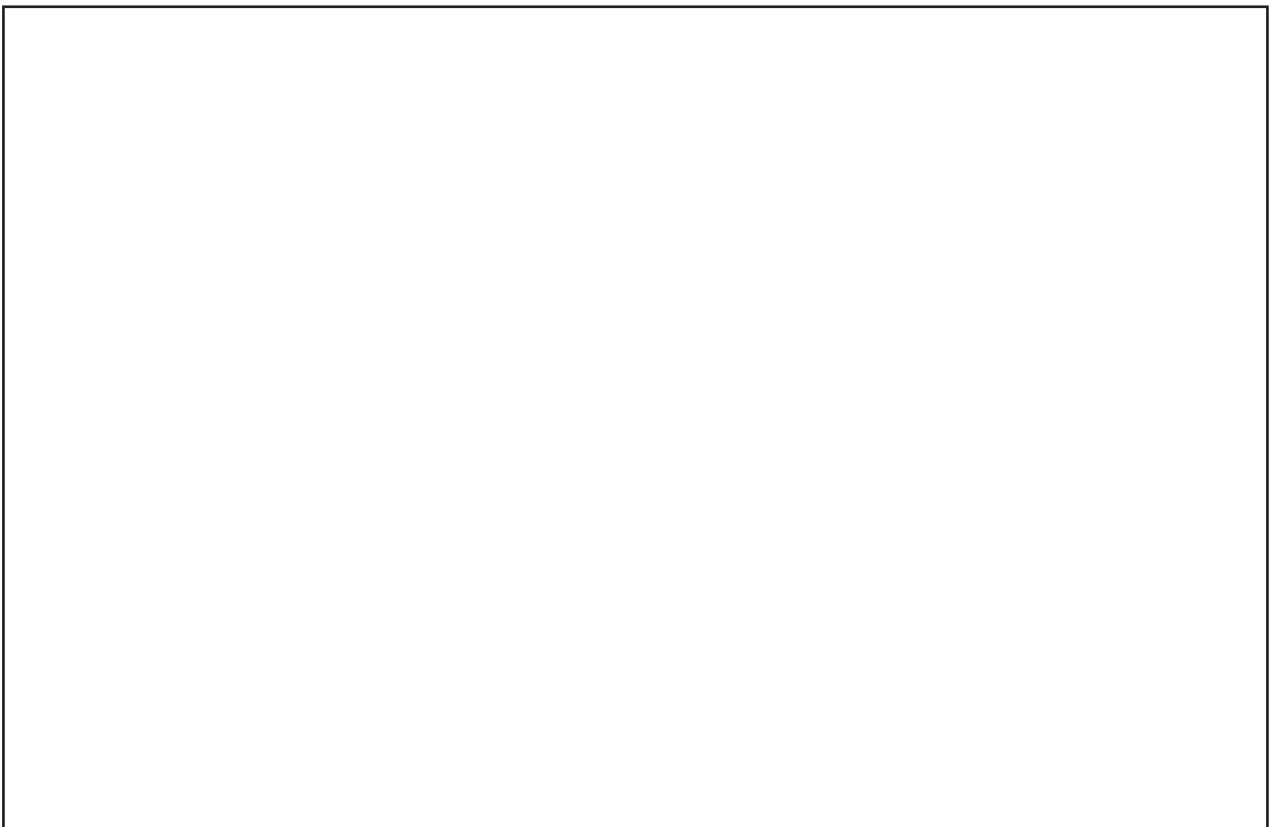
ill. 46. Giovan Battista Gavarotti, *Nature morte avec un vase de fleurs orné d'abeilles héraldiques de la maison Barberini*, collection particulière, Florence.



ill. 47. Giovan Battista Gavarotti, *Autoportrait avec des fleurs et un assistant*, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano, Florence.



ill. 48. Les acheteurs dans la boutique de Pellegrino Peri selon leur métier (statistiques faites par Loredana Lorizzo, 2010).



ill. 49. Répartition des genres picturaux dans le livre des comptes de Pellegrino Peri entre 1662 et 1689 (statistiques faites par Loredana Lorizzo, 2010).

ill. 50. Michelangelo Cerquozzi, *Guirlande de fruits (Eté)*, Pinacoteca Nazionale, Bologne.

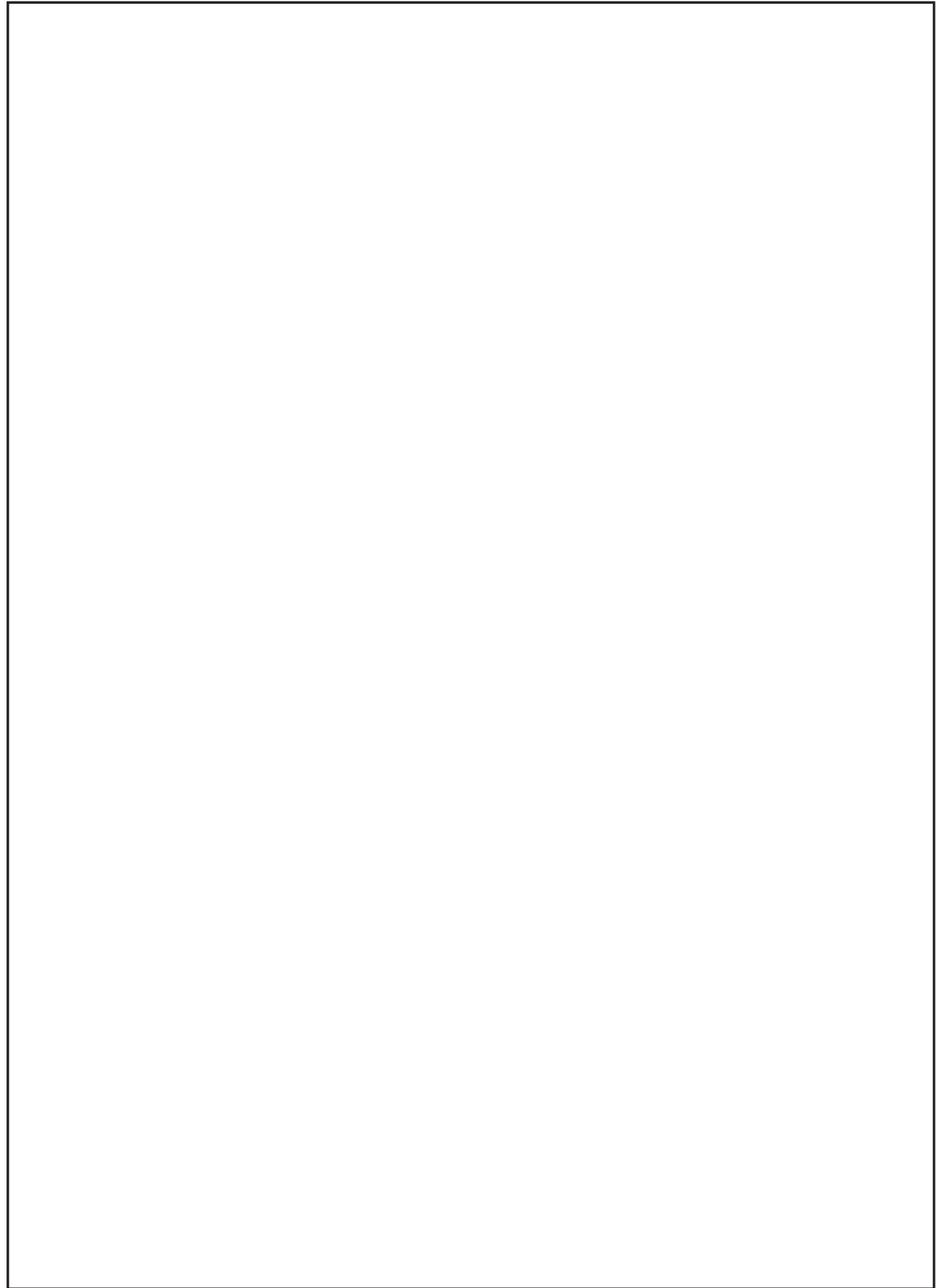
<http://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/le-collezioni/palazzo-pepoli-campogrande-collezioni/sala-di-felsina/item/2715-ghirlanda-di-frutti-e-uccelli.html>

<http://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/le-collezioni/palazzo-pepoli-campogrande-collezioni/sala-di-felsina/item/2713-ghirlanda-di-fiori-e-farfalle.html>

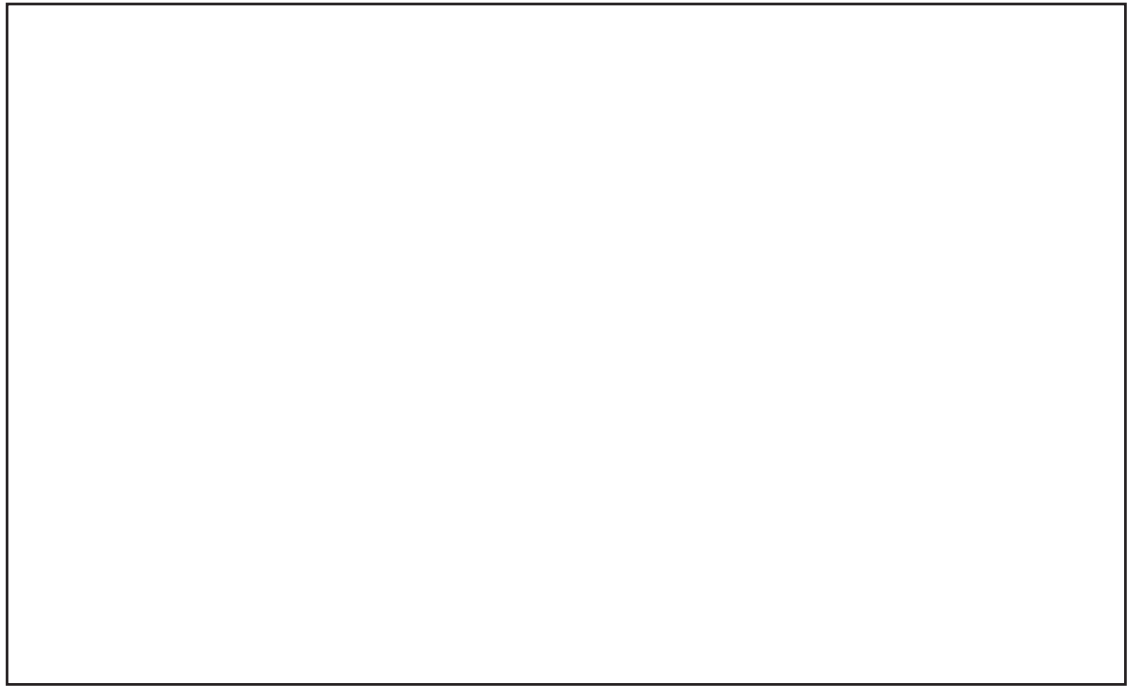
ill. 51. Giovanni Stanchi, *Guirlande de fleurs (Printemps)*, Pinacoteca Nazionale, Bologne.

<http://www.scenaillustrata.com/public/spip.php?article1640>

ill. 52. Attribué à Aniello di Letizia, *Putto avec des fleurs* (détail de *l'Immaculée Conception*), église, Montesano Salentino (Pouilles).



ill. 53. Aniello di Letizia, *Guirlandes de fleurs* dans *le Martyre de Saint Jean Evangéliste*, basilique, Leuca, (Pouilles).



ill. 54. Aniello di Letizia, *Fleurs* dans la scène représentant *la Sainte Famille* (détail), église Santa Chiara, Nardò, (Pouilles).

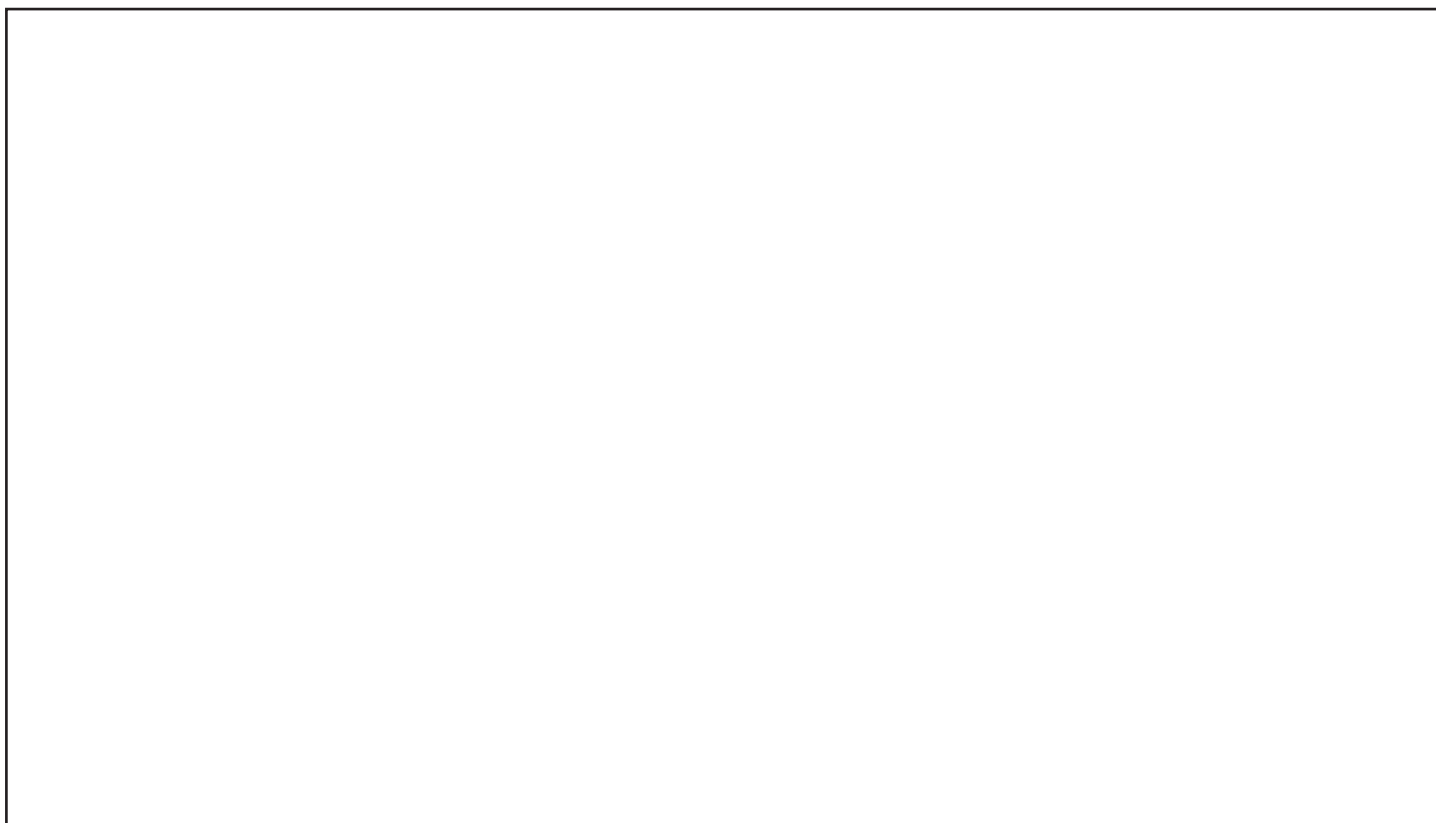
<http://www.purl.org/inha/agorha/003/30815>

ill. 55. Attribué à Abraham Brueghel, *Bouquet de fleurs dans un vase en métal*, Musée des Beaux-Arts, Dijon.

<https://www.burghley.co.uk/collections/collection/giuseppe-recco-2/>

ill. 56a et 56b. Giuseppe Recco, *Deux bouquets de fleurs* peints pour le Comte d'Exeter en 1684, Burghley House, (Stamford-Lincolnshire).

<https://www.burghley.co.uk/collections/collection/giuseppe-recco/>



ill. 57. Giuseppe Recco, *Deux bouquets de fleurs* peints pour le Comte d'Exeter en 1684, accrochage actuel dans la « *State Dreassing Room or Third George Room* », Burghley House, (Stamford-Lincolnshire).



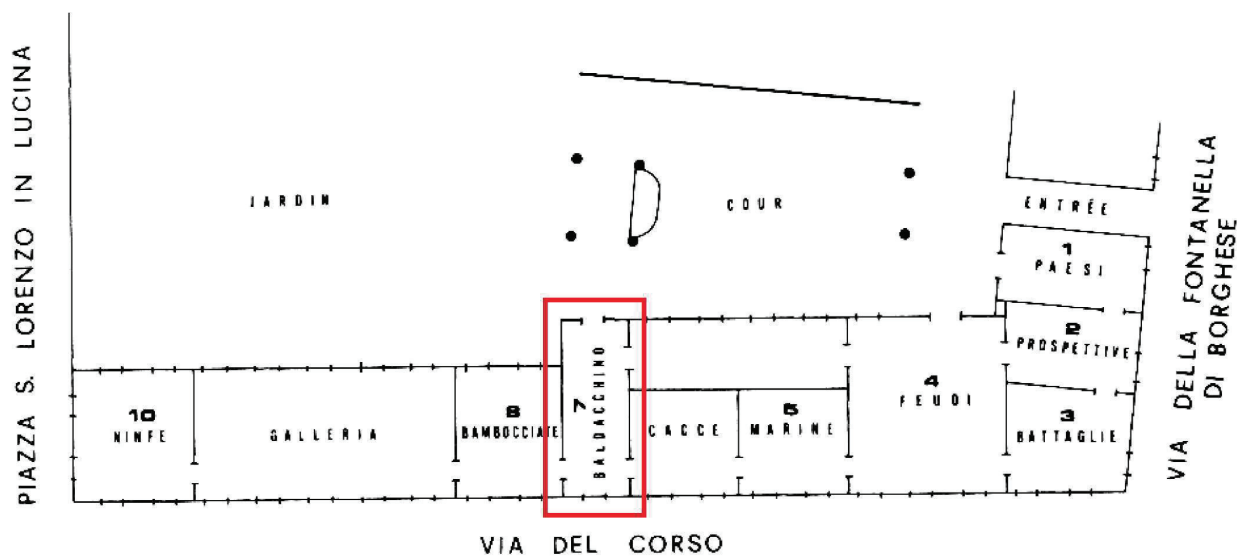
ill. 58a et 58b. Giovanni Battista Ruoppolo, *Deux Natures mortes de fruits et de fleurs* peintes pour le Comte d'Exeter vers 1684, Burghley House, (Stamford-Lincolnshire).

<https://www.burghley.co.uk/collections/collection/david-de-koninck/>

ill. 59. David de Coninck, *Lutte de coqs, un épagueul, un ara, des lapins et des raisins dans un jardin*, peint pour le Comte d'Exeter en 1684, Burghley House, (Stamford-Lincolnshire).

PREMIERE PARTIE

CHAPITRE 3



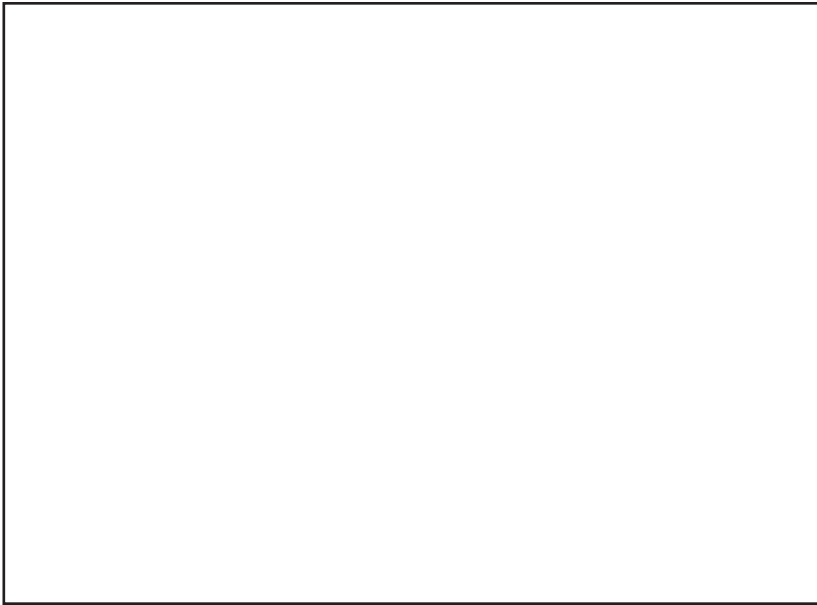
ill. 60. Emplacement de *la salle du Baldacchin* au palais Ruspoli en 1715 (plan par U. Colalelli).

ill. 61a. Onofrio Loth, *Nature morte aux fruits* (pastèque, melons, raisins, pommes, pêches), avec des petits génies dans un paysage, Galleria Spada, Rome.

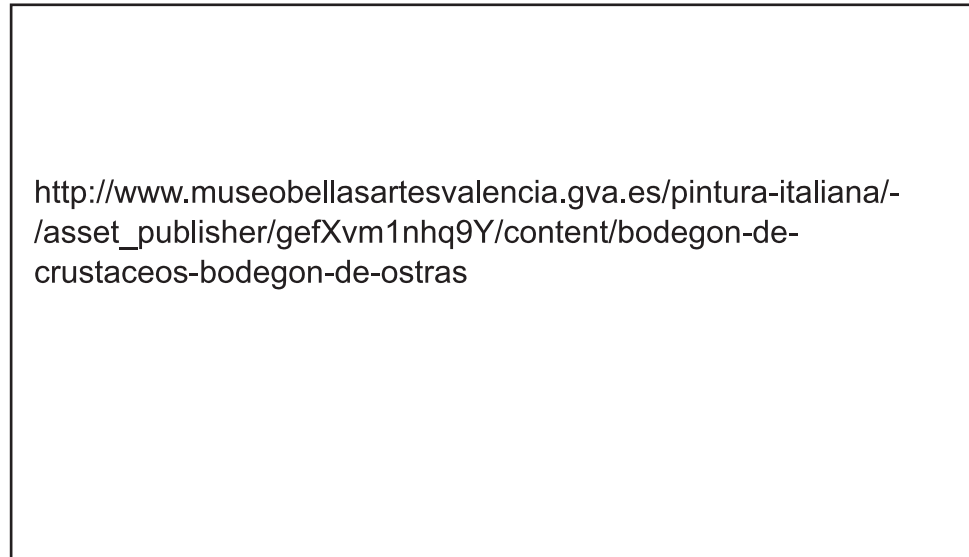
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=88940&titolo=Loth%20Onofrio/%20Conca%20Sebastiano,%20Natura%20morta%20con%20frutta,%20putti%20alati%20e%20tartaruga&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true

ill. 61b. Onofrio Loth, *Nature morte aux fruits* (raisins, grenades, pêches, prunes, melon) avec une aiguière renversée, des oiseaux morts, un chien et deux autres petits génies dont l'un tient un fusil, sur fond de paysage, Galleria Spada, Rome.

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=88941&titolo=Loth%20Onofrio/%20Conca%20Sebastiano,%20Natura%20morta%20con%20frutta,%20erma,%20putti%20alati%20con%20fucile%20e%20cane&locale=en&decorator=layout_resp&apply=true



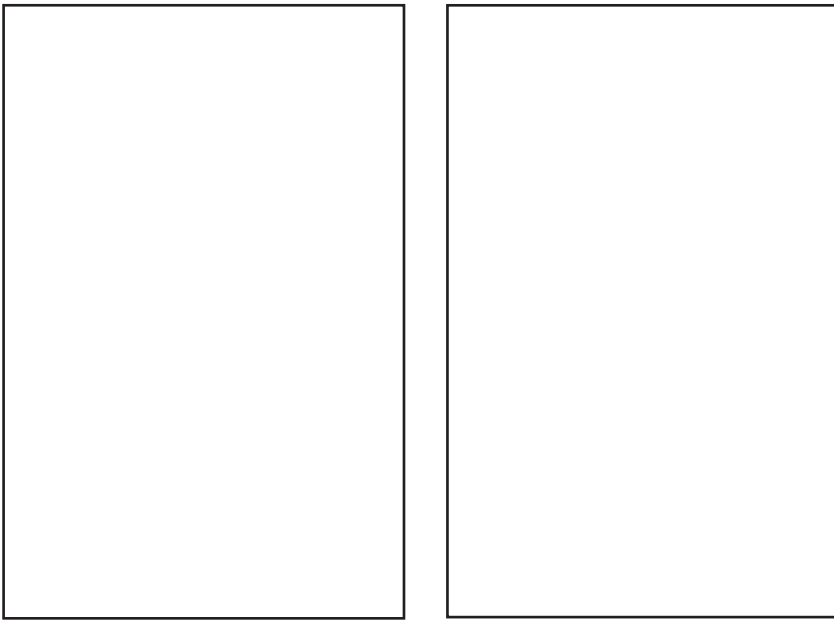
ill. 62. Onofrio Loth, *Nature morte aux raisins, aux pastèques, aux melons et autres fruits dans un jardin avec des balustrades* (auparavant collection particulière, Reggio Emilia), monogrammée « OL » .



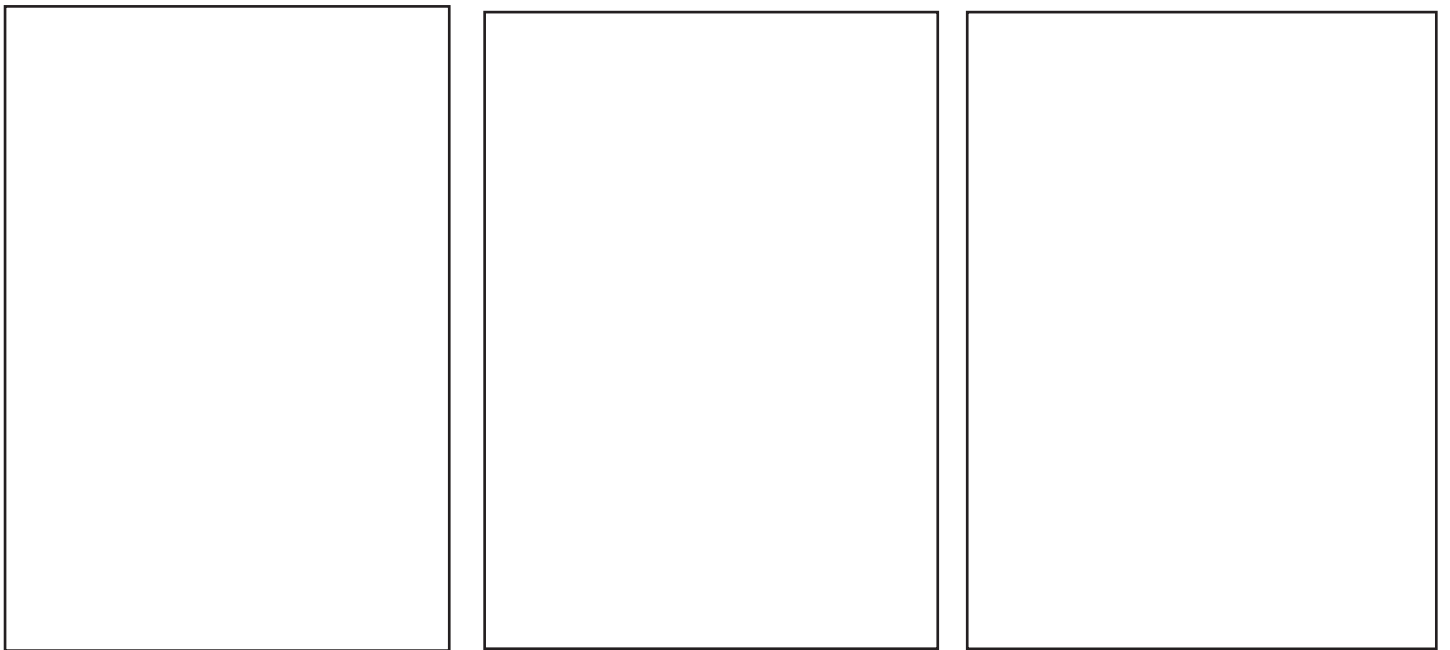
ill. 63a. Onofrio Loth, *Nature morte aux crabes de mer, aux langoustes et aux fruits de mer*, Museo de Bellas Artes, Valence (Espagne).



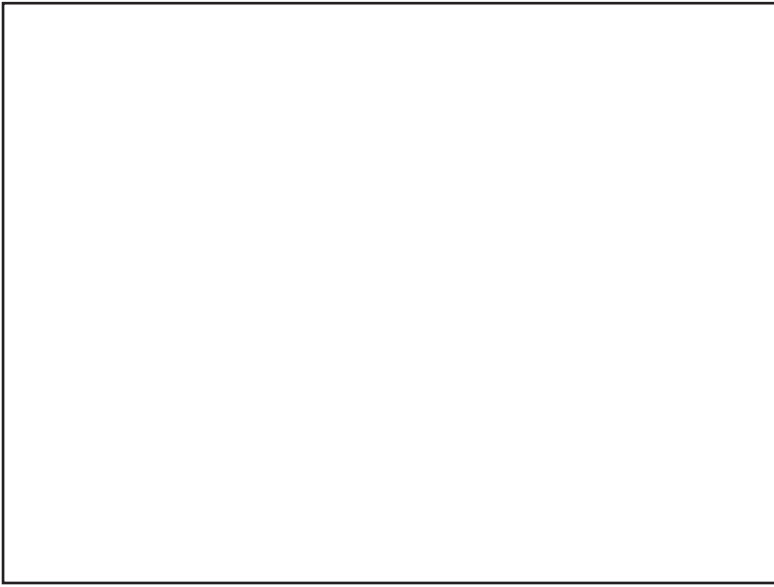
ill. 63b. Onofrio Loth, *Nature morte aux huîtres et aux fruits de mer dans une marine*, Museo de Bellas Artes, Valence (Espagne).



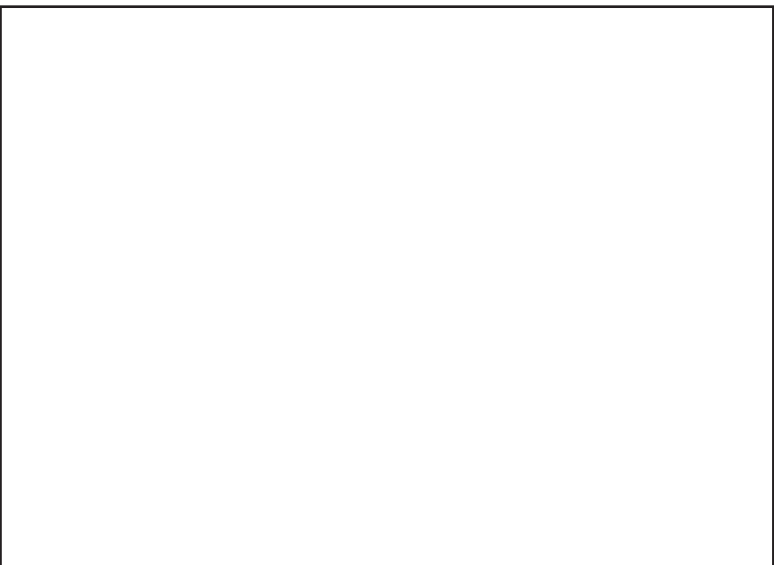
ill. 64a et 64b. Gaspare Lopez, *Deux natures mortes de fleurs*, collection particulière.

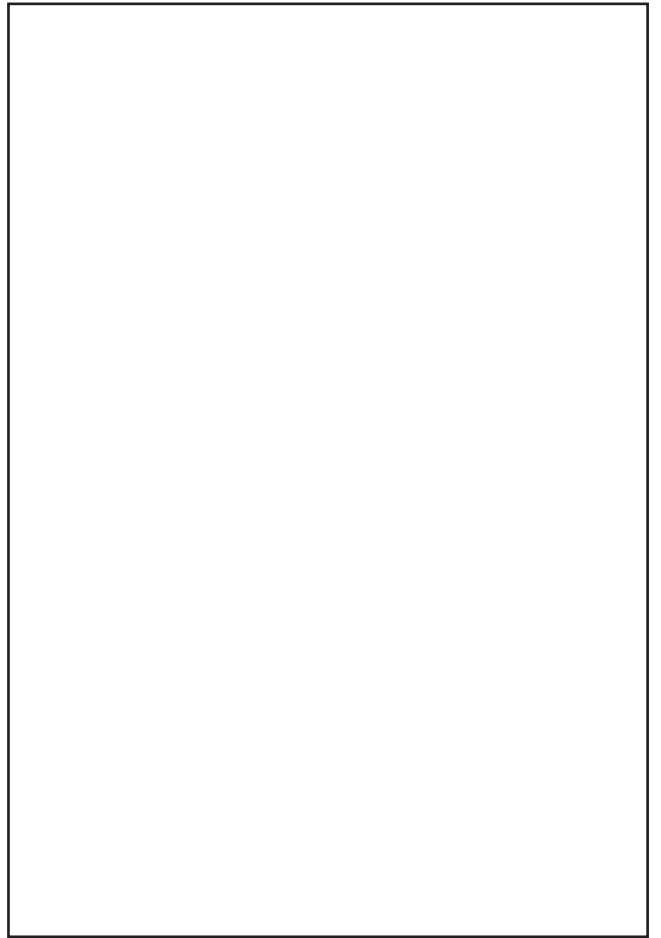
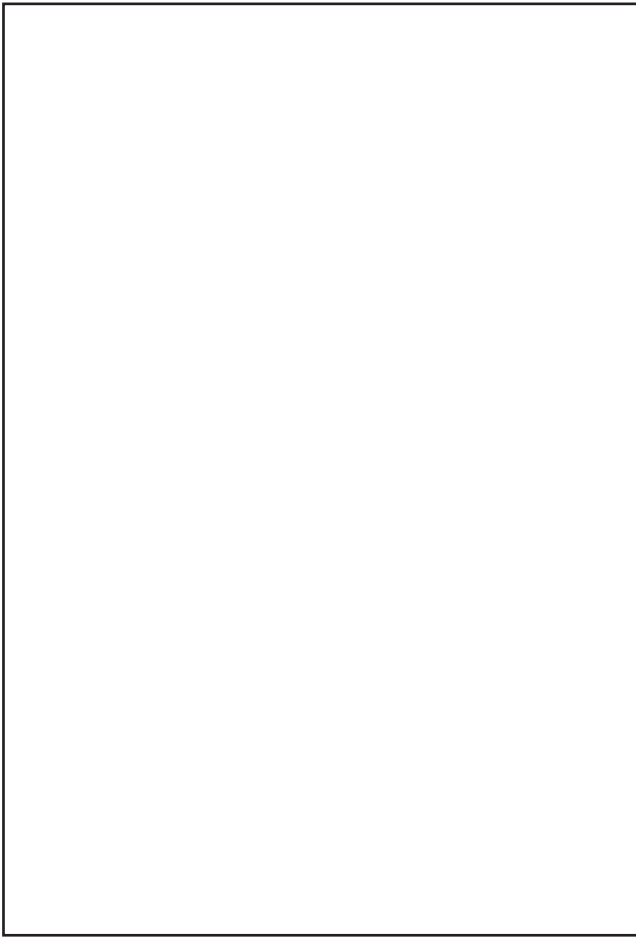


ill. 65a-c. Francesco Lavagna, *Trois natures mortes de fleurs* (documentées), Palazzo Doria-Pamphilj al Corso, Rome.

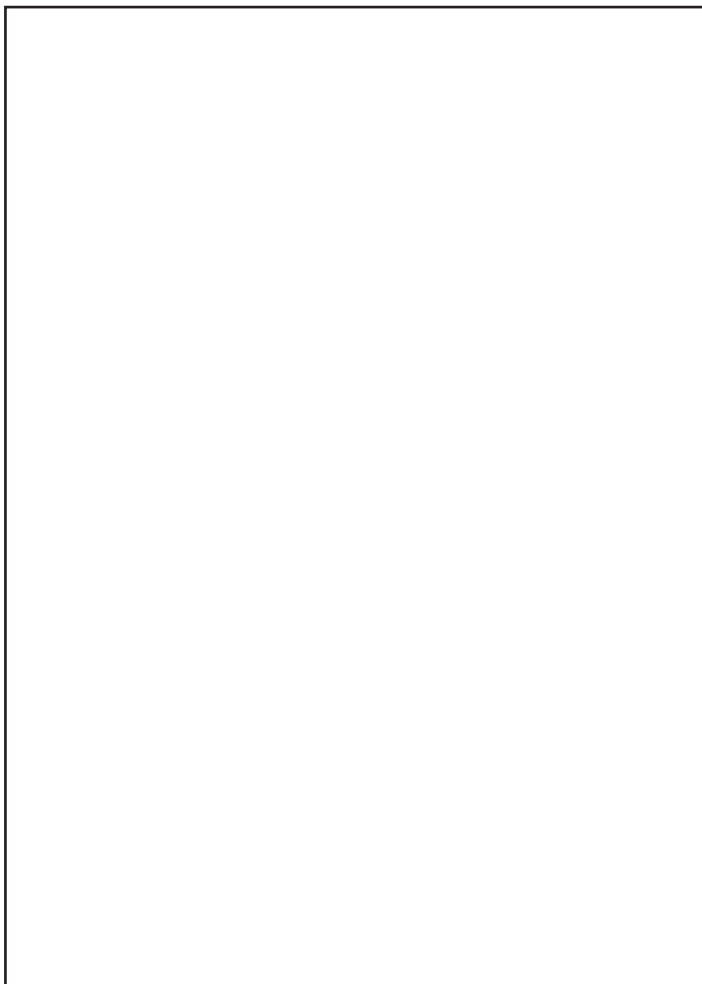


ill. 66a-c. Attribuées à Francesco Lavagna, *Trois natures mortes de fruits et de fleurs*, Palazzo Doria-Pamphilj al Corso, Rome.

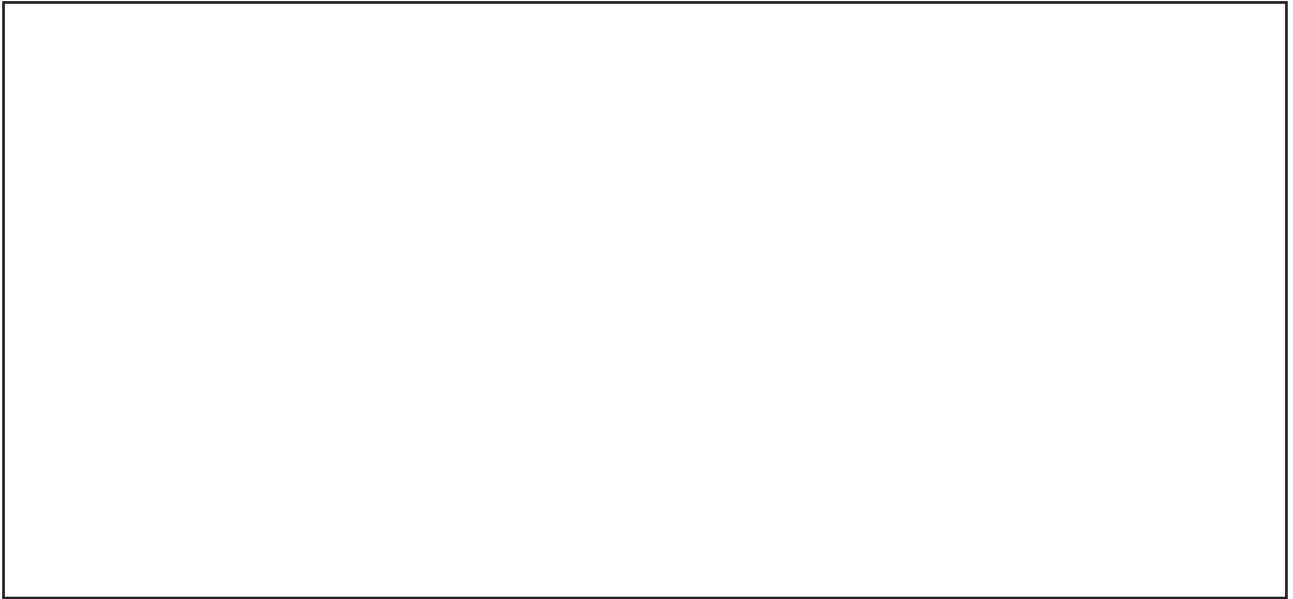




ill. 67a et 67b. Attribuées à Francesco Lavagna, *Deux natures mortes de vase de fleurs*, Palazzo Doria-Pamphilj al Corso, Rome.



ill. 68a et 68b. Attribuées à Francesco Lavagna, *Deux natures mortes de vase de fleurs*, Palazzo Doria-Pamphilj al Corso, Rome.



ill. 69a-c. Anonyme napolitain du début du XVIIIe s., *Trois natures mortes de vase de fleurs*, Palazzo Doria-Pamphilj al Corso, Rome.

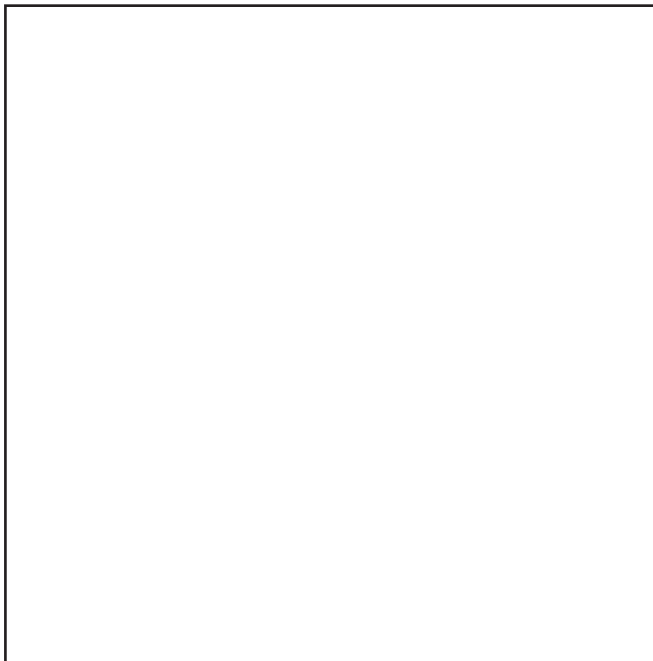
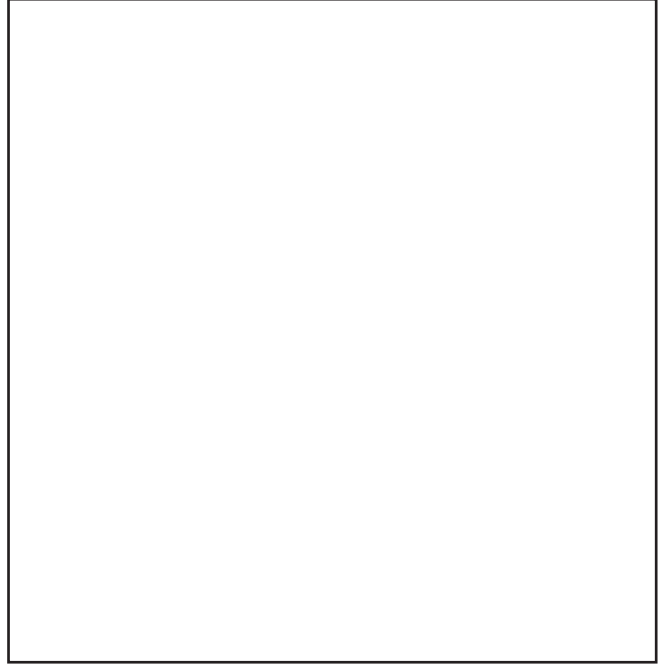
DEUXIEME PARTIE

CHAPITRE 1

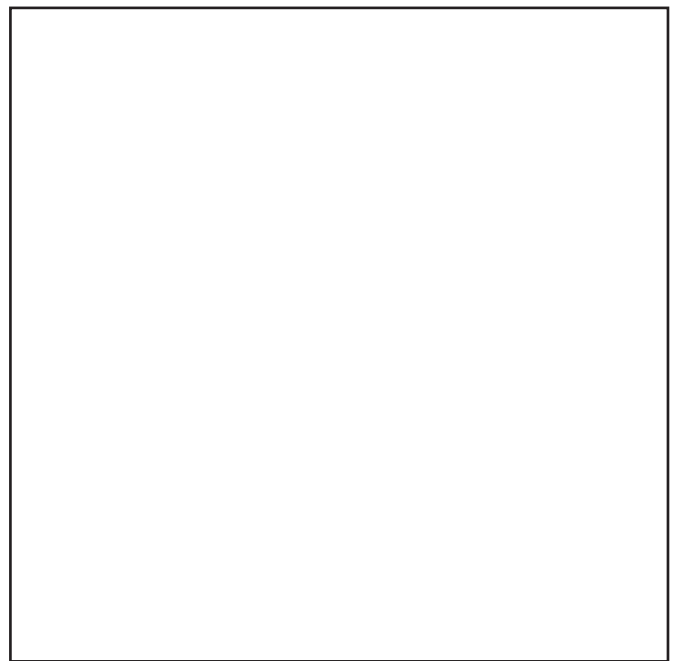
ill. 1a. Mario dei Fiori, *Guirlande de fleurs avec scène du rêve de Jacob*, El Escorial, Monastère de San Lorenzo.



ill. 1b. Mario dei Fiori, *Guirlande de fleurs avec scène de Moïse recevant les tables de la loi*, El Escorial, Monastère de San Lorenzo.



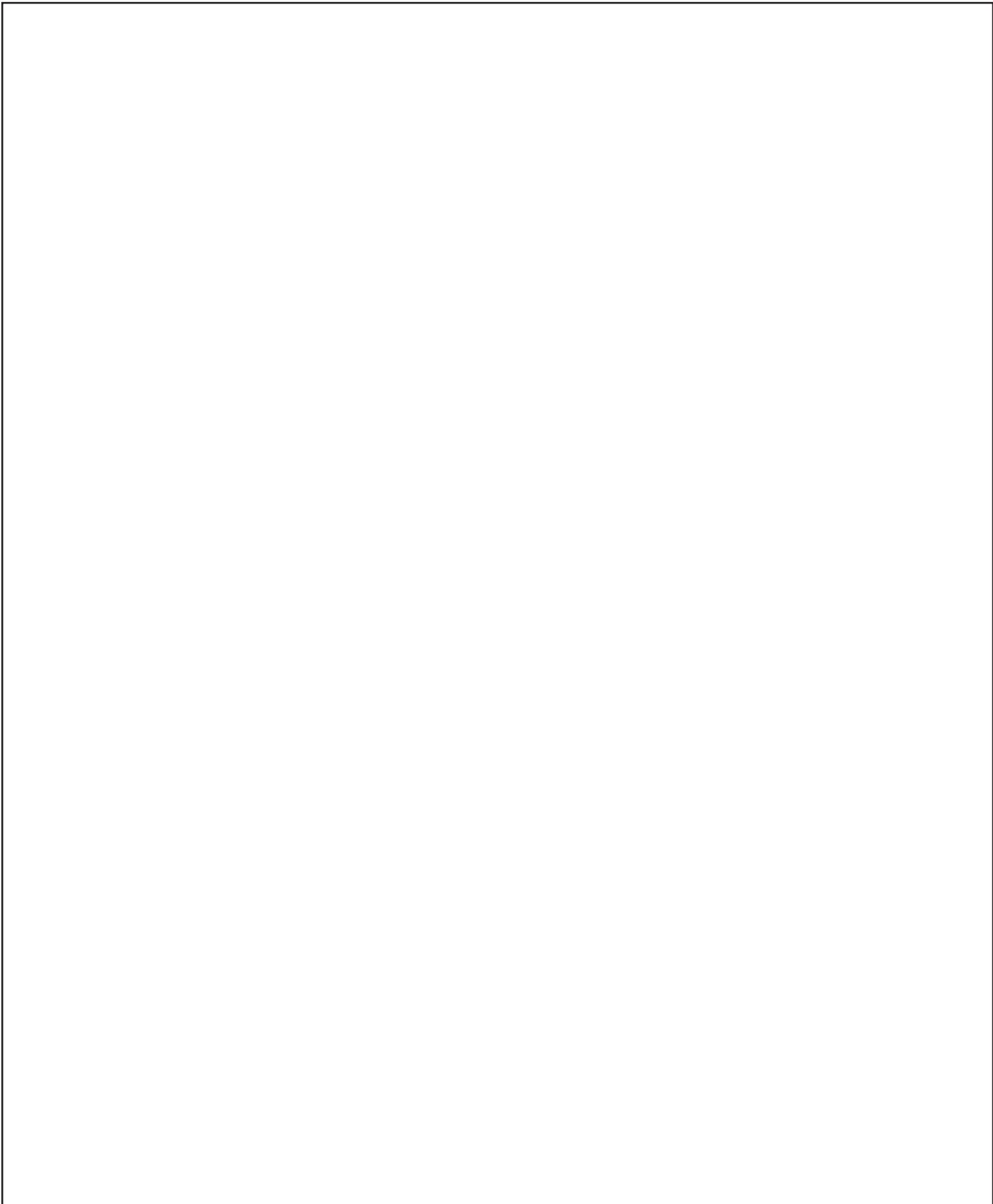
ill. 2a. Paolo Porpora, *Guirlande de fleurs avec scène de Caïn et Abel*, El Escorial, Monastère de San Lorenzo.



ill. 2b. Paolo Porpora, *Guirlande de fleurs avec scène du sacrifice d'Isaac*, El Escorial, Monastère de San Lorenzo.

<http://www.purl.org/inha/agorha/003/10883>

ill. 3. Mario dei Fiori et Carlo Maratta, *Guirlande de fleurs avec des putti qui jouent*, Musée des beaux-arts, Rouen.



ill. 4. Le 27 mai 1663 Porpora signa de sa main son accord pour ajouter aux statuts l'obligation de chaque nouveau membre d'offrir un tableau à l'Accademia, compte-rendu d'une réunion académique, ASASL, Rome.

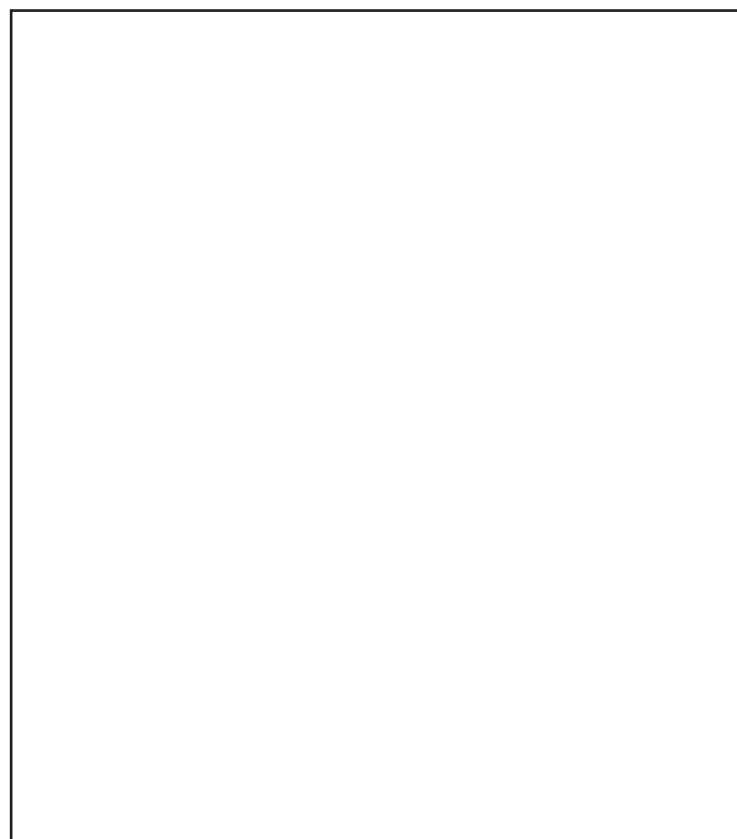
ill. 5. Mario dei Fiori, *Vase d'argent avec des fleurs renversé sur un tissu*, Museo Nacional del Prado, Madrid.

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/overturned-silver-vase-on-a-cloth/c8ddd296-c169-43e6-8443-619057cfe3ab>

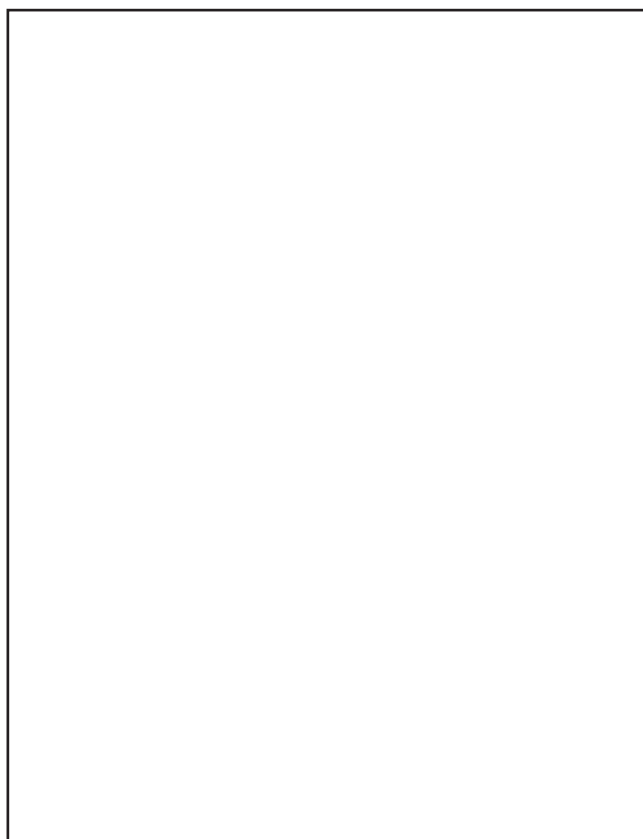
ill. 6. Paolo Porpora, *Vase de fleurs renversé et amphore d'argent sur un coussin brodé en filigrane* (détail), collection de la Banque BPM.

<http://www.purl.org/inha/agorha/003/10939>

ill. 7. Paolo Porpora, *Nature morte de fleurs variées et canetons sauvages*, Musée des beaux-arts, Valence.



ill. 8. Mario dei Fiori (fleurs) et attribué à Girolamo Troppa (scène), *Guirlande de fleurs avec scène d'Herminie chez les bergers*, collection particulière, Monaco.



ill. 9. Paolo Porpora, *Guirlande de fleurs et de fruits autour du Christ en couronne d'épines (Ecce Homo)*, collection particulière.

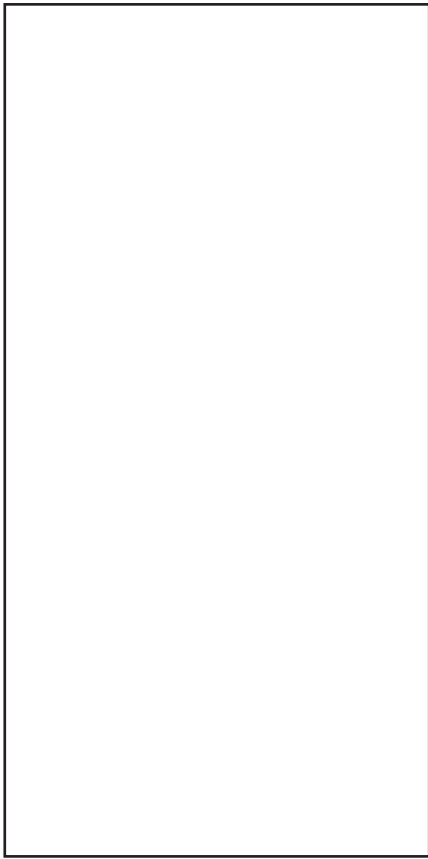
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mario_De_i_Fiori_-_Mirror_with_Three_Putti_-_WGA14087.jpg

<https://www.gettyimages.fr/detail/photo-d'actualit%C3%A9/flowers-and-crystal-cup-by-paolo-porpora-c-1655-17th-photo-d'actualit%C3%A9/470421886#/flowers-and-crystal-cup-by-paolo-porpora-c-1655-17th-century-oil-on-picture-id470421886>

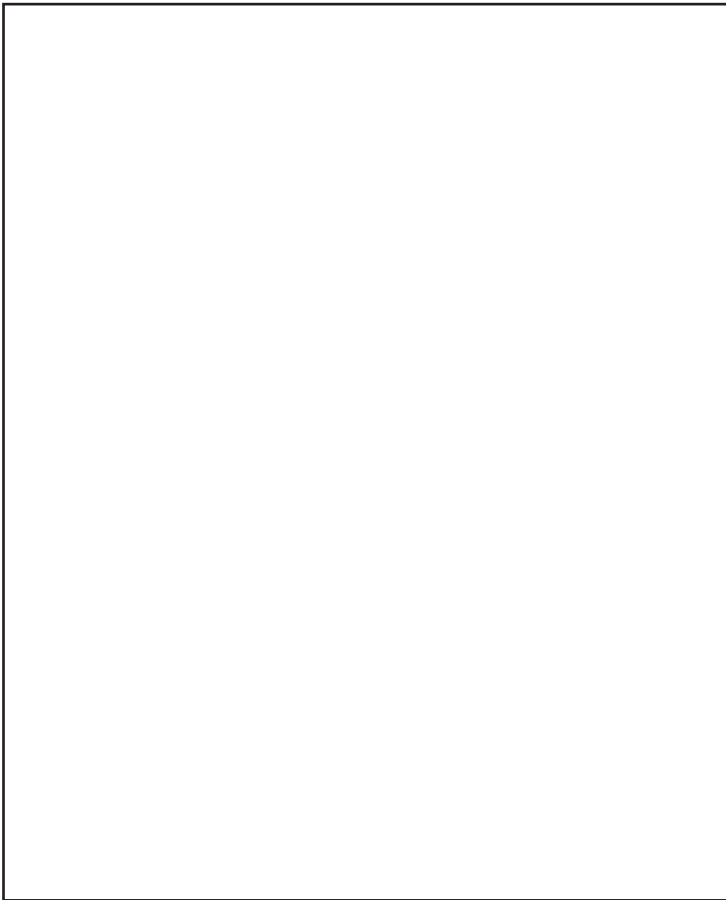
ill. 10. Mario dei Fiori (fleurs) et Carlo Maratta (putti), *Vase de fleurs et putti*, Galleria Colonna, Rome.

ill. 11. Paolo Porpora, *Bouquet de fleurs et vase en cristal*, Museo di Capodimonte, Naples.

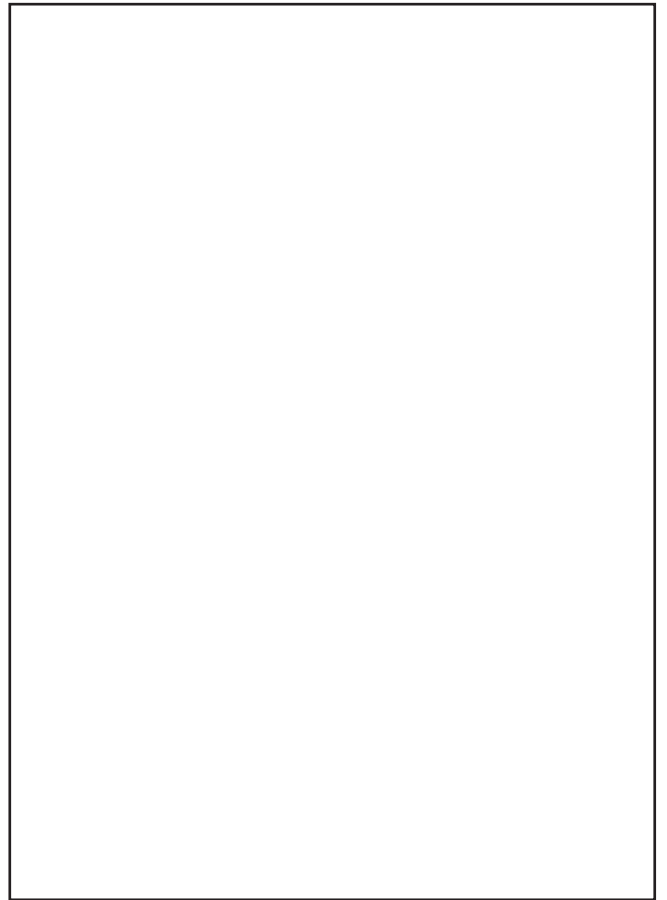
ill. 12. Paolo Porpora, *Bouquet des fleurs*, autrefois collection Chigi Albani, Rome.



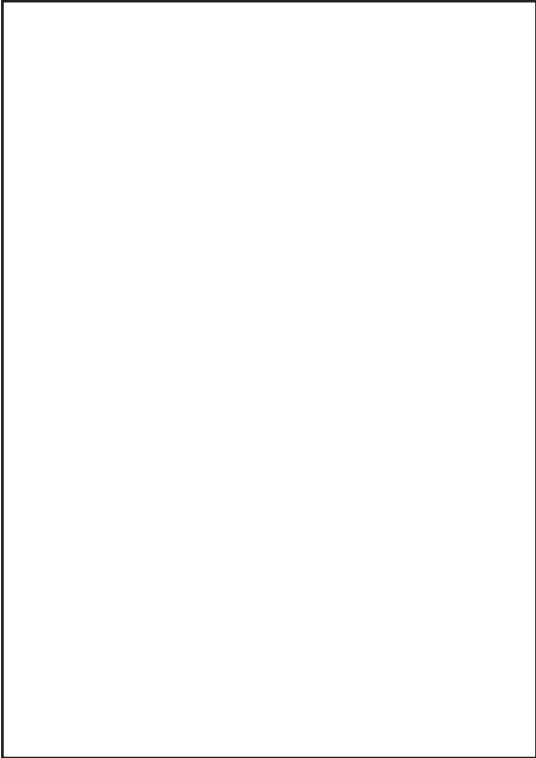
ill. 13. Paolo Porpora, *Fleurs*, Museo di Capodimonte, Naples.



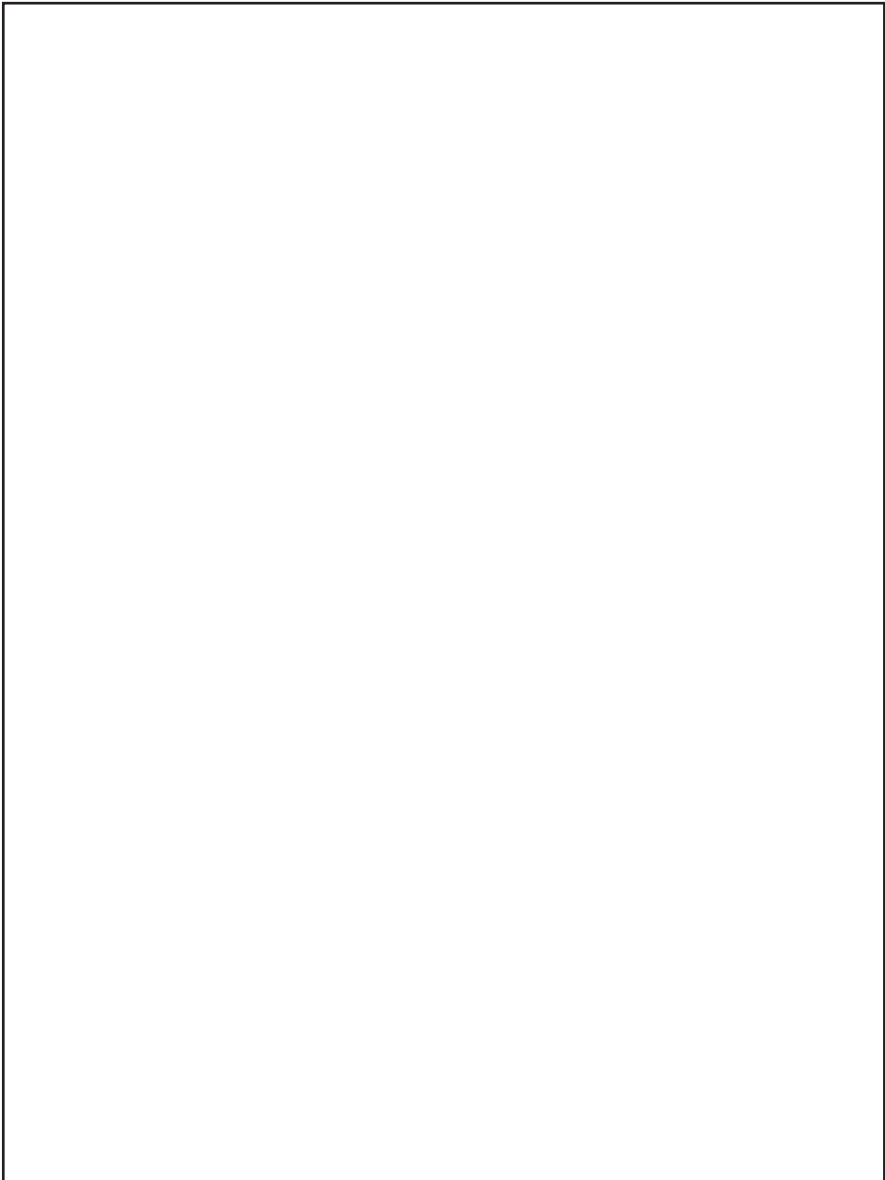
ill. 14. Mario dei Fiori, *Vase de fleurs*, auparavant Galerie Canesso, Paris.



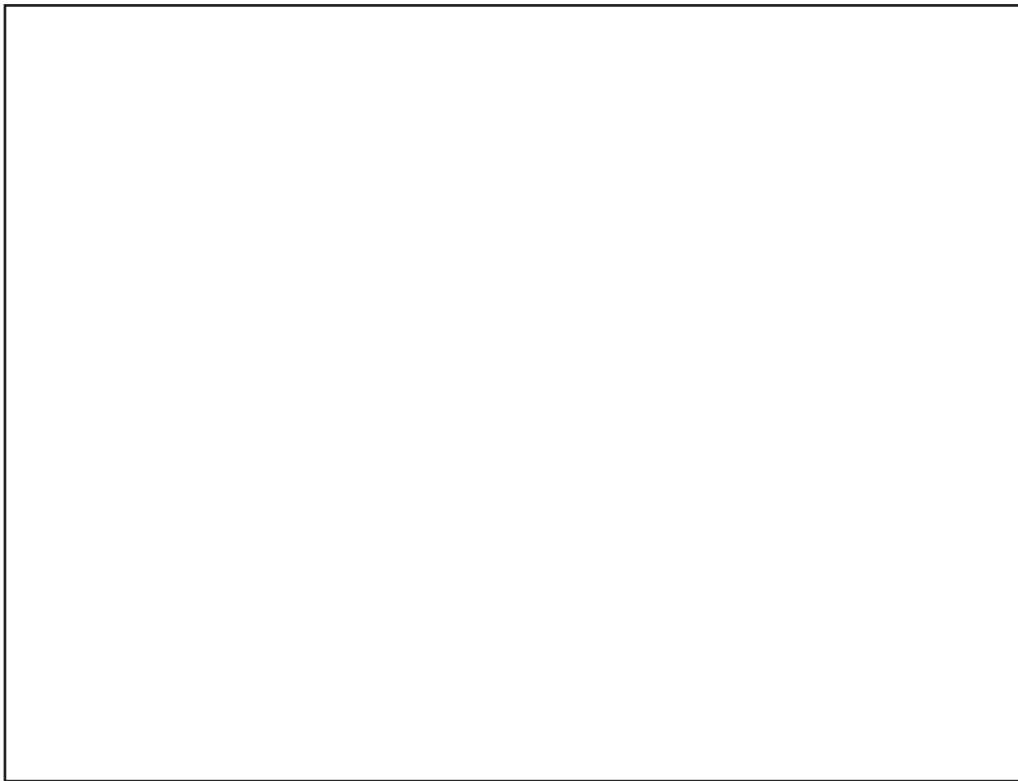
ill. 15. Paolo Porpora, *Bouquet décoratif dans un vase sculpté avec un serpent guettant un papillon et des libellules*, Vente Sotheby's, documentation Labrot.



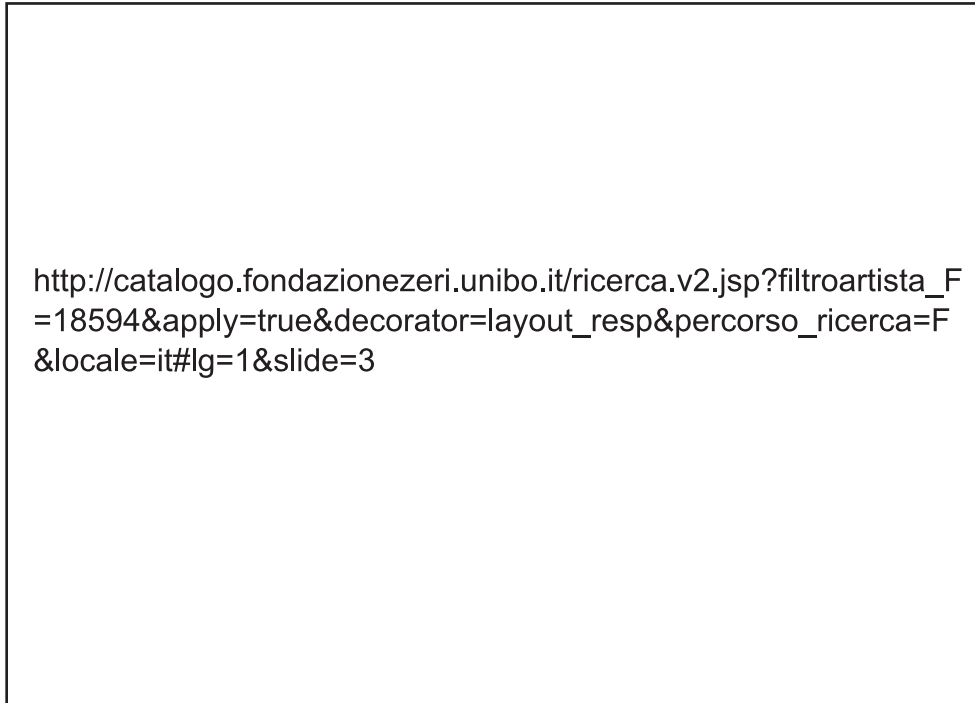
ill. 16. Mario dei Fiori, *Tulipes, liserons, dauphinelles dans un vase en or repoussé à l'antique avec des jeux de putti*, collection particulière.



ill. 17. Paolo Porpora, *Bouquet de fleurs entouré de fruits*, Château, Montrésor (départ. Indre-et-Loire).




ill. 18. Paolo Porpora, *Nature morte aux fleurs et aux fruits*, collection de Vittorio di Capua, Turin.



ill. 19. Paolo Porpora, *Nature morte de fleurs et de fruits*, Museo di Capodimonte, Naples.




ill. 20. Maître de la Nature Morte Acquavella, *Nature morte aux raisins avec un putto*, collection particulière.



<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/nios-cogiendo-fruta/78b5e991-c471-417f-99e6-44abe0c1d186>

ill. 21. Cerquozzi, *La cueillette des figues*, Museo del Prado, Madrid.



<http://collectie.boijmans.nl/en/object/3955/Harvest-of-Pomegranates/Michelangelo-Cerquozzi>

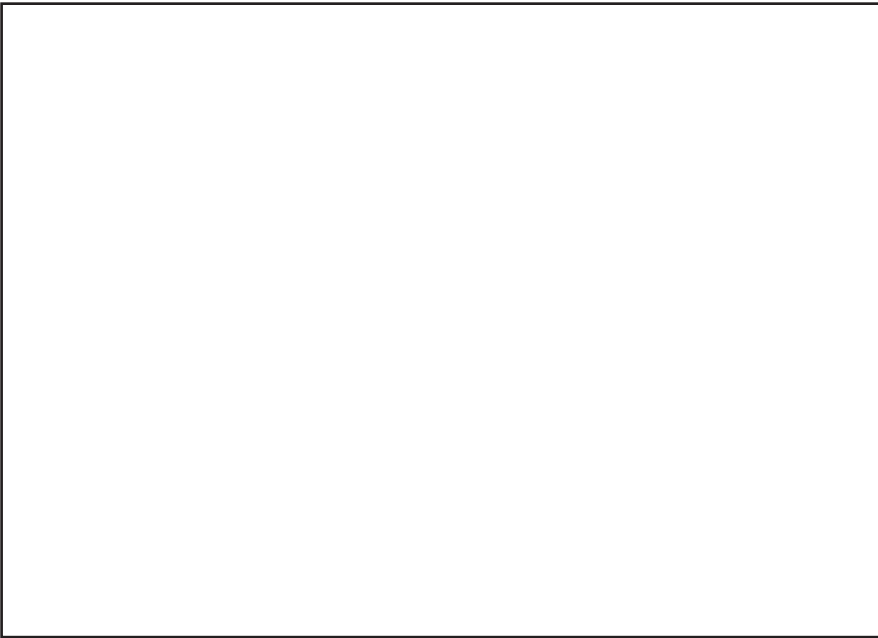
ill. 22. Cerquozzi, *La cueillette de grenades*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam.

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=F&filtroartista_F=3054#lg=1&slide=1

ill. 23. Cerquozzi, *La cueillette des escargots*, collection particulière, Rome (auparavant collection d'Aldo Briganti).

ill. 24. Giovanni Battista Ruoppolo (fruits) et Luca Giordano (figures), *Allégorie de l'Automne*, collection particulière (auparavant Lucerne, Galerie Fisher).

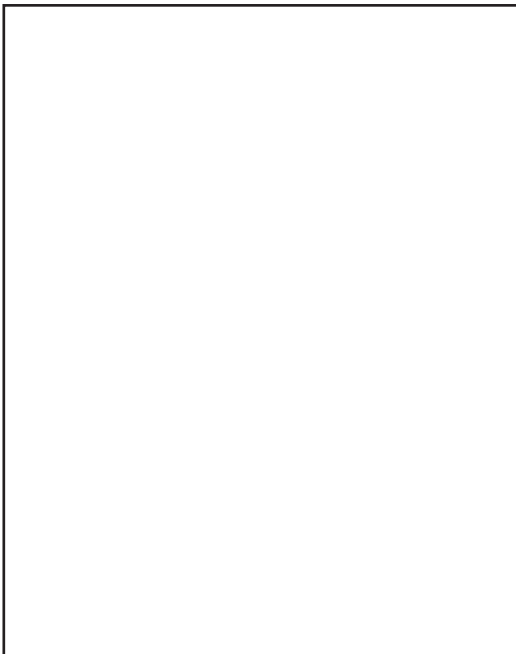
ill. 25. Cerquozzi, *La cueillette de raisins*, collection particulière, Rome.



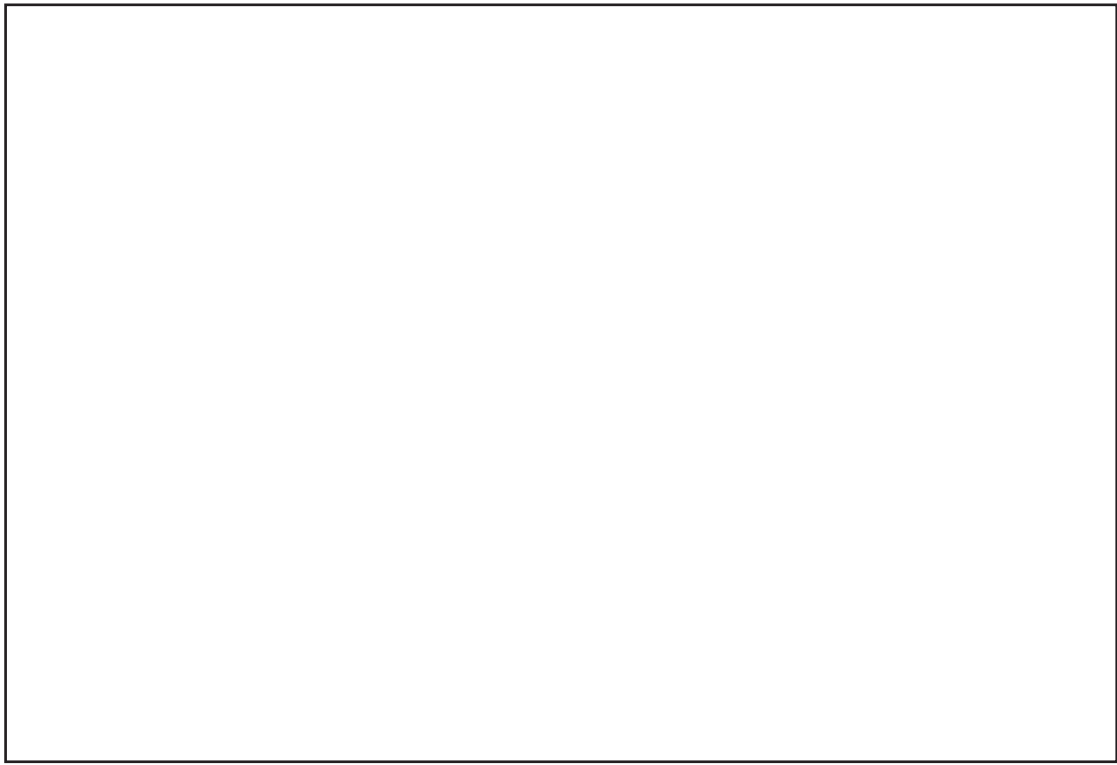
ill. 26. Attribuée à Giovanni Battista Ruoppolo (fruits) et attribuée à l'atelier de Paolo de Matteis, *Nature morte aux fruits avec deux personnages (Allégorie de l'Automne)*, Muzeum Sztuki, Łódź (Pologne).



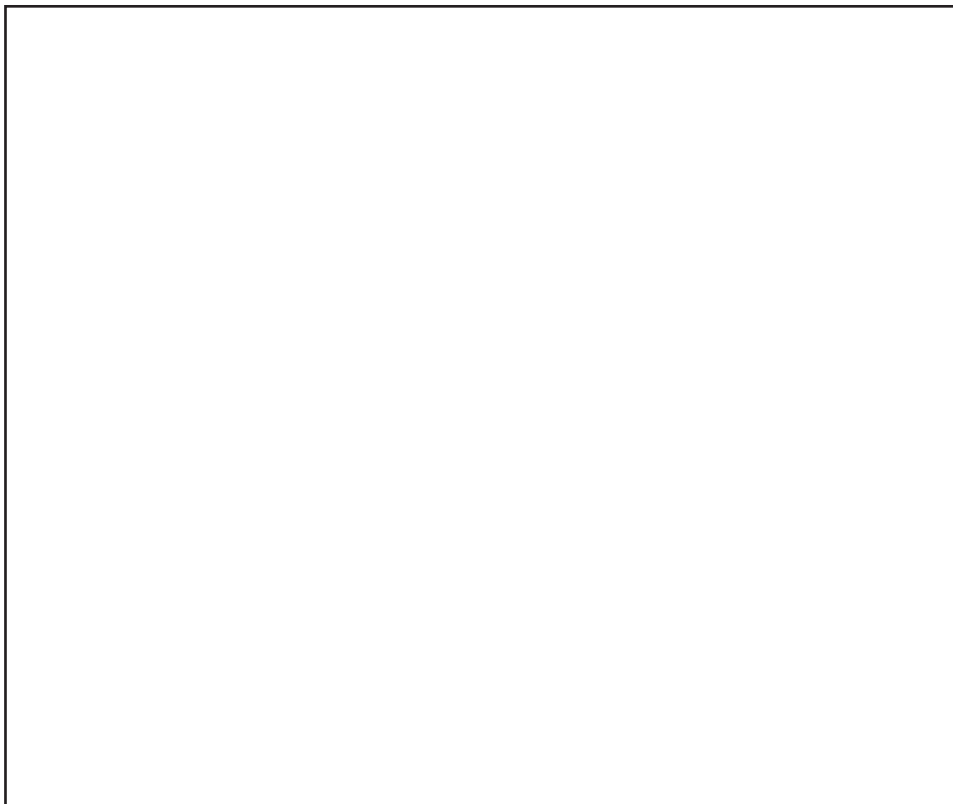
ill. 27. Détail de l'ill. 24.



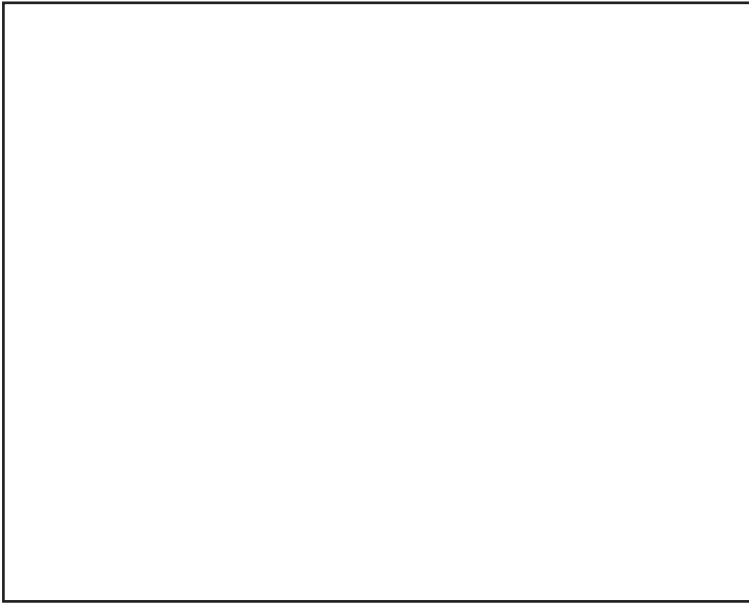
ill. 28. Cerquozzi, *La cueillette des fruits*, collection particulière (auparavant, Sotheby's, Londres).



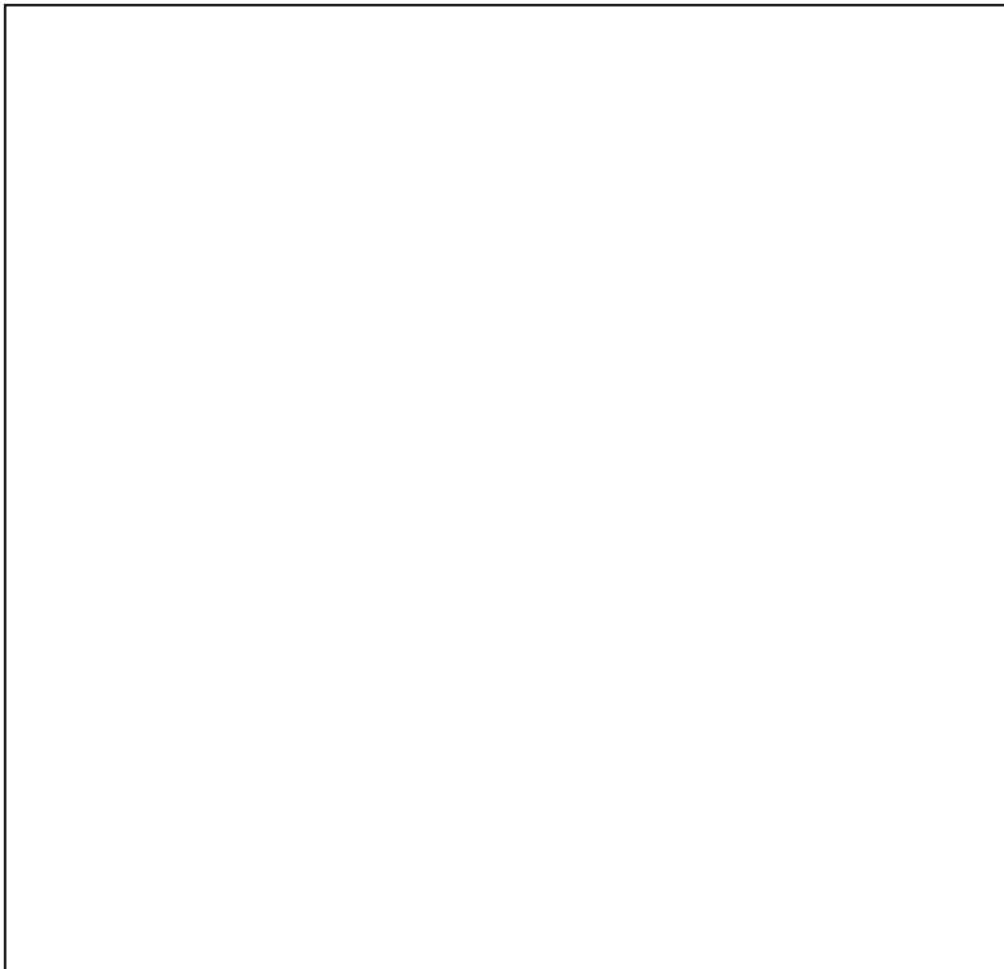
ill. 29. Giovanni Battista Ruoppolo, *Nature morte de fruits*,
auparavant Galleria Rob Smeets, Milan.



ill. 30. Giovanni Battista Ruoppolo, *Nature morte de fruits*,
Museo Nazionale di San Martino, Naples.



ill. 31. Giovanni Battista Ruoppolo, *Nature morte de fruits*, collection particulière, Florence.



ill. 32. Cerquozzi, *Nature morte de fruits avec Pan*, auparavant, Sotheby's, 3 avril 1985, Londres.

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/studio-of-michelangelo-cerquozzi-rome-1602-1660-5170883-details.aspx>

ill. 33. Cerquozzi (?), *Nature morte de fruits avec une paysanne assise*, Christie's, le 22 janvier 2009, Londres.

<http://www.purl.org/inha/agorha/003/22891>

ill. 34. Giovanni Battista Ruoppolo, *Nature morte aux raisins*, Musée du Louvre, Paris.



ill. 35. *Raisins*. A gauche Cerquozzi, détail de l'illustration 22. A droite Giovanni Battista Ruoppolo, détail de l'illustration 34.

ill. 36. Michele Pace da Campidoglio, *Nature morte de fruits avec une figure féminine*, Rhode Island School of Design, Providence.

https://risdmuseum.org/art_design/objects/534_still_life_with_figure

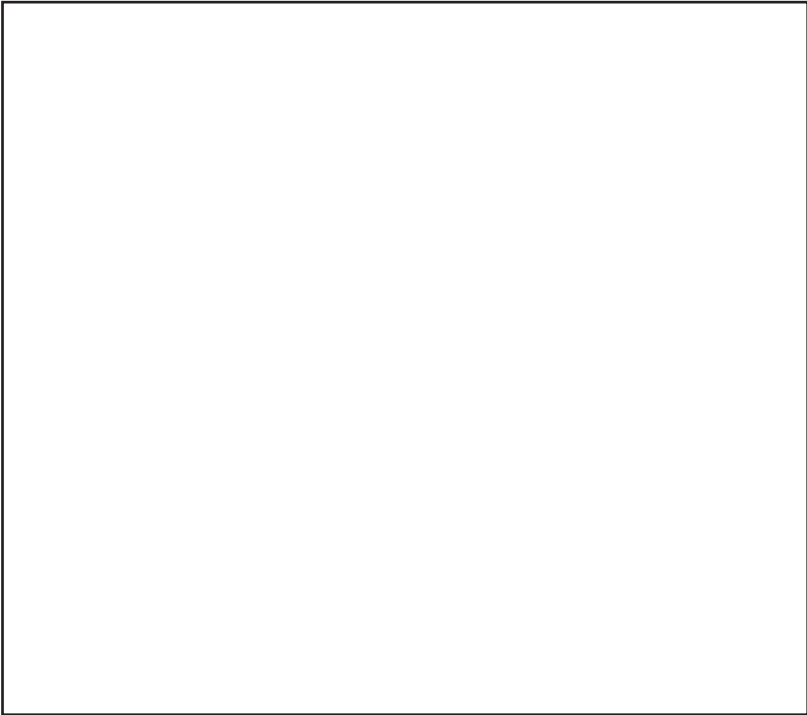


ill. 37. Filippo Lauri, *Nature morte de fruits*, Galleria Sabauda, Turin.

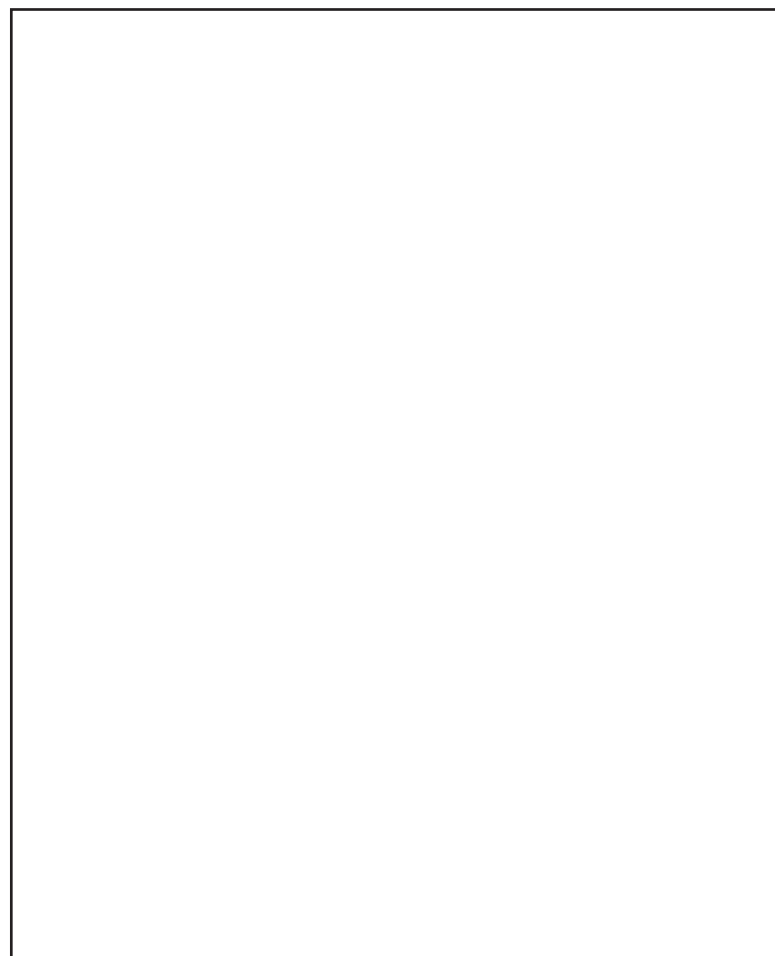
ill. 38. Paolo Porpora, *Nature morte aux raisins, au bas-relief, un ara et fruits divers*, auparavant, Galleria Bosoni, Milan.

<http://www.antiquariditalia.it/it/users/find/26/opera/66>

ill. 39. Giovanni Battista Ruoppolo (fruits) et Luca Giordano (figures), *Nature morte de fruits avec deux figures dans un jardin sur fond de paysage*, auparavant Galleria Lampronti, Rome.

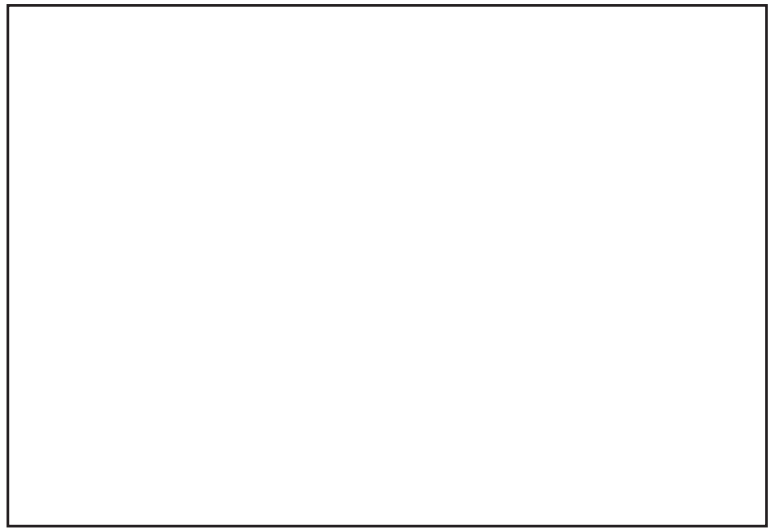


ill. 40. Giuseppe Ruoppolo, *Nature morte de fruits dans un paysage*, collection particulière.



ill. 41. Giuseppe Ruoppolo, *Nature morte de fruits avec un panier*, collection particulière, auparavant, Galerie Canesso, Paris.

ill. 42. Estampe gravée par Jacques Coelemans d'après la peinture du Maltese de la collection de Boyer d'Aguilles à Aix-en-Provence, exemplaire du British Museum, Londres.

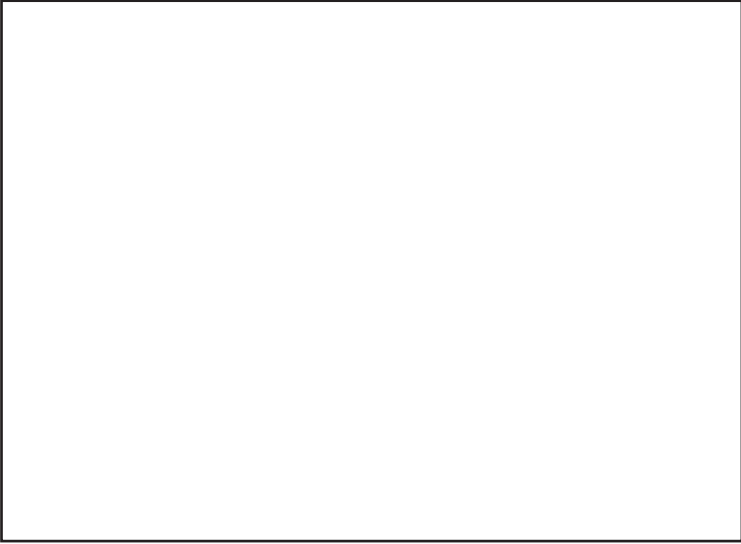


http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=90300&titolo=Recco%20Giuseppe,%20Natura%20morta%20con%20vasi%20di%20fiori,%20frutta,%20tessuti%20e%20vassioio%20di%20dolci%20su%20basamento&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true


ill. 43. Giuseppe Recco, *Nature morte de fleurs, de fruits, et de friandises avec des verres dans un intérieur avec des draperies*, Galleria Paolo Saponi, Spolète.

<http://www.purl.org/inha/agorha/003/131804>

ill. 44. Il Maltese, *Nature morte au tapis, avec des fruits, des verres et un violon*, Musée Fesch, Ajaccio.

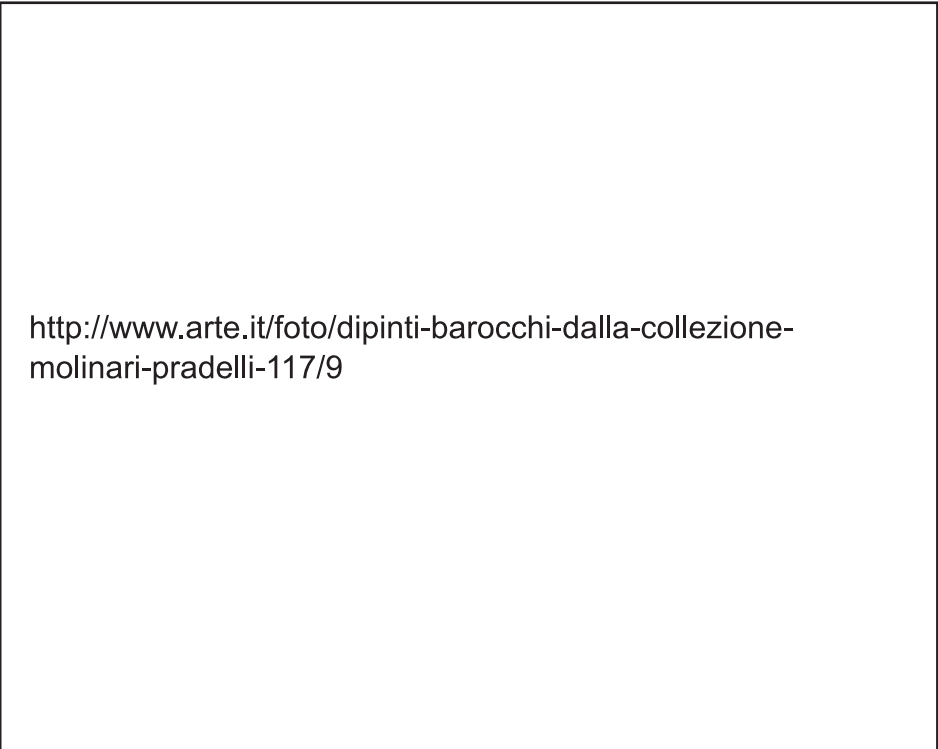


ill. 45. Il Maltese, *Nature morte aux tapis et aux fruits*, auparavant Finarte, Milan.



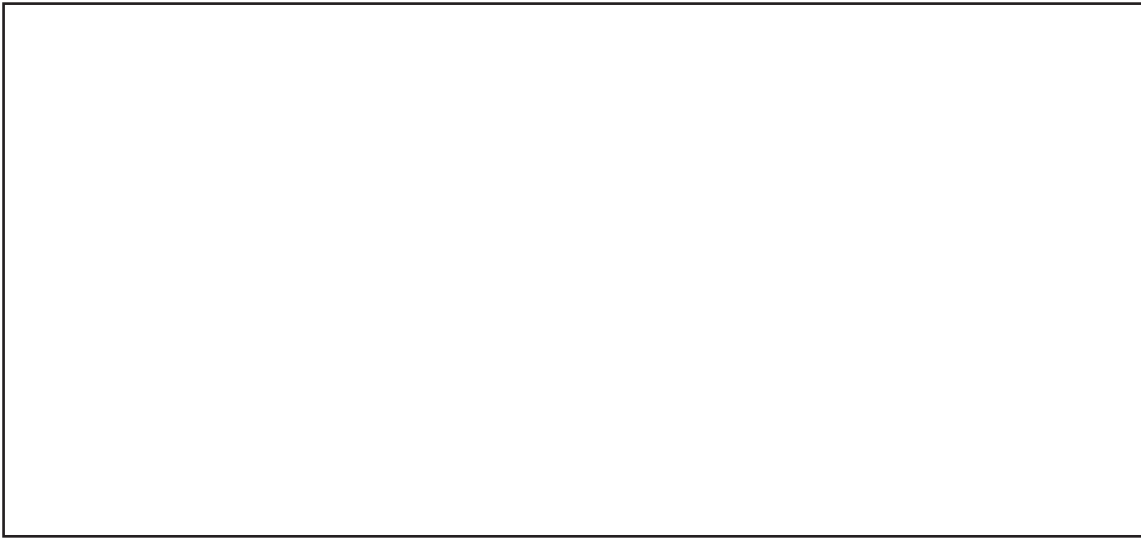
ill. 46. Il Maltese, *Nature morte au tapis et aux fruits avec un coussin et un violon*, Musée Fesch, Ajaccio.

<http://www.purl.org/inha/agorha/003/131799>

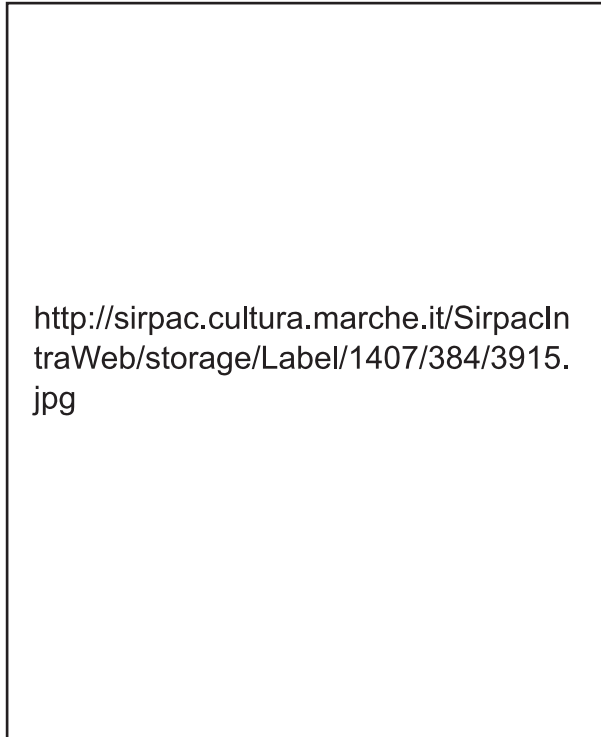


ill. 47. Il Maltese, *Nature morte au tapis, avec des fruits confits et des fruits divers dans un panier sur un tabouret*, collection Molinari Pradelli, Castenaso (province de Bologne).

<http://www.arte.it/foto/dipinti-barocchi-dalla-collezione-molinari-pradelli-117/9>



ill. 48. *Sucrieries et fleurs*. A gauche Il Maltese, détail de l'illustration 47.
A droite Giuseppe Recco, détail de l'illustration 43.



ill. 49. Giuseppe Recco, *Nature morte aux sucrieries et aux fleurs*, Musei Civici, Pesaro.



ill. 50. Giuseppe Recco, *Nature morte avec des verres*, Muzeum Narodowe, Varsovie.

<http://collectie.boijmans.nl/en/object/3950/Still-life-with-masks,-books-and-musical-instruments/Giuseppe-Recco>

ill. 51. Giuseppe Recco, *Nature morte à la nappe raffinée, aux masques, au coussin, au livre et aux instruments de musique*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam.

<http://www.purl.org/inha/agorha/003/131799>

ill. 52. Il Maltese, *Nature morte au tapis, aux fruits, au coussin et au violon*, Musée Fesch, Ajaccio.

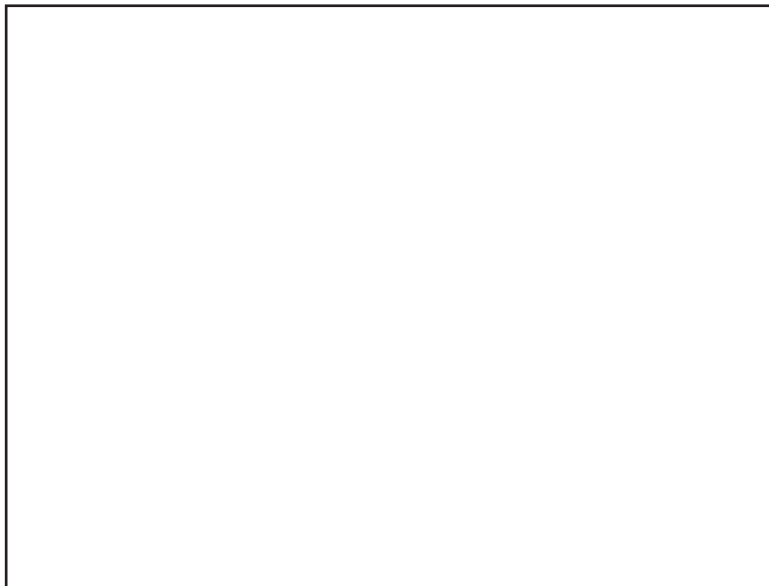
<http://en.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaobra.aspx?id=351>

ill. 53. Giuseppe Recco (objets) et Luca Giordano (figure), *Nature morte avec des verres, des vases et un jeune serviteur tenant un plateau*, Fundación Casa Ducal de Medinaceli – Casa de Pilatos, Séville.

ill. 54. Il Maltese, *Armures, vase sculpté précieux, compotier renversé et gants, posés sur un tapis décoratif*, collection particulière.

ill. 55. Fioravanti, *Coussin, fruits confits, plateau doré et draperies*, Sotheby's 1988, Londres.

ill. 56. Giuseppe Recco, *Nature morte
aux sucreries et aux fleurs*, Museo Diego
Aragona Pignatelli Cortes, Naples.



ill. 57. Fioravanti, *Nature morte dans un
intérieur*, Palazzo Colonna, Rome.



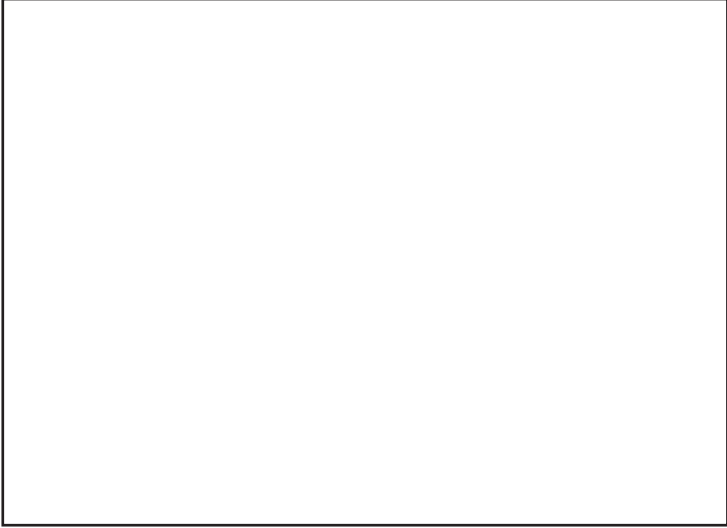
<http://www.purl.org/inha/agorha/003/131548>

ill. 58. Fioravanti, *Nature morte avec globe terrestre, carte d'Italie, horloge, livres, sextant et autres instruments mathématiques*, Musée Fesch, Ajaccio.

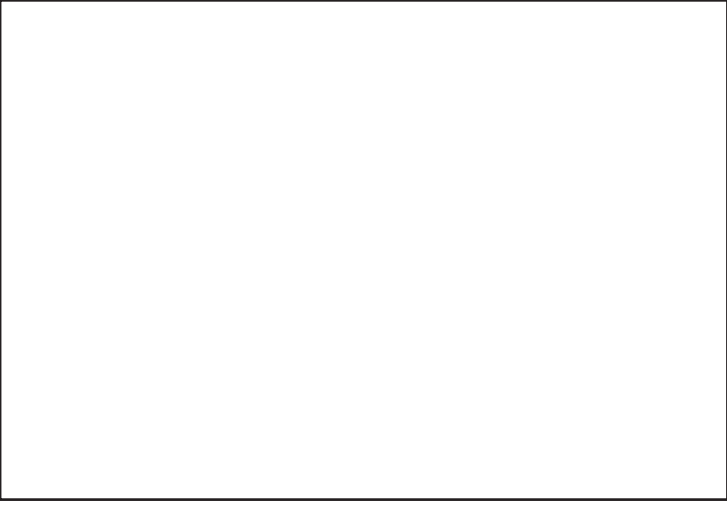
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=90300&titolo=Recco%20Giuseppe,%20Natura%20morta%20con%20vasi%20di%20fiori,%20frutta,%20tessuti%20e%20vassoio%20di%20dolci%20su%20basamento&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true

ill. 59. Giuseppe Recco, *Nature morte aux fleurs, aux fruits, aux friandises et aux verres dans un intérieur avec des draperies*, Galleria Paolo Saporì, Spolète.

ill. 60. Fioravanti, *Nature morte avec globe terrestre, carte d'Italie, horloge, sextant et autres instruments mathématiques*, collection particulière, Bergame.



ill. 61. Carlo Manieri, *Nature morte aux livres et à l'horloge avec des draperies épaisses dans un intérieur avec colonnes et pilastres*, apparue en vente, Milan.




ill. 62. Carlo Manieri, *Nature morte avec des fruits, des fleurs, des draperies et un coussin dans un intérieur*, auparavant en vente chez Audap-Godeau-Solanet, Paris.

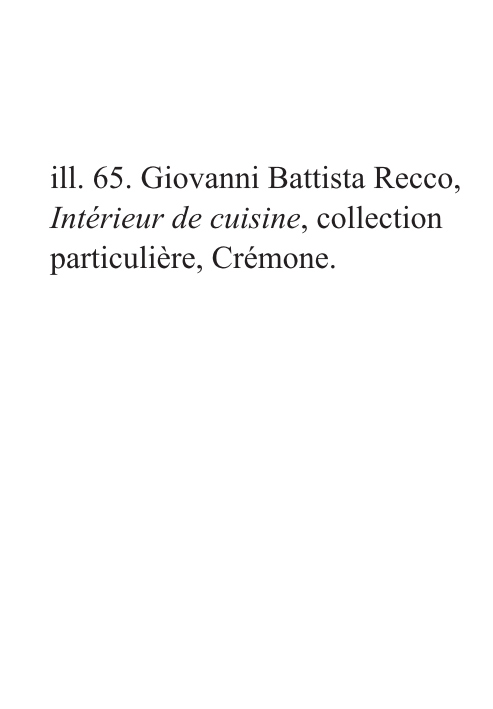


ill. 63. Giovanni Battista Recco, *Le garde-manger*, National Museum, Stockholm.

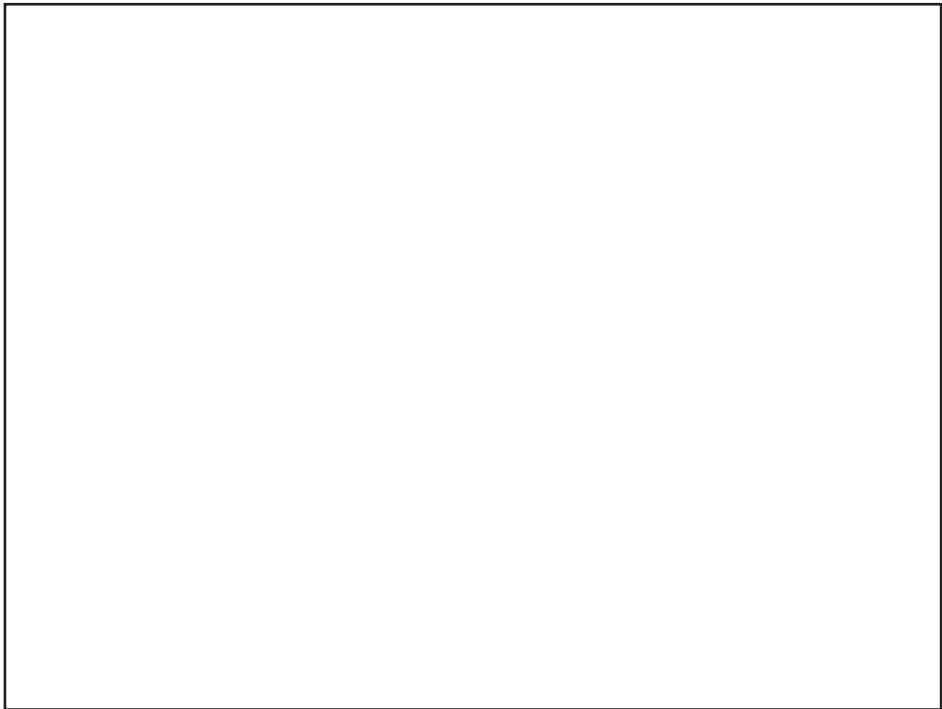
<http://emp-web-22.zetcom.ch/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=17762&viewType=detailView>



ill. 64. Giovanni Battista Recco (nature morte)
et suiveur de Battistello (figure), *La cuisine*,
collection particulière.



ill. 65. Giovanni Battista Recco,
Intérieur de cuisine, collection
particulière, Crémone.



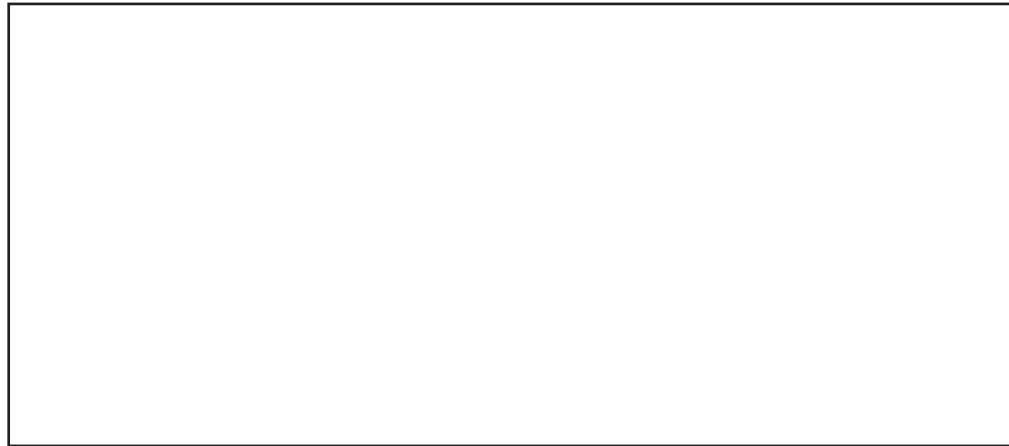
ill. 66. Gian Domenico Valentino,
Nature morte aux poissons,
Musée Fesch, Ajaccio.



<http://www.purl.org/inha/agorha/003/11241>

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?locale=it&CATICO_OGGETTO=508&percorso_ricerca=OA&decorator=layout_resp&apply=true#lg=1&slide=5

ill. 67. Giovanni Battista Recco, *Intérieur d'un garde-manger de cuisine*, Palazzo Abatellis, Palerme.



ill. 68. *Cédrats et oranges*. A gauche Giovanni Battista Recco, détail de l'illustration 67. A droite entourage de Gian Domenico Valentino, détail de *l'intérieur d'un laboratoire*, collection particulière, Treviso.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovan_Battista_Recco_-_Still-Life_with_a_Head_of_a_Ram_-_WGA19028.jpg

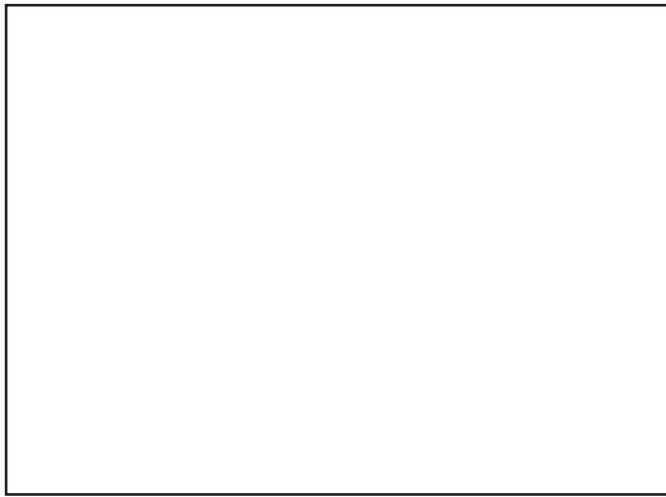
ill. 69. Giovanni Battista Recco, *Nature morte avec une tête de bélier*, Museo di Capodimonte, Naples.

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?view=list&batch=10&sortby=LOCALIZZAZIONE&page=1&locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=OA&filtroartista_OA=8646#lg=1&slide=2

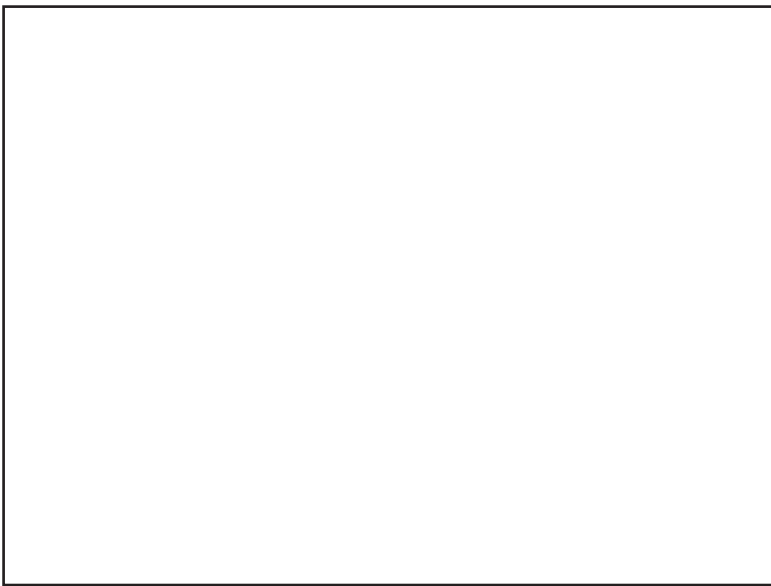
ill. 70. Giovanni Battista Recco,
Nature morte au dindon vivant et au cacciocavallo, collection particulière
Bologne.

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3884>

ill. 71. Giovanni Battista
Recco, *Intérieur de cuisine
avec des poules, des
saucissons, des oeufs et
des cacciocavalli*,
Rijksmuseum, Amsterdam.



ill. 72. Andrea Bonanni (?), *Laboratoire d'un alchimiste*, Galerie des Offices, Florence.



ill. 73. Andrea Bonanni (?), *Intérieur d'une cuisine*, Palazzo Pitti, Florence.

http://www.akademiegalerie.at/de/Sammlung/Bildinformation/?image_name=59&active_image=&GALLERY_ORDER=&opener=http://www.akademiegalerie.at/de/Sammlung/Virtuelle%20Galerie/Bildinfo/&mode=&ART_Name=&ARTIST_Name=&GENRE_Name=7&final=

ill. 74. Giuseppe Recco, *Intérieur de cuisine*, Gemäldegalerie, Vienne.

ill. 75. Giuseppe Recco, *Nature morte de cuisine avec des poissons*, Matthiesen Gallery, Londres.

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?locale=it&CATICO_OGGETTO=464&percorso_ricerca=OA&decorator=layout_resp&apply=true#lg=1&slide=4

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=cart_no_t_frame&idNotice=1716

ill. 76. Abraham Brueghel (nature morte) et collaborateur de l'entourage de Pier Francesco Mola (figure), *Nature morte aux fruits et aux fleurs avec une figure féminine*, Musée du Louvre, Paris.

ill. 77. Giovanni et Niccolò Stanchi, *Nature morte à la pastèque, aux melons et aux fruits dans un paysage*, collection particulière.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girl_with_Grapes_and_Still_Life_with_Fruit_\(Abraham_Bruegel\)_-_Nationalmuseum_-_17377.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girl_with_Grapes_and_Still_Life_with_Fruit_(Abraham_Bruegel)_-_Nationalmuseum_-_17377.jpg)

ill. 78. Abraham Brueghel, *Nature morte de fruits avec une figure de jeune femme cueillant des raisins sur fond de paysage*, Nationalmuseum, Stockholm.

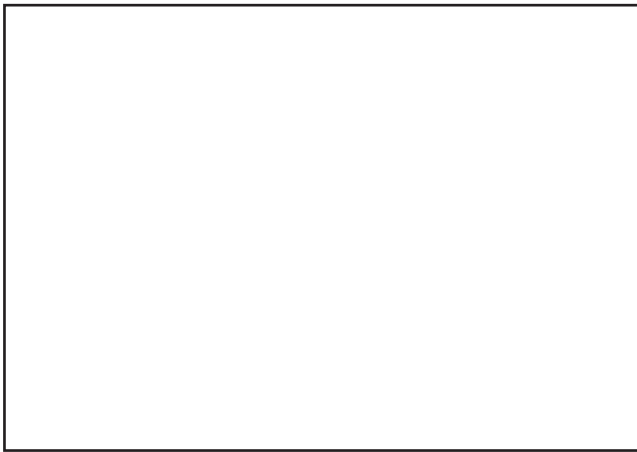
ill. 79. Abraham Brueghel, *Nature morte à la grenade éclatée, aux figues et aux raisins* (détail), Rijksmuseum, Amsterdam.

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-1433>

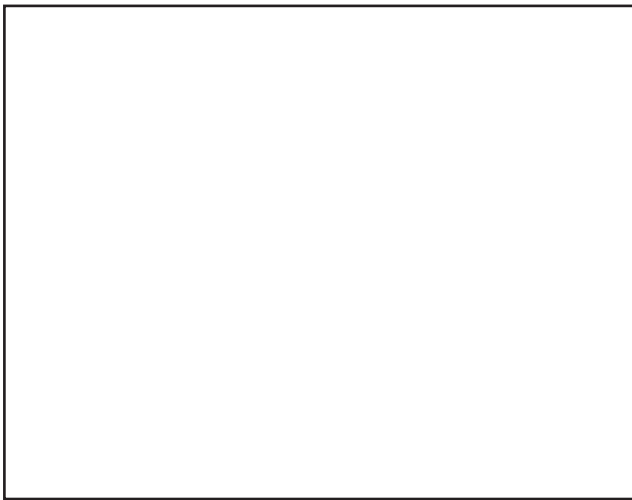
ill. 80. Michelangelo di Campidoglio, *Nature morte à la tubéreuse et aux fruits*, Palazzo Pitti, Florence.

ill. 81. Abraham Brueghel, *Nature morte aux fruits et aux fleurs*, collection d'Errico, Matera.

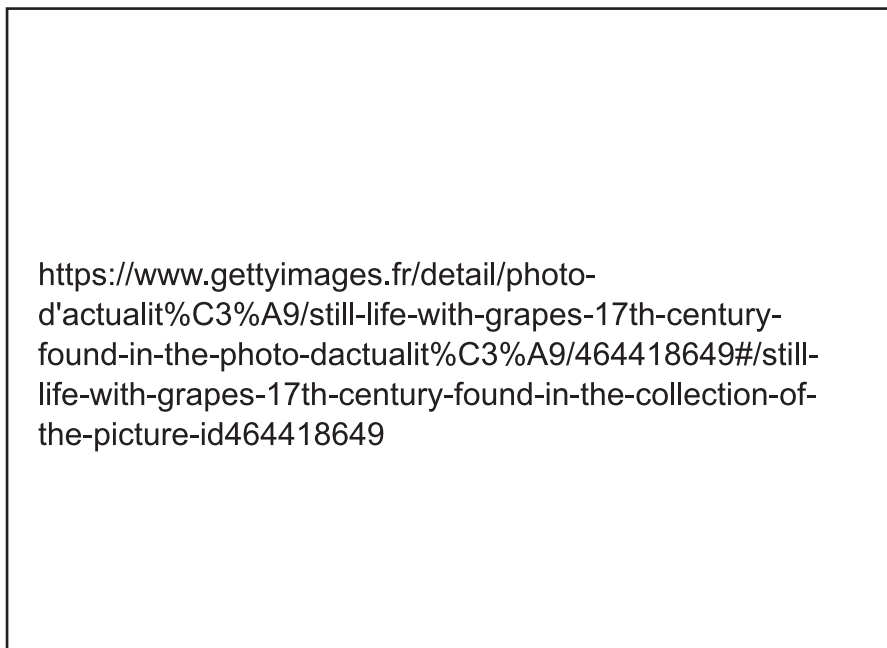
<http://www.antiquariditalia.it/it/gazzetta/articolo/4/143/la-natura-morta-romana-nelle-foto-di-federico-zeri>



ill. 82. Michelangelo di Campidoglio, *Nature morte de fruits, au lapin et à la belle femme*, collection particulière.



ill. 83. Michelangelo di Campidoglio, *Nature morte de fruits avec bas-relief et oiseau*, marché de l'art, Londres.



ill. 84. Michelangelo di Campidoglio, *Nature morte aux raisins et aux grenades dans un panier et lézard*, Musée de l'Hermitage, Saint Pétersbourg.

ill. 85. Attribué à Abraham Brueghel, *Bouquet de fleurs dans un grand vase d'orfèvrerie*, Musée des beaux-arts, Dijon.

<http://www.purl.org/inha/agorha/003/30815>

<http://picssr.com/photos/mazanto/page143?nsid=79505738>
@N03

ill. 86. Abraham Brueghel, *Nature morte aux fleurs et aux fruits*, Galleria Sabauda, Turin.

ill. 87. Abraham Brueghel, *Nature morte aux fleurs et aux fruits*, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/artist/brueghel-abraham-1>

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=F&filtroartista_F=9007#lg=1&slide=7

ill. 88. Abraham Brueghel, Giovanni Battista Ruoppolo et Luca Giordano (avec la collaboration probable de Paolo de Matteis) *L'Eté*, collection particulière, France.

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/foto/200000/162000/161681.jpg>

ill. 89. Abraham Brueghel (nature morte) et Niccola Vaccaro (figures), *Nature morte de fruits et de fleurs avec une femme et trois enfants qui ramassent les fruits dans un jardin*, collection particulière.

ill. 90. Abraham Brueghel (nature morte) et Luca Giordano (?) (figures), *Nature morte de fruits avec une pastèque découpée et des fleurs, et figures portant des paniers de fruits, avec un groupe de Bacchus enfant dans un paysage nuageux*, collection particulière, Naples.



ill. 91. Abraham Brueghel (nature morte) et Luca Giordano (figures), *Allégorie du Printemps*, lieu de conservation inconnu.

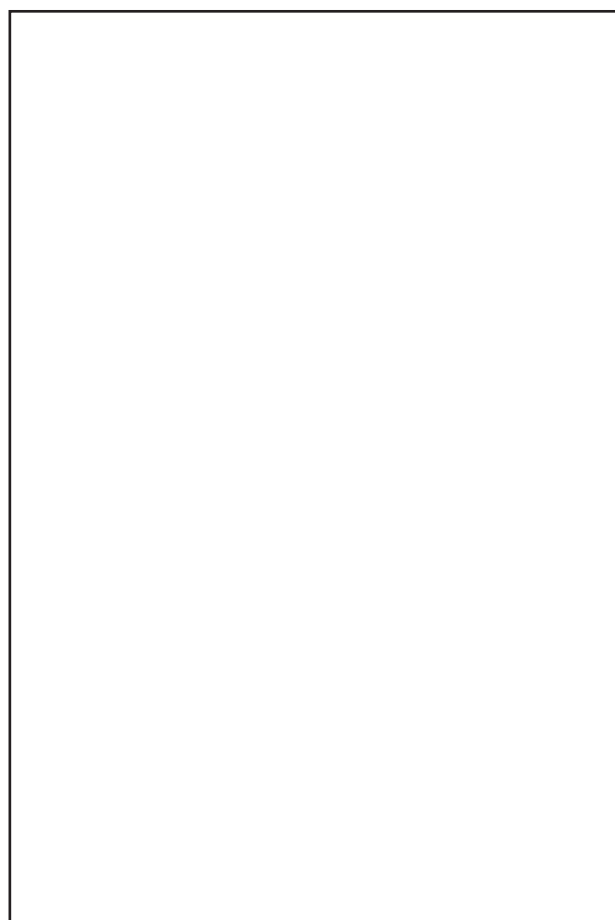




ill. 92. Abraham Brueghel et peintre de l'atelier de Luca Giordano, *Allégorie de la Terre*, Museo A. Pepoli, Trapani.



ill. 93a. Abraham Brueghel, *Bouquet de fleurs dans des vases sculptés et fruits dans un parc*, Museo A. Pepoli, Trapani.



ill. 93b. Abraham Brueghel, *Bouquet de fleurs dans des vases sculptés et fruits dans un parc* (pendant de l'illustration précédente), Museo A. Pepoli, Trapani.

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=F&filtroartista_F=9007#lg=1&slide=7

ill. 94. Abraham Brueghel, Giovanni Battista Ruoppolo et Luca Giordano (avec la collaboration probable de Paolo de Matteis) *L'Eté*, collection particulière, France.

<http://www.camera.it/altresezionism/1653/5212/4269/albumsopra.asp>

ill. 95. Giuseppe Recco, *Nature morte avec une guirlande de fleurs, deux sarcophages antiques, du gibier à plume et à poils, un fusil avec un cor de chasse, et un buste féminin renversé*, Camera dei Deputati, Rome.

ill. 96. Giuseppe Recco, *Nature morte aux fruits, aux canards, aux champignons et aux tournesols*, Museo di Capodimonte, Naples.

https://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Recco#/media/File:Giuseppe_Recco_-_Still-Life_with_Fruit_and_Flowers_-_WGA19027.jpg

ill. 97. Giuseppe Recco, *Nature morte avec un grand amoncellement de fruits divers, des champignons et des cascades de raisins, sur fond de forêt*, Museo di Capodimonte, Naples.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/florero/1bad304d-8f7b-4a51-b145-405c8d52dbda>

ill. 98a. Andrea Belvedere, *Bouquet de fleurs*, Museo del Prado, Madrid.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/florero/c1fe28dc-7453-45c5-b1a1-983155a7ac9b>

ill. 98b. Andrea Belvedere, *Bouquet de fleurs*, pendant de l'illustration précédente, Museo del Prado, Madrid.

<http://www.purl.org/inha/agorha/003/30269>

ill. 99. Attribué à Gaetano Cusati, *Nature morte aux fleurs, aux fruits et aux oiseaux dans un jardin avec une statue*, Musée d'Art et d'Histoire, Narbonne.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mario_Dei_Fiori_-_Mirror_with_Three_Putti_-_WGA14087.jpg

<https://www.gettyimages.fr/detail/photo-d'actualit%C3%A9/flowers-and-crystal-cup-by-paolo-porpora-c-1655-17th-photo-d'actualit%C3%A9/470421886#/flowers-and-crystal-cup-by-paolo-porpora-c-1655-17th-century-oil-on-picture-id470421886>

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/florero/c1fe28dc-7453-45c5-b1a1-983155a7ac9b>

ill. 99a-c. *Bouquets de fleurs* de Mario dei Fiori (à gauche), Paolo Porpora (au milieu) et Andrea Belvedere (à droite).

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=F&id=155987&titolo=Istituto+Centrale+per+il+Catalogo+e+la+Documentazione%3A+Fototeca+Nazionale+-+Vogelaer+Karel+van+-+sec.+XVII+-+Natura+morta+con+vaso+di+fiori+-+insieme

ill. 101. Karel Van Vogelaer, *Bouquet de fleurs aux colombes et au chapiteau corinthien sur fond de paysage avec une montagne*, autrefois Galleria Canessa, Rome.


ill. 100. Karel Van Vogelaer, *Bouquet de fleurs*, Galleria Pallavicini, Rome.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1717

ill. 102. Andrea Belvedere, *Nature morte avec des vases de fleurs, des fruits et des lapins dans un paysage sombre*, Musée du Louvre, Paris.

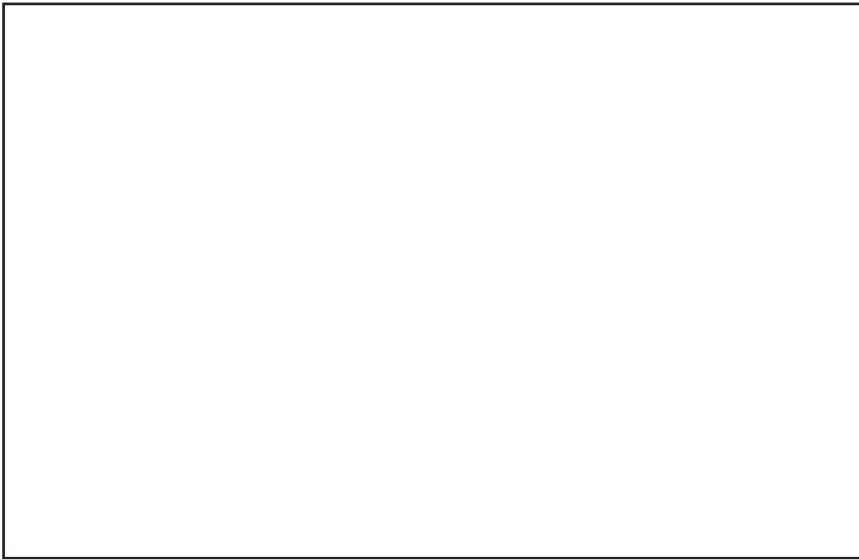
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=86666&titolo=Belvedere%20Andrea,%20Natura%20morta%20con%20frutta,%20pappagallo%20e%20bacile%20con%20fiori&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true

ill. 103. Andrea Belvedere, *Nature morte aux fleurs dans une bassine en cuivre, avec une fontaine sculptée, un perroquet perché sur une élégante aiguière en métal et des fruits*, Museo Correale, Sorrente.




ill. 104. Franz Werner Von Tamm, *Grand bouquet de fleurs avec des melons, des raisins, des lys et des roses éparpillés*, Museo del Prado, Madrid.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/florero/9efc4006-839a-42e2-b096-52972db8f78f>



ill. 105. *Pétales de lys*. A gauche, Franz Werner Von Tamm (détail de l'illustration 104). A droite, Andrea Belvedere (détail de l'illustration 98a).



ill. 106. *Vases sculptés*. A gauche, Franz Werner Von Tamm (détail de l'illustration 104). A droite, Andrea Belvedere (détail de l'illustration 98b).

ill. 107. Franz Werner Von Tamm, *Bouquet de fleurs*,
Galleria Pallavicini, Rome.

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?locale=it&CATICO_OGGETTO=1169&percors_o_ricerca=OA&decorator=layout_resp&apply=true&page=1&filtro_artista_OA=18775#lg=1&slide=4

ill. 108. Andrea Belvedere, *Nature morte aux fleurs avec des vases sculptés et un singe*, collection particulière.

ill. 109. Andrea Belvedere, *Nature morte de fleurs, avec un buste dans un jardin*, collection particulière.

ill. 110. Abraham Brueghel, *Nature morte aux fruits sur un sarcophage et au vase de fleurs sculpté*, vente chez Colnaghi, Londres.

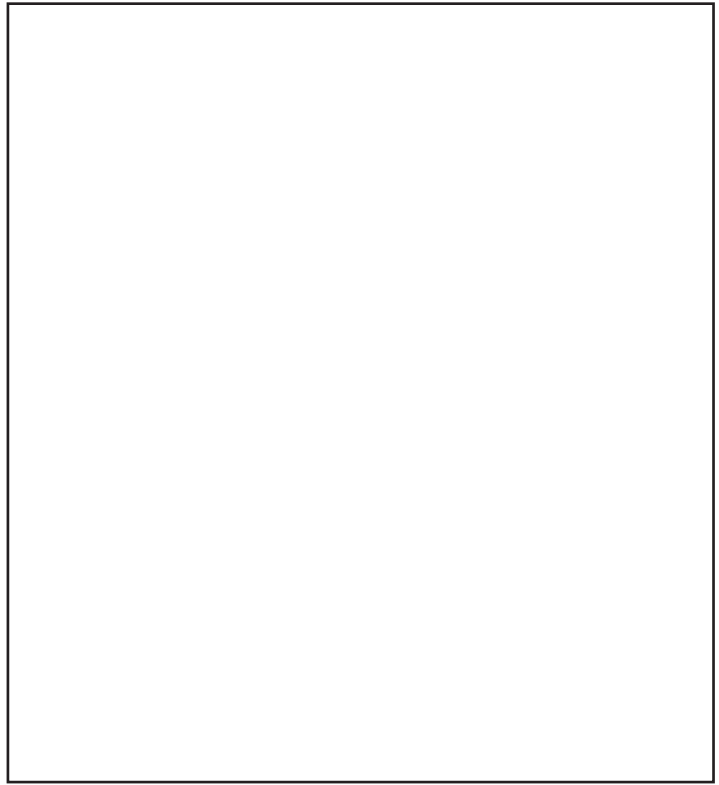
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abraham_Brueghel_-_A_still_life_of_a_watermelon,_cherries,_peaches,_apricots,_plums,_pomegranates_and_figs,_with_lilies,_roses,_morning_glory_and_other_flowers_on_an_acanthus_stone_relief.jpg

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belvedere,_Abate_Andrea_-_Flowers_-_c._1680.jpg

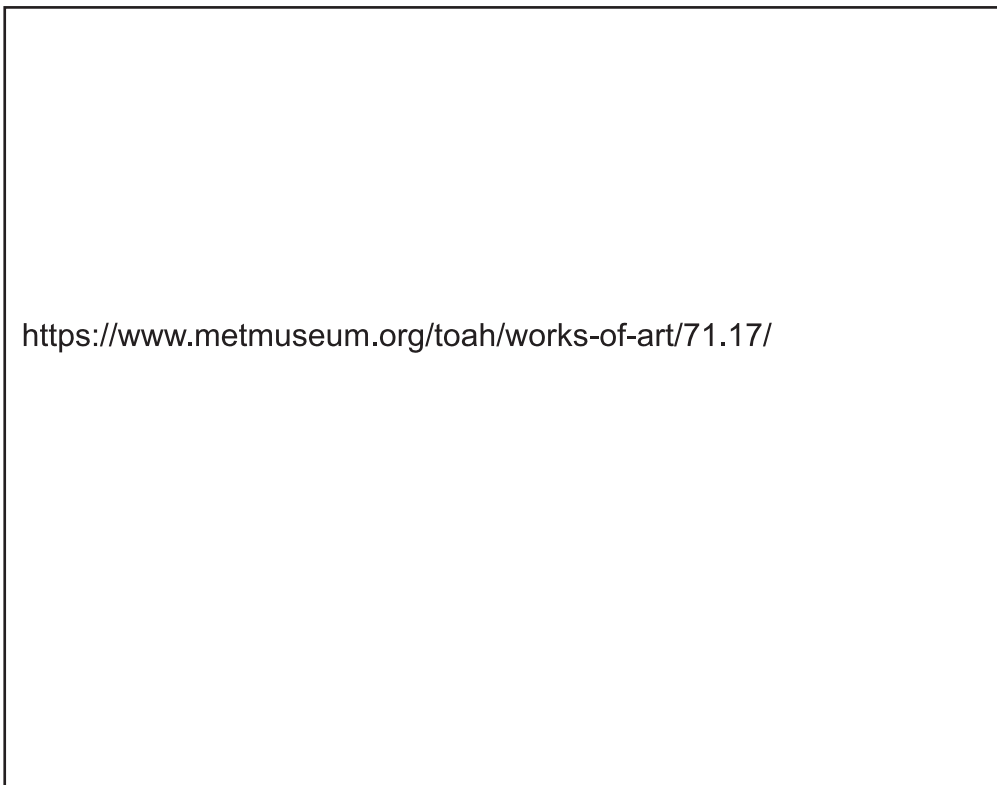
ill. 111. Andrea Belvedere, *Boules de neige et ipomées se reflétant dans l'eau*, Museo di Capodimonte, Naples.

DEUXIEME PARTIE

CHAPITRE 2



ill. 112. Luca Forte (nature morte) et Domenico Gargiulo (figures et paysage), *Marine*, lieu de conservation inconnu.



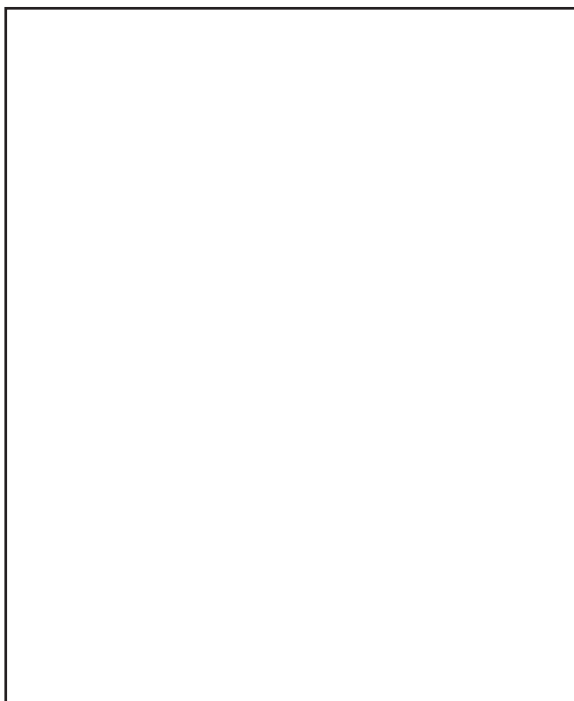
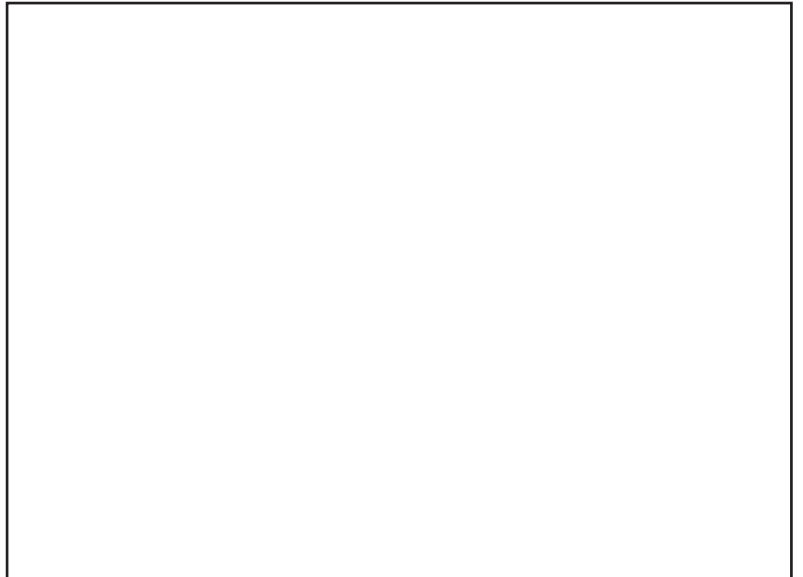
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/71.17/>

ill. 113. Giuseppe Recco, *Nature morte aux poissons avec un chat*, Metropolitan Museum of Art, New York.



ill. 114. Attribué à Giovanni Battista Crescenzi, *Nature morte de fruits et de légumes avec une vasque de petits poissons*, collection particulière.

ill. 115. Attribué au Pensionante del Saraceni ou à Jacob Van Oost le Vieux, *Cuisine avec un cuisinier*, Galleria Corsini, Florence.



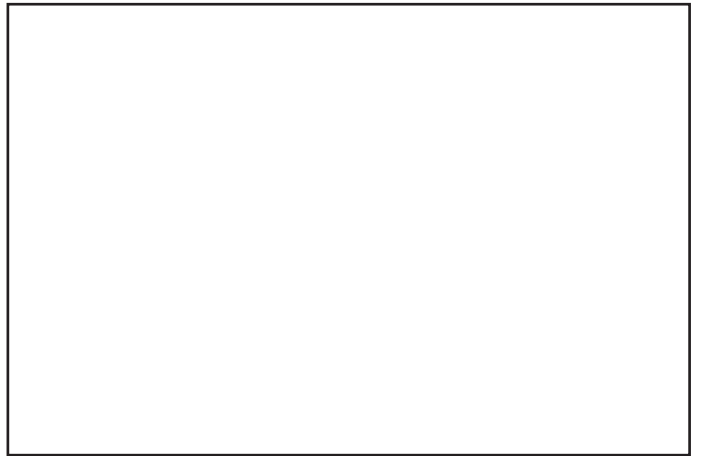
ill. 116. Giovanni Ferri, *Guirlande de poissons (l'hiver)*, marché de l'art, lieu de conservation inconnu.

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?locale=it&CATICO_OGGETTO=464&percorso_ricerca=OA&decorator=layout_resp&apply=true#lg=1&slide=5

ill. 117. Paolo Porpora, *Nature morte aux poissons sur un rocher au bord de la mer*, collection De Vito, Milan.

ill. 118. Paolo Porpora, *Petits poissons sur un rocher*, collection particulière, Naples.

ill. 119. Villa Cetinale (près de Sienne), Vue actuelle.



<http://www.purl.org/inha/agorha/003/11240>

ill. 120. Attribué à Andrea Bonanni, *Intérieur de cuisine avec poissons et cuisinières*, Musée Fesch, Ajaccio.



<http://www.purl.org/inha/agorha/003/11241>

ill. 121. Gian Domenico Valentino, *Intérieur de cuisine*, Musée Fesch, Ajaccio.



<http://www.purl.org/inha/agorha/003/131808>

ill. 122. Anonyme romain, *Nature morte aux poissons avec un canard mort et des pêcheurs dans un paysage*, Musée Fesch, Ajaccio.

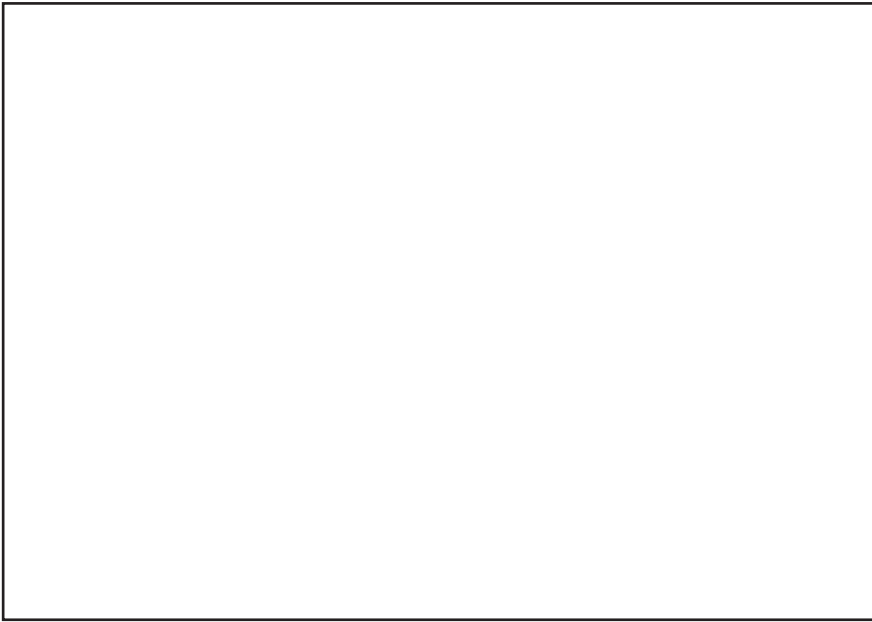


ill. 123. Giuseppe Recco, *Poissons et fruits de mer dans un paysage*, autrefois Galleria Paolo Saponi, Spolète.

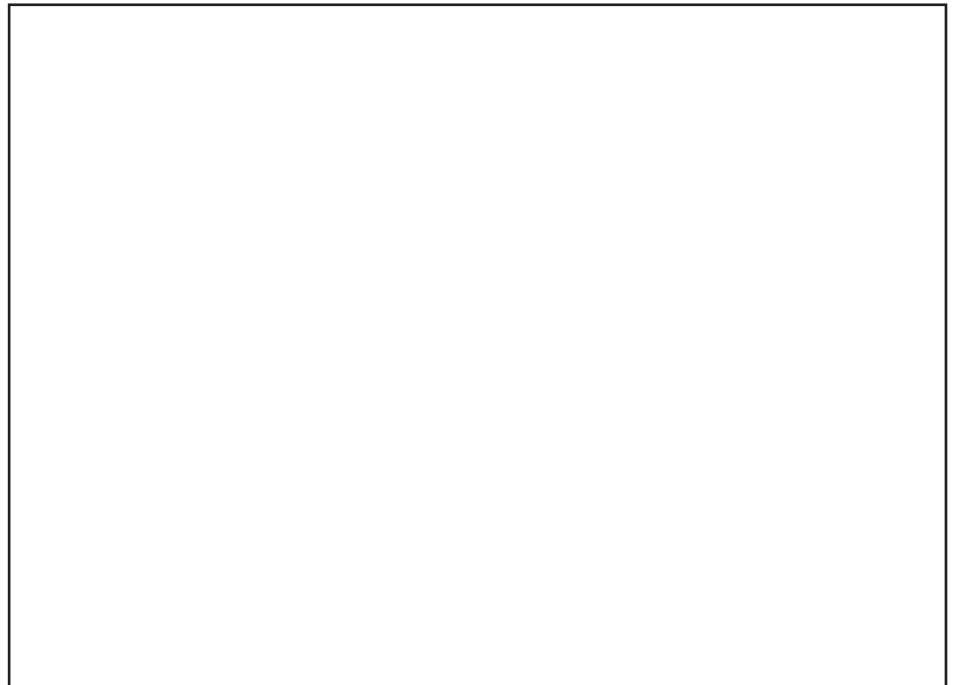
<http://www.purl.org/inha/agorha/003/10105>

ill. 124. Andrea Belvedere, *Nature morte aux poissons dans un paysage orageux*, Musée des Beaux-Arts, Nantes.

ill. 125. Jodocus Van Hamme (figure) et collaborateur napolitain (?) (nature morte), *Allégorie de l'Eau*, collection particulière, Reggio Emilia.



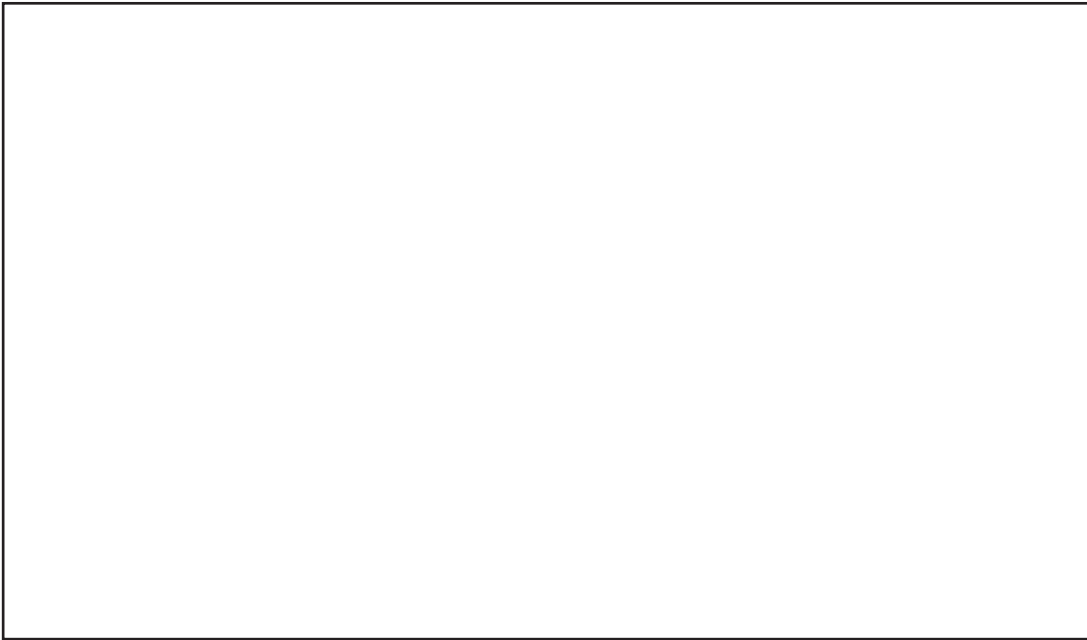
ill. 126. Attribué à Elena Recco, *Nature morte de poissons*, Musée Pouchkine, Moscou.



ill. 127. Copie partielle d'après Giacomo Cipper dit Il Todeschini, *Nature morte aux poissons*, Muzeum Narodowe, Varsovie.



ill. 128. Attribué à Francesco della Questa, *Nature morte avec une tortue de mer renversée, des poissons et des coquillages*, Musée Fesch, Ajaccio.



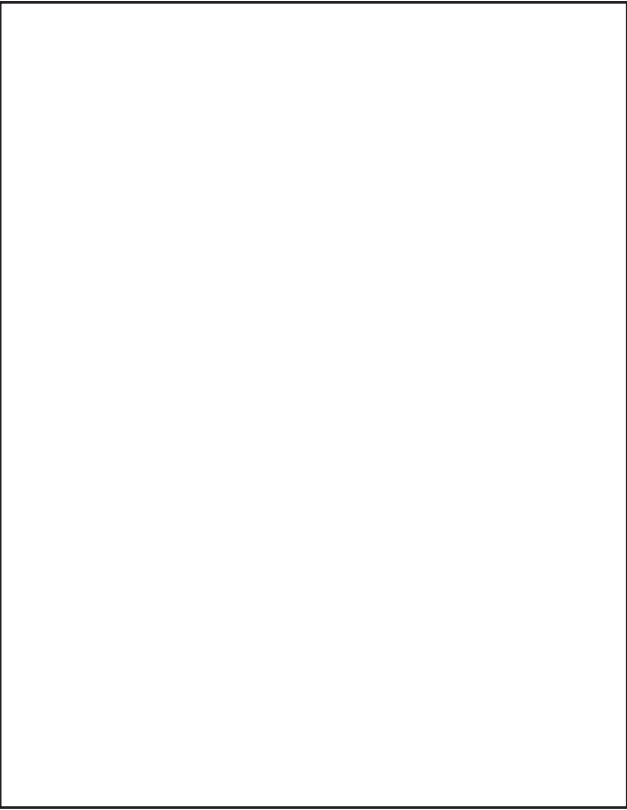
ill. 129. Giacomo Cipper dit Il Todeschini, *Scène de marché*, collection particulière (?), Varedo.



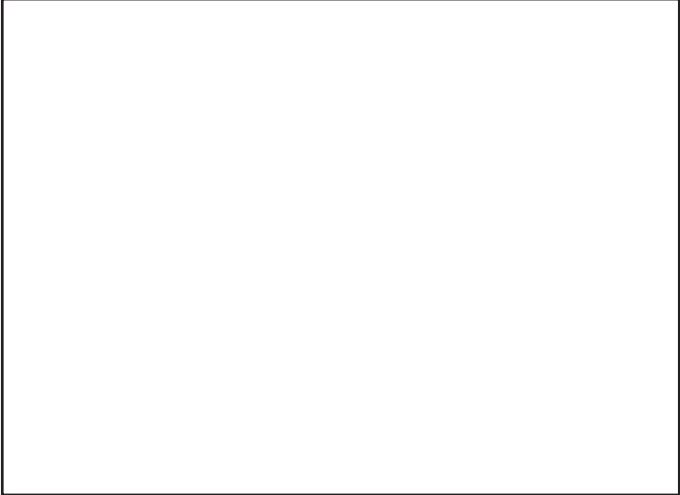
ill. 130. Giacomo Cipper dit Il Todeschini, *Nature morte avec des pêcheurs*, collection particulière.



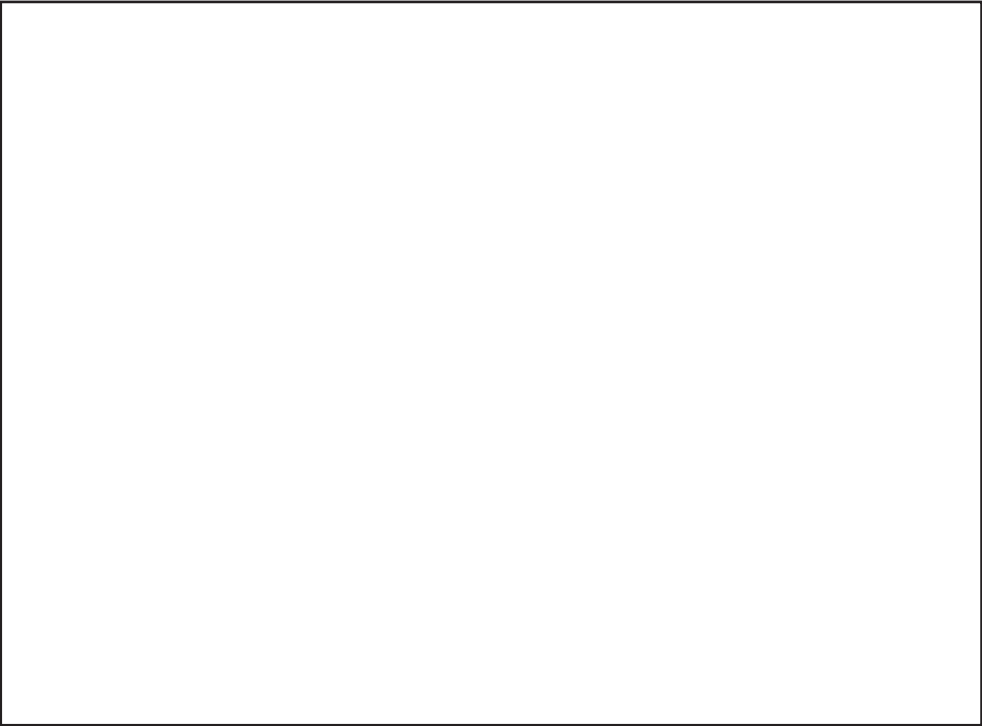
ill. 131a et 131b. Giacomo Cipper dit Il Todeschini, *Deux natures mortes aux poissons*, collection particulière, Giussago.



ill. 132. Giacomo Cipper dit Il Todeschini, *Nature morte de poissons, avec un crabe, des escargots et un pot de moutarde*, auparavant collection particulière, Pavie.



ill. 133a. Alessandro dei Pesci (?), *Nature morte aux poissons aux armes des Rospigliosi*, Finarte, Rome, collection particulière (?).



ill. 133b. Alessandro dei Pesci (?), *Nature morte aux poissons aux armes des Rospigliosi (détail)*, Finarte, Rome, collection particulière (?).

https://www.accademiasanluca.eu/it/collezioni_online/pittura/archive/cat_id/1791/id/2048/donna-con-ortaggi-e-pesci

ill. 134a. Marco di Caro (nature morte) et Placido Costanzi (figure), *Nature morte aux poissons et aux fruits de mer*, Accademia di San Luca, Rome.

https://www.accademiasanluca.eu/it/collezioni_online/pittura/archive/cat_id/1791/id/1333/figura-con-ortaggi-e-pesci

ill. 134b. Marco di Caro (nature morte) et Placido Costanzi (figure), *Nature morte aux poissons, avec un homard, et des légumes*, Accademia di San Luca, Rome.

Table des illustrations

Première partie

1. Gian Lorenzo Bernini, *Portrait du cardinal Scipione Borghese*, Galleria Borghese, Rome.
- 2a. Liste des tableaux confisqués à Cavalier d'Arpin en 1607, Archivio Segreto Vaticano, Le Vatican.
- 2b. Liste des tableaux confisqués à Cavalier d'Arpin en 1607, Archivio Segreto Vaticano, Le Vatican.
- 2c. Liste des tableaux confisqués à Cavalier d'Arpin en 1607, Archivio Segreto Vaticano, Le Vatican.
- 2d. Liste des tableaux confisqués à Cavalier d'Arpin en 1607, Archivio Segreto Vaticano, Le Vatican.
- 2e. Liste des tableaux confisqués à Cavalier d'Arpin en 1607, Archivio Segreto Vaticano, Le Vatican.
3. Maître de Hartford, *Nature morte aux oiseaux morts*, Galleria Borghese, Rome.
4. Maître de Hartford., *Nature morte de fruits et de légumes*, Galleria Borghese, Rome.
5. Maître de Hartford, *Nature morte de fleurs et de fruits*, Wadsworth Atheneum, Hartford - Connecticut, Etats Unis.
6. Attribué à Jan Brueghel le Vieux, *Nature morte de fleurs*, Galleria Borghese, Rome.
7. Caravage, *Jeune garçon avec une corbeille de fruits*, Galleria Borghese, Rome.
8. Pietro Paolo Bonzi, *Nature morte de fruits et de légumes avec un papillon*, auparavant collection Lorenzelli, Bergame.
- 9a. Bartolomeo Passerotti, *Les poissonniers*, Palazzo Barberini, Rome.
- 9b. Bartolomeo Passerotti, *La boucherie*, Palazzo Barberini, Rome.
10. Agostino Verrocchi, *Nature morte de fruits*, collection particulière, auparavant Galerie Romigioli, Legnano.
11. Louis Finson, *Adam et Eve*, Universitätsmuseum, Marburg.
12. Giacomo Coppola, *Nature morte aux fruits, champignons, et vase de cristal avec des fleurs*, Museo Civico, Gallipoli.
13. *Fresque de Pompéi avec des asperges, des galettes et un panier de poissons*, Museo Archeologico Nazionale, Naples.
14. Filippo Napoletano, *Deux coquillages*, Museo della Natura Morta, Poggio a Caiano.
- 15a. *Bouquet de fleurs* dans G. B. Ferrari, « *De Florum Cultura et Usu* », 1633 et 1638.
- 15b. *Bouquet de fleurs* dans G. B. Ferrari, « *De Florum Cultura et Usu* » 1633 et 1638.
- 16a -16b, Vincenzo Leonardi et Mario de' Fiori, *Graine au microscope, peonie*, gravures de Friederich Greuter pour le livre "*De Florum Cultura*" (1633) de G. B. Ferrari.
- 16c -16d, Vincenzo Leonardi et Mario de' Fiori, *Amaryllis, jasmin jaune*, gravures de Friederich Greuter pour le livre "*De Florum Cultura*" (1633) de G. B. Ferrari.
17. Pietro da Cortona, Frontispice de « *Flora, sive Florum Cultura* » de G. B. Ferrari (1638), gravure de Johann

Friedrich Greuter.

18. Antonio Tanari, *Poissons et fruits de mer*, Museo della Natura Morta, Poggio a Caiano.
19. Girolamo Pini, « *Campionario* » de *fleurs*, Musée des Arts Décoratifs, Paris.
20. Francesco Zucchi, *Tête de fruits*, Museo di Capodimonte, Naples.
21. Jan Brueghel, *Bouquet de fleurs*, Pinacoteca Ambrosiana, Milan.
22. Lubin Baugin, *Nature morte aux livres*, Galleria Spada, Rome.
23. Maître de l'Annonce aux bergers, *Allégorie des Arts*, collection Masaveu.
24. Caravage, *Amour vainqueur*, Gemäldegalerie, Berlin.
25. Bartolomeo Cavarozzi (Maître de la Nature Morte Acquavella), *Lamento di Aminta*, Musée du Louvre, Paris.
26. Bartolomeo Cavarozzi (Maître de la Nature Morte Acquavella), *Nature morte avec un joueur de violon*, auparavant collection particulière, Lecce.
27. Juan Van de Hamen et Giovanni Battista Crescenzi, *Nature morte de raisins, poires et pomme*, offerte par Crescenzi à Cassiano dal Pozzo à Madrid en 1626, collection particulière.
28. Inscription « MARCHIO.CRESCENTIUS.PINX.M.ADRITI.ET.DONO.DEDIT.AN.MDCXXVI » sur le verso de *la Nature morte de raisins, poires et pomme* (ill. 27), collection particulière.
29. Caravage, *Corbeille de fruits*, Biblioteca Ambrosiana, Milan.
30. Bartolomeo Passerotti, *Les poissonniers*, collection particulière, New York.
31. Vincenzo Campi, *Les volaillers*, Brera, Milan.
- 32a - 32b. Nicolaus van Aelst, *Vendeurs itinérants à Rome*, gravure, Istituto Nazionale per la Grafica, Rome.
33. Leonard Bramer, *Vendeuse ambulante de tableaux*, dessin, Université de Leyde, Cabinet des arts graphiques, Leyde.
34. Pietro da Cortona, *Adoration des bergers*, Palazzo Barberini, Rome.
35. Bernardo Strozzi, *Portrait de Federico Cornaro*, Ca' Rezzonico, Museo del Settecento, Venise.
- 36a. Antonio Tempesta, *Plan de Rome, 1593*. Le palais Cornaro est marqué en rouge en bas et en haut est indiqué l'emplacement futur de l'église Santa Maria della Vittoria.
- 36b. Giacomo Del Duca, *Palazzo Cornaro*, Rome.
37. Bernardo Strozzi, *La cuisinière*, Galleria di Palazzo Rosso, Gênes.
38. Benedetto Fioravanti, *Nature morte dans un intérieur*, collection Colonna, appartements privés, Rome.
39. Attribué à Benedetto Fioravanti, *Femme indiquant une nature morte*, collection Menil, Houston.
40. Attribué à Andrea Bonanni, *Intérieur de cuisine avec une figure féminine* (détail), Museo della Natura Morta, Poggio a Caiano.
41. Attribué à Andrea Bonanni, *Intérieur d'un laboratoire d'alchimiste*, Galleria degli Uffizi, Florence.

- 42a. Carlo Manieri, *Nature morte avec instruments de musique*, Ambassade de France, Rome (dépôt du Mobilier National de Paris).
- 42b. Carlo Manieri, *Nature morte avec livres et sphère*, Ambassade de France, Rome (dépôt du Mobilier National de Paris).
- 43a. Antonio Tibaldi, *Nature morte avec des sucreries, une guitare, de la vaisselle en argent, un perroquet sur une draperie rouge brodée*, Musée des Beaux-Arts, Nantes.
- 43b. Antonio Tibaldi, *Nature morte avec épaulières et brassards d'avant-bras, et un vase d'argent sur une draperie rouge brodée*, Musée des Beaux-Arts, Nantes.
- 44a -44b - 44c - 44d. Laura Bernasconi, *Vases de fleurs*, Galleria Doria-Pamphilj, Rome.
- 45a - 45b. Attribuées à Laura Bernasconi, *Vases de fleurs*, Musée Fesch, Ajaccio.
46. Giovan Battista Gavarotti, *Nature morte avec un vase de fleurs orné d'abeilles héraldiques de la maison Barberini*, collection particulière, Florence.
47. Giovan Battista Gavarotti, *Autoportrait avec des fleurs et un assistant*, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano, Florence.
48. Les acheteurs dans la boutique de Pellegrino Peri selon leur métier (statistiques faites par Loredana Lorizzo, 2010).
49. Répartition des genres picturaux dans le livre des comptes de Pellegrino Peri entre 1662 et 1689 (statistiques faites par Loredana Lorizzo, 2010).
50. Michelangelo Cerquozzi, *Guirlande de fruits (Été)*, Pinacoteca Nazionale, Bologne.
51. Giovanni Stanchi, *Guirlande de fleurs (Printemps)*, Pinacoteca Nazionale, Bologne.
52. Attribué à Aniello di Letizia, *Putto avec des fleurs (détail de l'Immaculée Conception)*, église, Montesano Salentino (Pouilles).
53. Aniello di Letizia, *Guirlandes de fleurs dans le Martyre de Saint Jean Evangéliste*, basilique, Leuca, (Pouilles).
54. Aniello di Letizia, *Fleurs dans la scène représentant la Sainte Famille (détail)*, église Santa Chiara, Nardò, (Pouilles).
55. Attribué à Abraham Brueghel, *Bouquet de fleurs dans un vase en métal*, Musée des Beaux-Arts, Dijon.
- 56a - 56b. Giuseppe Recco, *Deux bouquets de fleurs peints pour le Comte d'Exeter en 1684*, Burghley House, (Stamford-Lincolnshire).
57. Giuseppe Recco, *Deux bouquets de fleurs peints pour le Comte d'Exeter en 1684*, accrochage actuel dans la « *State Dressing Room or Third George Room* », Burghley House, (Stamford-Lincolnshire).
- 58a - 58b. Giovanni Battista Ruoppolo, *Deux natures mortes de fruits et de fleurs peintes pour le Comte d'Exeter vers 1684*, Burghley House, (Stamford-Lincolnshire).

59. David de Coninck, *Lutte de coqs, un épagneul, un ara, des lapins et des raisins dans un jardin*, peint pour le Comte d'Exeter en 1684, Burghley House, (Stamford-Lincolnshire).
60. Emplacement de *la salle du Baldaquin* au palais Ruspoli en 1715 (plan par U. Colalelli).
- 61a. Onofrio Loth, *Nature morte aux fruits (pastèque, melons, raisins, pommes, pêches), avec des petits génies dans un paysage*, Galleria Spada, Rome.
- 61b. Onofrio Loth, *Nature morte aux fruits (raisins, grenades, pêches, prunes, melon) avec une aiguière renversée, des oiseaux morts, un chien et deux autres petits génies dont l'un tient un fusil, sur fond de paysage*, Galleria Spada, Rome.
62. Onofrio Loth, *Nature morte aux raisins, aux pastèques, aux melons et autres fruits dans un jardin avec des balustrades* (auparavant collection particulière, Reggio Emilia), monogrammée « OL ».
- 63a. Onofrio Loth, *Nature morte aux crabes de mer, aux langoustes et aux fruits de mer*, Museo de Bellas Artes, Valence (Espagne).
- 63b. Onofrio Loth, *Nature morte aux huîtres et aux fruits de mer dans une marine*, Museo de Bellas Artes, Valence (Espagne).
- 64a et 64b. Gaspare Lopez, *Deux natures mortes de fleurs*, collection particulière.
- 65a - 65b - 65c. Francesco Lavagna, *Trois natures mortes de fleurs* (documentées), Palazzo Doria-Pamphilj al Corso, Rome.
- 66a - 66b - 66c. Attribuées à Francesco Lavagna, *Trois natures mortes de fruits et de fleurs*, Palazzo Doria-Pamphilj al Corso, Rome.
- 67a - 67b. Attribuées à Francesco Lavagna, *Deux natures mortes de vase de fleurs*, Palazzo Doria-Pamphilj al Corso, Rome.
- 68a - 68b. Attribuées à Francesco Lavagna, *Deux natures mortes de vase de fleurs*, Palazzo Doria-Pamphilj al Corso, Rome.
- 69a - 69b - 69c. Anonyme napolitain du début du XVIIIe s., *Trois natures mortes de vase de fleurs*, Palazzo Doria-Pamphilj al Corso, Rome.

Deuxième partie

- 1a. Mario dei Fiori, *Guirlande de fleurs avec scène du rêve de Jacob*, El Escorial, Monastère de San Lorenzo.
- 1b. Mario dei Fiori, *Guirlande de fleurs avec scène de Moïse recevant les tables de la loi*, El Escorial, Monastère de San Lorenzo.
- 2a. Paolo Porpora, *Guirlande de fleurs avec scène de Caïn et Abel*, El Escorial, Monastère de San Lorenzo.
- 2b. Paolo Porpora, *Guirlande de fleurs avec scène du sacrifice d'Isaac*, El Escorial, Monastère de San Lorenzo

3. Mario dei Fiori et Carlo Maratta, *Guirlande de fleurs avec des putti qui jouent*, Musée des beaux-arts, Rouen.
4. Le 27 mai 1663 Porpora signa de sa main son accord pour ajouter aux statuts l'obligation de chaque nouveau membre d'offrir un tableau à l'Accademia, compte-rendu d'une réunion académique, ASASL, Rome.
5. Mario dei Fiori, *Vase d'argent avec des fleurs renversé sur un tissu*, Museo Nacional del Prado, Madrid.
6. Paolo Porpora, *Vase de fleurs renversé et amphore d'argent sur un coussin brodé en filigrane* (détail), collection de la Banque BPM.
7. Paolo Porpora, *Nature morte de fleurs variées et canetons sauvages*, Musée des beaux-arts, Valence.
8. Mario dei Fiori (fleurs) et attribué Troppa (scène), *Guirlande de fleurs avec scène d'Herminie chez les bergers*, collection particulière, Monaco.
9. Paolo Porpora, *Guirlande de fleurs et de fruits autour du Christ en couronne d'épines (Ecce Homo)*, collection particulière.
10. Mario dei Fiori (fleurs) et Carlo Maratta (putti), *Vase de fleurs et putti*, Galleria Colonna, Rome.
11. Paolo Porpora, *Bouquet de fleurs et vase en cristal*, Museo di Capodimonte, Naples.
12. Paolo Porpora, *Bouquet de fleurs*, autrefois collection Chigi Albani, Rome.
13. Paolo Porpora, *Fleurs*, Museo di Capodimonte, Naples.
14. Mario dei Fiori, *Vase de fleurs*, auparavant Galerie Canesso, Paris.
15. Paolo Porpora, *Bouquet décoratif dans un vase sculpté avec un serpent guettant un papillon et des libellules*, Vente Sotheby's, documentation Labrot.
16. Mario dei Fiori, *Tulipes, liserons, dauphinelles dans un vase en or repoussé à l'antique avec des jeux de putti*, collection particulière.
17. Paolo Porpora, *Bouquet de fleurs entouré de fruits*, Château, Montrésor (départ. Indre-et-Loire).
18. Paolo Porpora, *Nature morte aux fleurs et aux fruits*, collection de Vittorio di Capua, Turin.
19. Paolo Porpora, *Nature morte de fleurs et de fruits*, Museo di Capodimonte, Naples.
20. Maître de la Nature Morte Acquavella, *Nature morte aux raisins avec un putto*, collection particulière.
21. Cerquozzi, *La cueillette des figues*, Museo del Prado, Madrid.
22. Cerquozzi, *La cueillette de grenades*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam.
23. Cerquozzi, *La cueillette des escargots*, collection particulière, Rome (auparavant coll. d'Aldo Briganti).
24. Giovanni Battista Ruoppolo (fruits) et Luca Giordano (figures), *Allégorie de l'Automne*, collection particulière (auparavant Lucerne, Galerie Fisher).
25. Cerquozzi, *La cueillette de raisins*, collection particulière, Rome.
26. Attribuée à Giovanni Battista Ruoppolo (fruits) et attribuée à l'atelier de Paolo de Matteis, *Nature morte aux fruits avec deux personnages (Allégorie de l'Automne)*, Muzeum Sztuki, Łódź (Pologne).

27. Détail de l'ill. 24 - Attribuée à Giovanni Battista Ruoppolo (fruits) et attribuée à l'atelier de Paolo de Matteis, *La nature morte aux fruits avec deux personnages (Allégorie de l'Automne)*, Muzeum Sztuki, Łódź (Pologne).
28. Cerquozzi, *La cueillette des fruits*, collection particulière (auparavant, Sotheby's, Londres).
29. Giovanni Battista Ruoppolo, *Nature morte de fruits*, auparavant Galleria Rob Smeets, Milan.
30. Giovanni Battista Ruoppolo, *Nature morte de fruits*, Museo Nazionale di San Martino, Naples.
31. Giovanni Battista Ruoppolo, *Nature morte de fruits*, collection particulière, Florence.
32. Cerquozzi, *Nature morte de fruits avec Pan*, auparavant, Sotheby's, 3 avril 1985, Londres.
33. Cerquozzi (?), *Nature morte de fruits avec une paysanne assise*, Christie's, le 22 janvier 2009, Londres.
34. Giovanni Battista Ruoppolo, *Nature morte aux raisins*, Musée du Louvre, Paris.
35. *Raisins*. A gauche Cerquozzi, détail de l'illustration 22. A droite Giovanni Battista Ruoppolo, détail de l'illustration 34.
36. Michele Pace da Campidoglio, *Nature morte de fruits avec une figure féminine*, Rhode Island School of Design, Providence.
37. Filippo Lauri, *Nature morte de fruits*, Galleria Sabauda, Turin.
38. Paolo Porpora, *Nature morte aux raisins, au bas-relief, un ara et fruits divers*, auparavant, Galleria Bosoni, Milan. .
39. Giovanni Battista Ruoppolo (fruits) et Luca Giordano (figures), *Nature morte de fruits avec deux figures dans un jardin sur fond de paysage*, auparavant Galleria Lampronti, Rome.
40. Giuseppe Ruoppolo, *Nature morte de fruits dans un paysage*, collection particulière.
41. Giuseppe Ruoppolo, *Nature morte de fruits avec un panier*, collection particulière, auparavant, Galerie Canesso, Paris.
42. Estampe gravée par Jacques Coelemans d'après la peinture du Maltese de la collection de Boyer d'Aguilles à Aix-en-Provence, exemplaire du British Museum, Londres.
43. Giuseppe Recco, *Nature morte de fleurs, de fruits, et de friandises avec des verres dans un intérieur avec des draperies*, Galleria Paolo Saporì, Spolète.
44. Il Maltese, *Nature morte au tapis, avec des fruits, des verres et un violon*, Musée Fesch, Ajaccio.
45. Il Maltese, *Nature morte aux tapis et aux fruits*, auparavant Finarte, Milan.
46. Il Maltese, *Nature morte au tapis, et aux fruits avec un coussin et un violon*, Musée Fesch, Ajaccio.
47. Il Maltese, *Nature morte au tapis, avec des fruits confits et des fruits divers dans un panier sur un tabouret*, collection Molinari Pradelli, Castenaso (province de Bologne).
48. *Sucreries et fleurs*. A gauche Il Maltese, détail de l'illustration 47. A droite Giuseppe Recco, détail de l'illustration 43.

49. Giuseppe Recco, *Nature morte aux sucreries et aux fleurs*, Musei Civici, Pesaro.
50. Giuseppe Recco, *Nature morte avec des verres*, Muzeum Narodowe, Varsovie.
51. Giuseppe Recco, *Nature morte à la nappe raffinée, aux masques, au coussin, au livre et aux instruments de musique*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam.
52. Il Maltese, *Nature morte au tapis, aux fruits, au coussin et au violon*, Musée Fesch, Ajaccio.
53. Giuseppe Recco (objets) et Luca Giordano (figure), *Nature morte avec des verres, des vases et un jeune serviteur tenant un plateau*, Fundación Casa Ducal de Medinaceli – Casa de Pilatos, Séville.
54. Il Maltese, *Armures, vase sculpté précieux, compotier renversé et gants, posés sur un tapis décoratif*, collection particulière.
55. Fioravanti, *Coussin, fruits confits, plateau doré et draperies*, Sotheby's 1988, Londres.
56. Giuseppe Recco, *Nature morte aux sucreries et aux fleurs*, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Naples.
57. Fioravanti, *Nature morte dans un intérieur*, Palazzo Colonna, Rome.
58. Fioravanti, *Nature morte avec globe terrestre, carte d'Italie, horloge, livres, sextant et autres instruments mathématiques*, Musée Fesch, Ajaccio.
59. Giuseppe Recco, *Nature morte aux fleurs, aux fruits, aux friandises et aux verres dans un intérieur avec des draperies*, Galleria Paolo Saponi, Spolète.
60. Fioravanti, *Nature morte avec globe terrestre, carte d'Italie, horloge, sextant et autres instruments mathématiques*, collection particulière, Bergame.
61. Carlo Manieri, *Nature morte aux livres, et à l'horloge avec des draperies épaisses dans un intérieur avec colonnes et pilastres*, apparue en vente, Milan.
62. Carlo Manieri, *Nature morte avec des fruits, des fleurs, des draperies et un coussin dans un intérieur*, auparavant en vente chez Audap-Godeau-Solanet, Paris.
63. Giovanni Battista Recco, *Le garde-manger*, National Museum, Stockholm.
64. Giovanni Battista Recco (nature morte) et suiveur de Battistello (figure), *La cuisine*, collection particulière.
65. Giovanni Battista Recco, *Intérieur de cuisine*, collection particulière, Crémone.
66. Gian Domenico Valentino, *Nature morte aux poissons*, Musée Fesch, Ajaccio.
67. Giovanni Battista Recco, *Intérieur d'un garde-manger de cuisine*, Palazzo Abatellis, Palerme.
68. *Cédrats et oranges*. A gauche Giovanni Battista Recco, détail de l'illustration 67. A droite entourage de Gian Domenico Valentino, détail de *l'Intérieur d'un laboratoire*, collection particulière, Treviso.
69. Giovanni Battista Recco, *Nature morte avec une tête de bélier*, Museo di Capodimonte, Naples.
70. Giovanni Battista Recco, *Nature morte au dindon vivant et au caciocavallo*, collection particulière Bologne.
71. Giovanni Battista Recco, *Intérieur de cuisine avec des poules, des saucissons, des oeufs et des*

cacciocavalli, Rijksmuseum, Amsterdam.

72. Andrea Bonanni (?), *Laboratoire d'un alchimiste*, Galerie des Offices, Florence.

73. Andrea Bonanni (?), *Intérieur d'une cuisine*, Palazzo Pitti, Florence.

74. Giuseppe Recco, *Intérieur de cuisine*, Gemäldegalerie, Vienne.

75. Giuseppe Recco, *Nature morte de cuisine avec des poissons*, Matthiesen Gallery, Londres.

76. Abraham Brueghel (nature morte) et collaborateur de l'entourage de Pier Francesco Mola (figure), *Nature morte aux fruits et aux fleurs avec une figure féminine*, Musée du Louvre, Paris.

77. Giovanni et Niccolò Stanchi, *Nature morte à la pastèque, aux melons et aux fruits dans un paysage*, collection particulière.

78. Abraham Brueghel, *Nature morte de fruits avec une figure de jeune femme cueillant des raisins sur fond de paysage*, Nationalmuseum, Stockholm.

79. Abraham Brueghel, *Nature morte à la grenade éclatée, aux figues et aux raisins* (détail), Rijksmuseum, Amsterdam.

80. Michelangelo di Campidoglio, *Nature morte à la tubéreuse et aux fruits*, Palazzo Pitti, Florence.

81. Abraham Brueghel, *Nature morte aux fruits et aux fleurs*, collection d'Errico, Matera.

82. Michelangelo di Campidoglio, *Nature morte de fruits, au lapin et à la belle femme*, collection particulière.

83. Michelangelo di Campidoglio, *Nature morte de fruits avec bas-relief et oiseau*, marché de l'art, Londres.

84. Michelangelo di Campidoglio, *Nature morte aux raisins, et aux grenades dans un panier et lézard*, Musée de l'Hermitage, Saint Pétersbourg.

85. Attribué à Abraham Brueghel, *Bouquet de fleurs dans un grand vase d'orfèvrerie*, Musée des beaux-arts, Dijon.

86. Abraham Brueghel, *Nature morte aux fleurs et aux fruits*, Galleria Sabauda, Turin.

87. Abraham Brueghel, *Nature morte aux fleurs et aux fruits*, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

88. Abraham Brueghel, Giovanni Battista Ruoppolo et Luca Giordano (avec la collaboration probable de Paolo de Matteis) *L'Eté*, collection particulière, France.

89. Abraham Brueghel (nature morte) et Niccola Vaccaro (figures), *Nature morte de fruits et de fleurs avec une femme et trois enfants qui ramassent les fruits dans un jardin*, collection particulière.

90. Abraham Brueghel (nature morte) et Luca Giordano (?) (figures), *Nature morte de fruits avec une pastèque découpée et des fleurs et figures portant des paniers de fruits, avec un groupe de Bacchus enfant dans un paysage nuageux*, collection particulière, Naples.

91. Abraham Brueghel (nature morte) et Luca Giordano (figure), *Allégorie du Printemps*, lieu de conservation inconnu.

92. Abraham Brueghel et peintre de l'atelier de Luca Giordano, *Allégorie de la Terre*, Museo A. Pepoli,

Trapani.

93a. Abraham Brueghel, *Bouquet de fleurs dans des vases sculptés et fruits dans un parc*, Museo A. Pepoli, Trapani.

93b. Abraham Brueghel, *Bouquet de fleurs dans des vases sculptés et fruits dans un parc* (pendant de l'illustration précédente), Museo A. Pepoli, Trapani.

94. Abraham Brueghel, Giovanni Battista Ruoppolo et Luca Giordano (avec la collaboration probable de Paolo de Matteis) *L'Eté*, collection particulière, France.

95. Giuseppe Recco, *Nature morte avec une guirlande de fleurs, deux sarcophages antiques, du gibier à plume et à poils, un fusil avec un cor de chasse, et un buste féminin renversé*, Camera dei Deputati, Rome.

96. Giuseppe Recco, *Nature morte aux fruits, aux canards, aux champignons et aux tournesols*, Museo di Capodimonte, Naples.

97. Giuseppe Recco, *Nature morte avec un grand amoncellement de fruits divers, des champignons et des cascades de raisins, sur fond de forêt*, Museo di Capodimonte, Naples.

98a. Andrea Belvedere, *Bouquet de fleurs*, Museo del Prado, Madrid.

98b. Andrea Belvedere, *Bouquet de fleurs*, pendant de l'illustration précédente, Museo del Prado, Madrid.

99. Attribué à Gaetano Cusati, *Nature morte aux fleurs, aux fruits et aux oiseaux dans un jardin avec une statue*, Musée d'Art et d'Histoire, Narbonne.

99a - 99b - 99c. *Bouquets de fleurs* de Mario dei Fiori (à gauche), Paolo Porpora (au milieu) et Andrea Belvedere (à droite).

100. Karel Van Vogelaer, *Bouquet de fleurs*, Galleria Pallavicini, Rome.

101. Karel Van Vogelaer, *Bouquet de fleurs aux colombes et au chapiteau corinthien sur fond de paysage avec une montagne*, autrefois Galleria Canessa, Rome.

102. Andrea Belvedere, *Nature morte avec des vases de fleurs, des fruits et des lapins dans un paysage sombre*, Musée du Louvre, Paris.

103. Andrea Belvedere, *Nature morte aux fleurs dans une bassine en cuivre, avec une fontaine sculptée, un perroquet perché sur une élégante aiguillère en métal et des fruits*, Museo Correale, Sorrente.

104. Franz Werner Von Tamm, *Grand bouquet de fleurs avec des melons, des raisins, des lys et des roses éparpillés*, Museo del Prado, Madrid.

105. *Pétales de lys*. A gauche, Franz Werner Von Tamm (détail de l'illustration 104. A droite, Andrea Belvedere (détail de l'illustration 98a).

106. *Vases sculptés*. A gauche, Franz Werner Von Tamm (détail de l'illustration 104. A droite, Andrea Belvedere (détail de l'illustration 98b).

107. Franz Werner Von Tamm, *Bouquet de fleurs*, Galleria Pallavicini, Rome.

108. Andrea Belvedere, *Nature morte aux fleurs avec des vases sculptés et un singe*, collection particulière.
109. Andrea Belvedere, *Nature morte de fleurs, avec un buste dans un jardin*, collection particulière.
110. Abraham Brueghel, *Nature morte aux fruits sur un sarcophage et au vase de fleurs sculpté*, vente chez Colnaghi, Londres.
111. Andrea Belvedere, *Boules de neige et ipomées se reflétant dans l'eau*, Museo di Capodimonte, Naples.
112. Luca Forte (nature morte) et Domenico Gargiulo (figures et paysage), *Marine*, lieu de conservation inconnu.
113. Giuseppe Recco, *Nature morte aux poissons avec un chat*, Metropolitan Museum of Art, New York.
114. Attribué à Giovanni Battista Crescenzi, *Nature morte de fruits et de légumes avec une vasque de petits poissons*, collection particulière.
115. Attribué au Pensionante del Saraceni ou à Jacob Van Oost le Vieux, *Cuisine avec un cuisinier*, Galleria Corsini, Florence.
116. Giovanni Ferri, *Guirlande de poissons (l'hiver)*, marché de l'art, lieu de conservation inconnu.
117. Paolo Porpora, *Nature morte aux poissons sur un rocher au bord de la mer*, collection De Vito, Milan.
118. Paolo Porpora, *Petits poissons sur un rocher*, collection particulière, Naples.
119. Villa Cetinale (près de Sienne), Vue actuelle.
120. Attribué à Andrea Bonanni, *Intérieur de cuisine avec poissons et cuisinières*, Musée Fesch, Ajaccio.
121. Gian Domenico Valentino, *Intérieur de cuisine*, Musée Fesch, Ajaccio.
122. Anonyme romain, *Nature morte aux poissons avec un canard mort et des pêcheurs dans un paysage*, Musée Fesch, Ajaccio.
123. Giuseppe Recco, *Poissons et fruits de mer dans un paysage*, autrefois Galleria Paolo Saporì, Spolète.
124. Andrea Belvedere, *Nature morte aux poissons dans un paysage orageux*, Musée des Beaux-Arts, Nantes.
125. Jodocus Van Hamme (figure) et collaborateur napolitain (?) (nature morte), *Allégorie de l'Eau*, collection particulière, Reggio Emilia.
126. Attribué à Elena Recco, *Nature morte de poissons*, Musée Pouchkine, Moscou.
127. Copie partielle d'après Giacomo Cipper dit Il Todeschini, *Nature morte aux poissons*, Muzeum Narodowe, Varsovie.
128. Attribué à Francesco della Questa, *Nature morte avec une tortue de mer renversée, des poissons et des coquillages*, Musée Fesch Ajaccio.
129. Giacomo Cipper dit Il Todeschini, *Scène de marché*, collection particulière (?), Varedo.
130. Giacomo Cipper dit Il Todeschini, *Nature morte avec des pêcheurs*, collection particulière.
- 131a - 131b. Giacomo Cipper dit Il Todeschini, *Deux natures mortes aux poissons*, collection particulière, Giussago.

132. Giacomo Cipper dit Il Todeschini, *Nature morte de poissons, avec un crabe, des escargots et un pot de moutarde*, auparavant collection, Pavie.

133a. Alessandro dei Pesci (?), *Nature morte aux poissons aux armes des Rospigliosi*, Finarte, Rome, collection particulière (?).

133b. Alessandro dei Pesci (?), *Nature morte aux poissons aux armes des Rospigliosi* (détail), Finarte, Rome, collection particulière (?).

134a. Marco di Caro (nature morte) et Placido Costanzi (figure), *Nature morte aux poissons et aux fruits de mer*, Accademia di San Luca, Rome.

134b. Marco di Caro (nature morte) et Placido Costanzi (figure), *Nature morte aux poissons, avec un homard, et des légumes*, Accademia di San Luca, Rome.

Résumé

L'école romaine et l'école napolitaine de nature morte comptent au XVII^e siècle parmi les plus importantes dans la peinture européenne. Pendant tout le *Seicento*, elles sont restées étroitement liées, en multipliant les tableaux de fleurs, fruits, légumes, poissons, gibiers, sous-bois.... La thèse étudie l'évolution de ce genre à Rome et à Naples et les resitue dans le vaste tissu des échanges culturels et stylistiques entre ces deux capitales. Elle analyse la place de la nature morte dans le marché de l'art (circulation, marchands, prix, estimations) et dans les collections. Le goût de mécènes variés pour ces tableaux est étudié. Des comparaisons formelles entre les œuvres de différents peintres, comme Mario dei Fiori et Paolo Porpora, Michelangelo Cerquozzi et Giovanni Battista Ruoppolo ou Giovanni Battista Recco et Gian Domenico Valentino sont effectuées. On explique également le rôle d'Abraham Brueghel, Andrea Bonanni, Alessandro dei Pesci, et Andrea Belvedere.

Mots Clés

Nature morte, école romaine, école napolitaine, collections, marché de l'art, Rome, Naples, échanges, XVII^e siècle

Abstract

The Roman and the Neapolitan school of still-life painting are in 17th Century among the most important in Europe. During the whole *Seicento*, these two schools are closely tied and produced a large amount of paintings of flowers, fruits, vegetables, fishes, game, woodland Scenes (*sottoboschi*)... This PhD analyses the evolution of still-life painting in Rome and in Naples and places it in the numerous stylistic and cultural exchanges between these two capitals. The place of still-life painting in the art market (circulation of works, merchants, prices, appraisals) and in the collections is studied. The Patrons' taste for these pictures is examined. We carry out stylistics comparisons between works by Mario dei Fiori and Paolo Porpora, Michelangelo Cerquozzi and Giovanni Battista Ruoppolo or Giovanni Battista Recco and Gian Domenico Valentino. We also investigate the role of Abraham Brueghel, Andrea Bonanni, Alessandro dei Pesci and Andrea Belvedere.

Keywords

Still-life painting, Roman school, Neapolitan School, collections, art market, Rome, Naples, exchanges, 17th Century