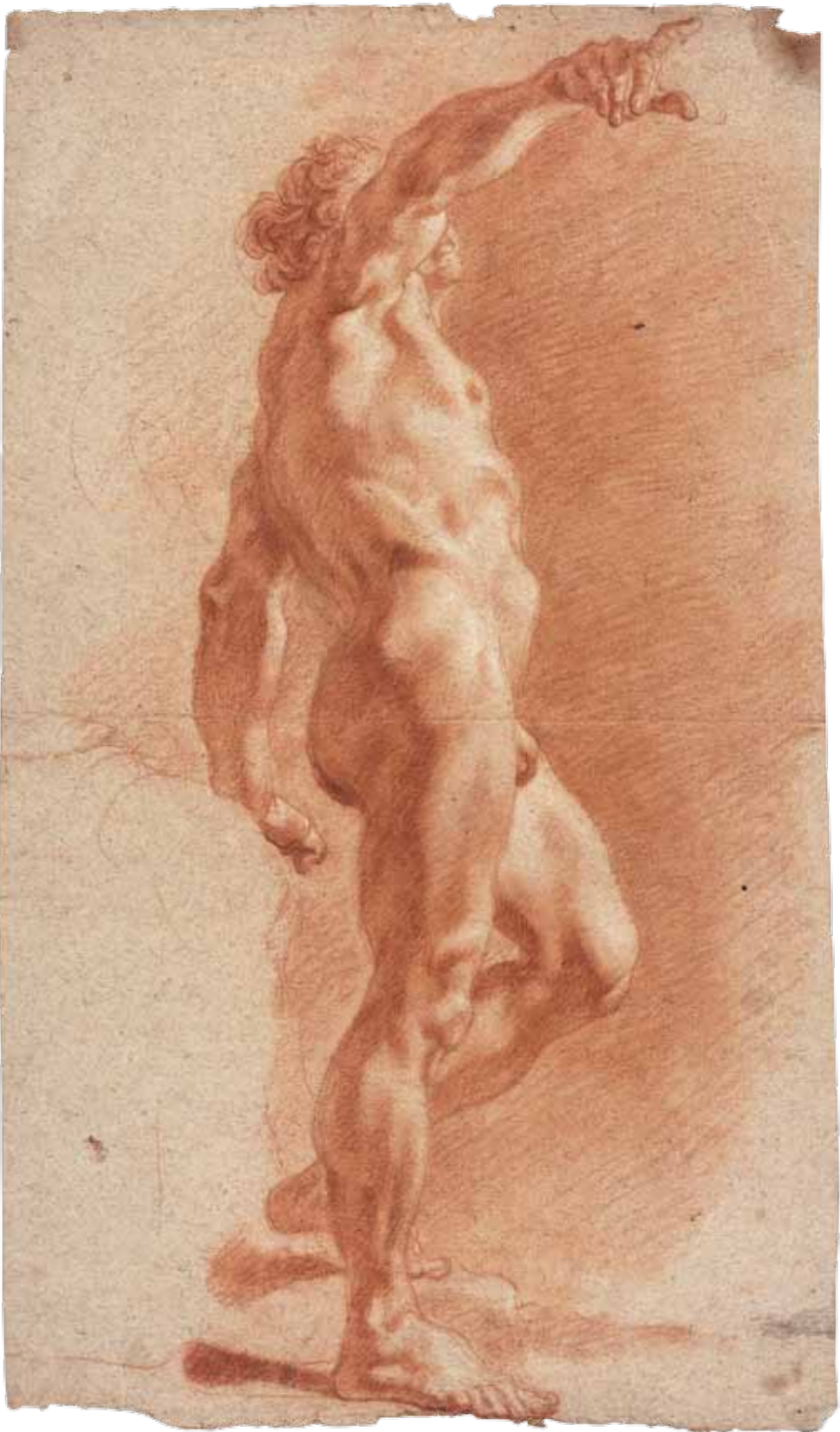


Dessins Anciens 2011

Galerie
Motte
Masselink



Gallery
Motte
Masselink

Master Drawings 2011

Après avoir travaillé en appartement pendant plus de cinq ans avec des collectionneurs privés et des musées, nous avons décidé d’ouvrir notre galerie à Paris au 12 rue Jacob. La capitale française reste une place de premier choix, non seulement pour trouver des tableaux et des dessins anciens, mais aussi pour la culture très vivante de l’*amateur-collectionneur*.

L’exposition d’inauguration de la galerie en octobre 2010 comprenait des œuvres anciennes, modernes et contemporaines, afin de montrer notre volonté de présenter des artistes talentueux dans chacune de ces époques. À l’occasion de *la semaine du dessin* à Paris, nous avons décidé de publier notre premier catalogue sur notre passion et le cœur de notre activité depuis plus de dix ans : *le dessin ancien*.

Loin de nous spécialiser dans une période ou une école, nous présentons des œuvres créées du xvi^e au xix^e siècle, de Rome à Amsterdam, de Munich à

Vue d’ensemble

III

Overview

After more than five years of working privately with museums and collectors, in October of 2010 we proudly opened the doors of our new gallery at 12 rue Jacob, in Paris’ left bank. We chose Paris because it remains one of the best places to find old master paintings and drawings and because the culture of the *amateur* collector still thrives here.

When we hung our first exhibition we put up drawings by old masters, modern, and contemporary artists because we wanted to show that we were going to exhibit and sell fine representational art from all time periods. Now, at the occasion of the *semaine du dessin*, we are publishing our first catalogue, concentrating on what has always been our first passion, and the core of our business, *old master drawings*.

Far from specializing in a particular style or school, the drawings we are presenting here were created by artists from the sixteenth to the nineteenth

Paris. Le catalogue propose des dessins d’artistes célèbres, tels que Simone Cantarini, Herman Saftleven, Giambattista Piazzetta et Horace Vernet. Il contient également des œuvres réalisées par des artistes moins connus mais dont le sujet ou l’émotion nous ont touchés. Nicolas Cochin, graveur français du xvii^e siècle, interprète avec beaucoup d’élégance l’ambition du jeune Louis XIV ; Herman Tunica, peintre allemand du xix^e siècle, esquisse avec beaucoup de vibration les paysages de son pays natal.

Nous espérons que vous aurez le même plaisir à découvrir ces dessins que nous avons eu à les rechercher. Certaines feuilles sont de nouvelles attributions, d’autres proviennent de collections privées. Nous pensons que toutes méritent d’être appréciées pour leur valeur historique ou esthétique.

Vue d’ensemble

IV

Overview

centuries, from Rome to Amsterdam, from Munich to Paris. The catalogue includes sheets by celebrated draftsman such as Simone Cantarini, Herman Saftleven, Giambattista Piazzetta, and Horace Vernet. There are also works by lesser-known masters that we decided merited their inclusion here for either their art historical or expressive content, such as Nicolas Cochin’s elegant interpretation of the ambition of the young Louis XIV, or Herman Tunica’s vigorous oil sketch of his native Germany.

We hope you enjoy discovering these sheets as much as we enjoyed finding and researching them. While a number are new to the market, and others are recent discoveries, or bear new attributions, we think that they all merit a moment of their own, whether for their historic or aesthetic values.

École Italienne – <i>Bataille</i>	1	Attribué à Louis-Nicolas	
Hans Krumper	2	van Blarenberghe	14
Nicolas Cochin	3	Benigno Bossi	15
Simone Cantarini	4	Cercle de Henri Fuseli	16
Herman Saftleven	5	Maurizio Pedetti	17
Luca Giordano	6	Jacob Cats – <i>Février</i>	18
Michel Corneille II	7	Jacob Cats – <i>Mars</i>	19
Pierre Parrocel	8	Élie Honoré Montagny	20
Abraham Rademaker	9	Henri-Pierre Picou	21
Gaspare Vanvitelli	10	Horace Vernet	22
Giambattista Piazzetta	11	Herman Tunica	23
Jean-Baptiste Lallemand	12	Adolphe Appian	24
Giovanni Battista Marcola	13	Theo van Rysselberghe	25

Table des œuvres

V

Table of contents

Italian School – <i>Battle</i>	1	Attributed to Louis-Nicolas	
Hans Krumper	2	van Blarenberghe	14
Nicolas Cochin	3	Benigno Bossi	15
Simone Cantarini	4	Circle of Henri Fuseli	16
Herman Saftleven	5	Maurizio Pedetti	17
Luca Giordano	6	Jacob Cats – <i>February</i>	18
Michel Corneille II	7	Jacob Cats – <i>March</i>	19
Pierre Parrocel	8	Élie Honoré Montagny	20
Abraham Rademaker	9	Henri-Pierre Picou	21
Gaspare Vanvitelli	10	Horace Vernet	22
Giambattista Piazzetta	11	Herman Tunica	23
Jean-Baptiste Lallemand	12	Adolphe Appian	24
Giovanni Battista Marcola	13	Theo van Rysselberghe	25

Galerie Motte Masselink :
12, rue Jacob
75006 Paris – France
www.mottemasselink.com

Texte et traduction :
Nathalie Motte
Reid Masselink

Design graphique :
Benoît Canaferina

Impression et photogravure :
Stipa, Montreuil (mars 2011)

Crédits photographiques :
Luis Gonzales (cat. n° 16)
Camera Arts (cat. n° 17)
Studio Sébert (toutes
les autres photographies)

Illustrations de couverture :
Giambattista Piazzetta (cat. n° 11)

Nous souhaitons remercier les nombreux amis et collègues qui nous ont aidés pour les recherches et la rédaction de ce catalogue.

Nous souhaitons remercier en particulier : Stijn Alsteens, Emanuel von Baeyer, Antoine Béchet, Barbara Bréjon de Lavergnée, Dorothea Diemer, Yves di Domenico, Yannick Durand, Andrea Emiliani, David Ghezelbash, George Knox, Sybille de Laurens, Beryl Levesque, Jérôme et Véronique Maingard, Bruce and Carla Masselink, Baudoin et Isabelle Motte, Mathieu et Valérie Néouze, Annie et Sylvie Prouté, Robert Jan te Rijdt, Alexis et Anne-Sophie de Roquemaurel, Pierre Rosenberg, Ilse Saewert, Sixtine de Saint-Léger et Froukje Slofstra.

Colophon

VI

Imprint

Gallery Motte Masselink:
12, rue Jacob
75006 Paris – France
www.mottemasselink.com

Text and translation:
Nathalie Motte
Reid Masselink

Graphic design:
Benoît Canaferina

Printing and image calibration:
Stipa, Montreuil (March 2011)

Photo credits:
Luis Gonzales (cat. no. 16)
Camera Arts (cat. no.17)
Studio Sébert (all other
photographs)

Front and back cover illustrations:
Giambattista Piazzetta (cat. no. 11)

Remerciements

VII

Acknowledgements

We wish to thank the many friends and colleagues who assisted us in researching and editing this catalogue.

In particular we are grateful to the following people for their help: Stijn Alsteens, Emanuel von Baeyer, Antoine Béchet, Barbara Bréjon de Lavergnée, Dorothea Diemer, Yves di Domenico, Yannick Durand, Andrea Emiliani, David Ghezelbash, George Knox, Sybille de Laurens, Beryl Levesque, Jérôme and Véronique Maingard, Bruce and Carla Masselink, Baudoin and Isabelle Motte, Mathieu and Valérie Néouze, Annie and Sylvie Prouté, Robert Jan te Rijdt, Alexis and Anne-Sophie de Roquemaurel, Pierre Rosenberg, Ilse Saewert, Sixtine de Saint-Léger, and Froukje Slofstra.

Galerie
Motte
Masselink

Dessins Anciens

2011

Master Drawings

Gallery
Motte
Masselink

Plume, encre brune, lavis brun, incisé ;
verso couvert en sanguine
410 mm de diamètre

En raison des progrès techniques dans l'élaboration des armures, les boucliers rétrécissent au Moyen Age et à la Renaissance pour disparaître des champs de batailles après 1450. Néanmoins, des modèles généreusement ornés continuent à être produits, en particulier après 1520. Le présent dessin *Scène de Bataille* est préparatoire au décor d'un bouclier de parade. Le dessin est incisé et le verso est couvert en sanguine, indiquant que la feuille est préparée pour transférer la composition sur un autre support.

Il est difficile de déterminer le lieu d'exécution du dessin. Au xvi^e siècle, les centres majeurs de production d'armes militaires se trouvent en Allemagne et en Italie. Son format, son style et sa composition laissent penser qu'il fût réalisé à

Milan. La ville italienne est un centre majeur de production d'armes au xvi^e siècle et les armuriers y adoptent à cette époque le bouclier à forme ronde, populaire au xv^e siècle. Le dessin provient très probablement de l'une des célèbres manufactures d'armes de la ville, comme celle de Niccolo de Silva, Pompeo della Cesa, des Serabaglio ou des Piccino.

L'auteur du dessin est anonyme mais semble s'inspirer du bouclier de parade de Charles V dont l'invention du décor est attribuée soit à Raphaël soit à Jules Romain¹. Ce bouclier et le présent dessin ont des compositions similaires avec la représentation d'une scène de bataille en leur centre et d'une ville et d'un camp armé à l'arrière-plan. Le combat de cavalerie présenté ici, avec des chevaux aux regards fougueux et aux mâchoires incisives, rappelle *La Bataille d'Anghiari* de Léonard de Vinci, *La Bataille de*

Constantin de Jules Romain, et les gravures d'Antonio Tempesta².

Dans la partie supérieure de la feuille, les traits sommaires au lavis brun doivent indiquer l'emplacement des armes du propriétaire du bouclier.

¹ Voir A. Calvert, *Spanish Arms and Armor being a historical and descriptive account of the royal armoury of Madrid*, Londres, 1907, p. 106 – 107, planche 148, n° D4.
² Voir *The Illustrated Bartsch*, Antonio Tempesta, vol. 36, New York, 1983, p. 126 – 146, n° 828 – 855.

Scène de bataille : projet de bouclier

École Italienne

xvi^e siècle

16th century

Italian School

A Battle Scene: Project for a Shield

Pen, brown ink, brown wash, incised ;
the verso is covered with red chalk
15 7⁄8 in. in diameter

Due to advances in body armor, protective shields became smaller during the Middle Ages and Renaissance, largely disappearing from battlefields after 1450. Lavishly decorated specimens, however, continued to be made for parade purposes, particularly after 1520. The present drawing of a *Battle Scene* appears to be preparatory for a decorative parade shield. The drawing is incised and the verso is covered in red chalk, indicating that the sheet was used as a preparatory work to transfer the design to another surface.

It is difficult to determine where the present drawing was created. In the sixteenth century, the major armor producing centers were in Italy and Germany. Based on the style, composition,

and function, it seems likely that our drawing was made for a shield produced in Milan in the mid-sixteenth century. Milan was a major arms manufacturing center during that time and it was in Milan that arms manufacturers adopted the round shield forms that were previously popular in the fifteenth century. Possible authors of our drawing could have come from the city's illustrious arms manufacturers such as Niccolo de Silva, Pompeo della Cesa, the Serabaglio, or the Piccino manufacturers.

While the author of the present sheet remains unknown, he may have been inspired by the composition of the parade shield belonging to Charles V, the design of which is attributed to either Raphael or Giulio Romano.¹ The composition of the engraving on that shield and the present work share a number of similarities including the central battle scene flanked by view of a town and army camps in the background. The

subject of our drawing, a cavalry fight, complete with wild-eyed horses baring their teeth, recalls Leonardo's *Battle of Anghiari*, Giulio Romano's *Battle of Constantine*, and especially the battle engravings of Antonio Tempesta.²

In the upper half of the sheet, summary marks in brush and wash indicate where a heraldic banner must have been intended.

¹ See A. Calvert, *Spanish Arms and Armor being a historical and descriptive account of the royal armoury of Madrid*, London, 1907, pp. 106 – 107, plate 148, no. D4.
² See *The Illustrated Bartsch*, Antonio Tempesta, vol. 36, New York, 1983, pp. 126 – 146, nos. 828 – 855.



Plume, encre noire et lavis gris
208 × 152 mm
—
Provenance : collection privée, Paris, France

Le présent dessin, récemment redécouvert, est une addition importante à l'œuvre graphique de l'artiste munichois Hans Krumper. Fils du sculpteur sur bois, Adam Krumper, Hans est également sculpteur, mais aussi décorateur, architecte et peintre. Apprenti auprès de l'artiste maniériste Hubert Gerhard, il part pour l'Italie en 1590 où il visite très probablement Venise et l'atelier de Giambologna à Florence. De retour à Munich, il épouse la fille de Friedrich Sustris, artiste le plus prestigieux de la cour du duc William V. À partir de 1594, Krumper travaille également à la cour, et après l'abdication du duc en 1598, Sustris et Krumper continuent de travailler pour lui. En 1609, il devient membre de

la cour de Maximilien I, successeur de William V. Krumper est surtout connu pour ses bronzes exécutés pour Maximilien, comme *La Tombe du duc Philip William* réalisée en 1611, aujourd'hui dans la Regensburg Cathedral. Il reçoit d'autres commandes prestigieuses, comme la reconstruction de la Fraunkirche à Munich et l'exécution de son retable.

La plupart des esquisses connues de Krumper sont en rapport avec des monuments, des sculptures et des bas-reliefs. Le présent dessin est l'une des rares scènes religieuses de son corpus graphique. Deux autres feuilles *Vierge à l'Enfant avec deux anges* à la Kunsthalle de Hamburg¹, et *L'Enfant Jésus assis sur le globe* dans une collection privée munichoise² et signé avec les initiales de l'artiste, sont similaires par le sujet et la technique.

Si l'influence de Friedrich Sustris est visible dans le style graphique du présent dessin, ce

dernier est emprunt d' une sensibilité propre à l'art de Krumper. La multitude des détails comme les deux hérons sur le pont, le modelé subtil des formes au lavis gris et l'agencement simple des figures, donnent à ce travail une intensité spirituelle rarement vue dans l'art maniériste allemand de cette époque.

Nous remercions Dorothea Diemer d'avoir confirmé l'attribution du dessin dont elle a vu une photographie.

- 1 Plume, encre grise et lavis gris, 280 × 118 mm, Hamburg, Kunsthalle, inv. Nr. 23678b; voir H. Geissler, *Zeichnung in Deutschland: Deutsche Zeichner 1540–1640*, cat. exp., Staatsgalerie, Stuttgart, 1979–1980, vol. 1, D21, ill.
- 2 310 × 260 mm, signé : *H. K. Fecit*; voir A. Feulner, « Hans Krumpers Nachlass. Risse und Zeichnungen von Friedrich Sustris, Hubert Gerhard und Hans Krumper », *München Jahrbuch der Bildenden Kunst*, vol. 12, 1921, p. 70, fig. 6.

La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste

– 2 –

Hans Krumper

Weilheim
~1570–1634
Munich

Holy Family with Saint John the Baptist

Pen, black ink and gray wash
8 ¼ × 6 ¼ in.
—
Provenance: private collection, Paris, France

The present, recently discovered drawing is an important addition to the graphic oeuvre of the Munich artist Hans Krumper. The son of the wood carver, Adam Krumper, Hans Krumper was a sculptor, decorator, architect, and painter. In his youth he was apprenticed to the mannerist sculptor Hubert Gerhard. In 1590 Krumper travelled to Italy, where he probably visited Venice and the Florence workshop of Giambologna. After his return from Italy he married a daughter of Friedrich Sustris, court artist to William V in Munich. From 1594 on, Hans Krumper also worked at the court. When William V abdicated in 1598 both Sustris and Krumper continued to work for him in a private capacity. In 1609

Krumper was made a member of the court of William's successor, Maximilian I. Among Krumper's many accomplishments were overseeing the rebuilding of the Fraunkirche in Munich and painting an altarpiece for that church. He is possibly best known for the large bronzes he created for Maximilian I such as the *Tomb of Duke Philip William* (1611; Regensburg Cathedral).

The majority of Krumper's known drawings relate to projects for buildings, sculptures, and reliefs. The present work is one of the rare religious "scenes" in his graphic oeuvre. Comparable drawings by the artist include the *Mother with Child and Two Angels* in the Hamburg Kunsthalle,¹ and *Christ Seated upon a Globe* in a private collection in Munich.² The latter drawing is signed with the artist's initials.

Although we see the influence here of Friedrich Sustris on Krumper's style, there is a unique sensibility displayed that typifies Krumper's

best work in bronze relief. The details, like the two egrets in the pond behind John the Baptist, the subtle modeling of the forms in gray wash, and the simple figural organization, give the work a spiritual intensity rarely seen in German mannerist art.

We thank Dr. Dorothea Diemer, who has confirmed the attribution of this drawing upon seeing it in a photograph.

- 1 Pen in gray ink, gray wash; 280 × 118 mm, Kunsthalle, Hamburg, Inv. Nr. 23678b; see H. Geissler, *Zeichnung in Deutschland: Deutsche Zeichner 1540–1640*, exhib. cat., Staatsgalerie, Stuttgart, 1979–1980, vol. 1, D21, illus.
- 2 310 × 260 mm, signed: *H. K. Fecit*; see A. Feulner, "Hans Krumpers Nachlass. Risse und Zeichnungen von Friedrich Sustris, Hubert Gerhard und Hans Krumper," *Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, vol. 12, 1921, p. 70, fig. 6.



Pierre noire, mise aux carreaux à la pierre noire,
traits d'encadrement à la sanguine, incisé
265 × 305 mm
—
Gravé en sens inverse par l'artiste
(Bellini 37, Bartsch 31)
—
Provenance: Carlo Prayer, Milan
—

Bibliographie: Andrea Emiliani, «A partire
da un disegno preparatorio per l'acquaforte
con *Mercurio e Argo* di Simone Cantarini»,
Aperto, Bologne, mai 2008, ill.¹

Artiste italien du xvii^e siècle, Simone Canta-
rini est un peintre et graveur très talentueux.
En 1635, il se rend à Bologne avec l'intention
d'étudier dans l'atelier de Guido Reni. S'il devient
son élève le plus important, la haute estime qu'il
a de lui-même l'amène à se disputer avec son

maître, et en 1637, les deux artistes abandonnent
toute relation. La rupture avec Guido Reni encou-
rage Cantarini à développer un style plus person-
nel et naturaliste. En 1642, Cantarini ouvre son
propre atelier à Bologne où il exécute quelques
uns de ses plus beaux tableaux tel *La Sainte
Famille avec saint Jean-Baptiste* aujourd'hui à
la Galerie Borghèse de Rome.

Le présent dessin est préparatoire à la
célèbre eau-forte *Mercure et Argus* réalisée par
l'artiste entre 1642 et 1648². Dès le xvii^e siècle,
cette eau-forte est considérée comme la plus
belle de l'artiste³. Les critiques admirent la
poésie de la narration due à l'intégration har-
monieuse des figures dans le paysage arcadien.
D'autres dessins préparatoires à la gravure
sont connus. On peut citer *Un homme jouant
de la flûte* préparatoire à la figure de Mercure
et conservé au musée du Louvre⁴, et *Un homme
assis* à la Bibliothèque Nationale de Rio de

Janeiro⁵, préparatoire à la figure d'Argus. Can-
tarini exécute également une peinture d'après
la gravure, aujourd'hui au musée National des
Beaux-Arts de Stockholm⁶.

¹ http://www.aperto.gdspinacotecabo.it/?q=node/462
² Voir P.Bellini, *L'opera incisa di Simone Cantarini*, Milan, 1980, p. 148 – 149, n° 37, ill. et *The Illustrated Bartsch: Italian Masters of the Seventeenth Century*, vol. 42, New York, 1981, p. 105, n° 31, ill.
³ Voir A. Emiliani, *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612 – 1648*, cat. exp., Milan, 1997, p. 345. A. Emiliani cite Malvasia: «Il tanto ben intenso, e corretto Argo, che sedente nudo in terra da un lato, ascolta Apollo, che similmente in forma di nudo pastorello sedendo nel mezzo su un masso, sotto arbori bellissimi, poggiata una gamba sul bastone, gentilmente tocca il flauto, per addormentarlo; ascol-tato dall'altra parte da un cane in molto bello e pittorico paese: onc. 9 e mez. onc. 8. e un quar. Per tav». et Bartsch, op. cit., p. 105, n° 31. Sanguine, 310 × 230 mm, inv. RF 31349; voir Catherine Loisel, *L'œil du connaisseur, Hommage à Philip Pouncey*, cat. exp., Paris, 1992, p. 154 – 155, n° 112, ill.
⁵ Sanguine, 150 × 240 mm, inv. A. 16; voir A. M. Ambrosini Massari, *Disegni Italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro: La Col-lezione Costa e Silva*, Milan, 1995, p. 148 – 149, n° 92, ill.
⁶ *Mercure et Argus*, huile sur toile, 35 × 44 cm; voir cat. exp., *Simone Cantarini il Pesarese*, Pesaro, 1975, p. 126, ill.

Pesaro
1612 – 1648
Verona

Simone Cantarini

— 4 —

Mercury and Argus

Black chalk, squared in black chalk,
red chalk framing lines, incised
10 ¾ × 11 ⅞ in.

Etched in reverse by the artist
(Bellini 37, Bartsch 31)

Provenance: Carlo Prayer, Milan
Bibliography: Andrea Emiliani, “A partire
da un disegno preparatorio per l'acquaforte
con *Mercurio e Argo* di Simone Cantarini,”
Aperto, Bologna, May 2008, illus.¹

The seventeenth century Italian artist Simone
Cantarini was both a painter and highly talented
printmaker. As a young artist, he was inspired
by the work of Guido Reni, which he saw in the
Pesaro Cathedral, and in 1635 he traveled to
Bologna with the intention of studying under
the master. He became one of Guido Reni’s most

important pupils. In 1642, Cantarini opened his
own studio in Bologna, where he executed many
of his finest works of art, such as the painting of
the *Holy Family with the Infant St. John* today in
the Gallery Borghese in Rome.

The present drawing is preparatory for the
renowned print of *Mercury and Argus* executed
by Cantarini between 1642 – 1648.² Already in the
seventeenth century, this print was considered
to be one of the most beautiful ever executed by
the artist.³ Critics lauded the highly poetic narra-
tive and the classical figures harmoniously inte-
grated into an Arcadian landscape. Several other
drawings related to the print are known. These
include the study of a *Man Playing a Flute* that
is preparatory for the figure of Mercury, today
in the Louvre Museum,⁴ and a drawing of *A Man
Sitting* related to the figure of Argus in the Bib-
lioteca Nacional of Rio de Janeiro.⁵ Cantarini also
executed a painting of the subject after his own

print, which is today in the Statens Konstmuseer
of Stockholm.⁶

While possibly best known for his drawings
in red chalk, executed in a bold and confident
style, Cantarini used a more precise manner

¹ http://www.aperto.gdspinacotecabo.it/?q=node/462
² P.Bellini, *L'opera incisa di Simone Cantarini*, Milan, 1980, pp. 148 – 149, no. 37, illus. and *The Illustrated Bartsch: Italian Masters of the Seventeenth Century*, vol. 42, New York, 1981, p. 105, no. 31, illus.
³ A. Emiliani, *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612 – 1648*, exhib. cat., Milan, 1997, p. 345. A. Emiliani quotes Malvasia: "Il tanto ben intenso, e corretto Argo, che sedente nudo in terra da un lato, ascolta Apollo, che similmente in forma di nudo pastorello sedendo nel mezzo su un masso, sotto arbori bellissimi, poggiata una gamba sul bastone, gentilmente tocca il flauto, per addormentarlo; ascoltato dall'altra parte da un cane in molto bello e pittorico paese : onc. 9 e mez. onc. 8. e un quar. Per tav", and Bartsch, op. cit., p. 105, no. 31.
⁴ Red chalk, 310 × 230 mm, inv. RF 31349; see Catherine Loisel, *L'œil du connaisseur, Hommage à Philip Pouncey*, exhib. cat., Paris, 1992, pp. 154 – 155, no. 112, illus.
⁵ Red chalk, 150 × 240 mm, inv. A. 16.; see A. M. Ambrosini Massari, *Disegni Italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro: La Col-lezione Costa e Silva*, Milan, 1995, pp. 148 – 149, no. 92, illus.
⁶ *Mercury and Argus*, oil on canvas, 35 × 44 cm; see exhib. cat., *Simone Cantarini il Pesarese*, Pesaro, 1975, p. 126, illus.

Si Cantarini est surtout connu pour ses esquisses à la sanguine exécutées d’une main rapide et sûre, les quelques dessins connus préparatoires à des gravures sont tracés avec précision. On peut citer l’étude de *Saint Jean-Baptiste dans le désert* au Musée du Prado⁷ et l’étude de *Saint Sébastien et un ange* du Musée National des Beaux-Arts de Stockholm⁸. Malgré la précision avec laquelle il est réalisé, notre dessin présente certaines différences avec la gravure, prouvant que Cantarini retravailla la planche après le transfert du dessin. Ainsi, le buisson situé au-dessus de l’épée de Mercure est plus large dans le dessin, les arbres sont plus nombreux à l’arrière-plan dans l’eau-forte, le rocher dans l’angle inférieur droit et les trous de la flûte de Mercure n’existent pas dans le dessin, etc.

L’histoire de Mercure et Argus est tirée des *Métamorphoses* d’Ovide. Junon, la femme de Jupiter, prise de jalousie, transforme Io, l’amante de son mari, en génisse. Afin de prévenir toute future liaison, elle ordonne au berger Argus de surveiller Io. Mais Jupiter demande à Mercure de distraire Argus, de le tuer et de libérer son amante. Dans notre dessin, Mercure joue de la musique afin d’endormir Argus, pour pouvoir lui couper la tête et réunir Jupiter et Io.

Je tiens à remercier le professeur Andrea Emiliani qui a confirmé l’attribution du dessin à Simone Cantarini.

7 Voir A. Emiliani, *op. cit.*, p. 328, n° 13a, ill.
8 Voir A. Emiliani, *op. cit.*, p. 329, n° 14a, ill.

Simone Cantarini
Mercury et Argus
Bibliothèque Nationale de France



Simone Cantarini
Mercury and Argus
Bibliothèque Nationale de France

for drawings made in preparation for his etchings. Comparable examples include the *Study for St. John Baptist in the Desert* at the Museo del Prado⁷ and the *Study for St. Sebastian and an Angel* at the Statens Konstmuseer of Stockholm.⁸ Despite the extreme precision and similarities between the present drawing and the related print, slight differences proved that Cantarini reworked his plates after the transfer of the drawing. For example, the bush situated above Mercury’s sword is larger in the drawing, there are more trees in the hill behind the cow in the print, the rock in the lower right corner and the holes of Mercury’s flute are absent in the drawing.

The story of Mercury and Argus is taken from Ovid’s *Metamorphoses*. Juno, Queen of the Gods

and wife of Jupiter, in a fit of jealousy, transforms her husband’s mistress, Io, into a cow. In order to prevent any further liaisons, she commands the shepherd Argus to guard the bovine Io. Never easily outwitted, Jupiter employs Mercury to distract Argus, kill him, and free Io. Here, Mercury plays soft music to lull Argus to sleep before he cuts off his head and reunites Jupiter with his lover.

We thank Prof. Andrea Emiliani who has confirmed the attribution of our drawing to Simone Cantarini.

7 See A. Emiliani, *op. cit.*, p. 328, no. 13a, illus.
8 See A. Emiliani, *op. cit.*, p. 329, no. 14a, illus.



Pierre noire, lavis gris
200 × 150 mm

Signé avec le monogramme en bas à gauche
Annoté par l'artiste au verso à la plume et encre brune : *it Ende nest op dander sijde vijtgetekent van herman Saftleven heeft bij Jutfaes gestaen/op het goet vande Gruitter doen maels op woonnende de heer Boswelt [ou Boswolt?] @ 1672/Paessen getekent toen de franssen te Pinsteren daer naer hier quaemmen in Stadt* (Ce nid de canards dessiné sur l'autre côté par Herman Saftleven se trouvait à Jutphaas sur le domaine de De Gruiter lorsque y habitait monsieur Boswelt [ou Boswolt?] en l'an 1672 à Pâques, quand les Français arrivèrent dans la ville à la Pentecôte.)

—

Provenance : Neville Davison Goldsmid (L. 1962), La Haye, 1814 – 1875; sa vente, Paris, 25 – 27 avril 1876; collection privée, France

Herman Saftleven est peintre, dessinateur et graveur. Il est le fils d'un artiste portant le même nom que lui, et son frère, Cornelis, est également un artiste. Il existe plus de trois cent peintures et mille deux cent dessins par Herman Saftleven. Ses tableaux représentent principalement des paysages et des intérieurs de fermes. Son corpus graphique comprend des illustrations botaniques, des vues topographiques et des paysages imaginaires.

Le présent dessin peut être daté et localisé grâce à l'annotation inscrite au verso par Saftleven lui-même. Jutphaas est un village situé au sud d'Utrecht où l'artiste vit et travaille. C'est à Pâques, aux premiers jours du printemps, les arbres sont dénudés de feuille. L'artiste aperçoit le canal avec le tonneau renversé utilisé par les canards pour faire leur nid. De cette scène, il réalise un dessin, utilisant le rondin de bois suspendu entre les deux arbres pour cadrer sa

*Vue d'un canal avec un nid de canards
et une cabane de paysan à l'arrière-plan*

– 5 –

Herman Saftleven

Rotterdam
1609 – 1685
Utrecht

*View of a Canal with a Duck's Nest
and a Peasant Hut in the Background*

Black chalk, gray wash
7 ¹/₁₆ × 5 ⁷/₁₆ in.

Signed with monogram lower left
inscribed by the artist, verso, in pen and brown ink: *Dit Ende nest op dander sijde vijtgetekent van herman Saftleven heeft bij Jutfaes gestaen/op het goet vande Gruitter doen maels op woonnende de heer Boswelt [ou Boswolt?] @ 1672/Paessen getekent toen de franssen te Pinsteren daer naer hier quaemmen in Stadt* (the Duck pond drawn on the other side by Herman Saftleven is near Jutphaas on the property of De Gruiter when Mr. Boswelt lived there in the year 1672 at Easter, when the French arrived in the town during Pentecost.)

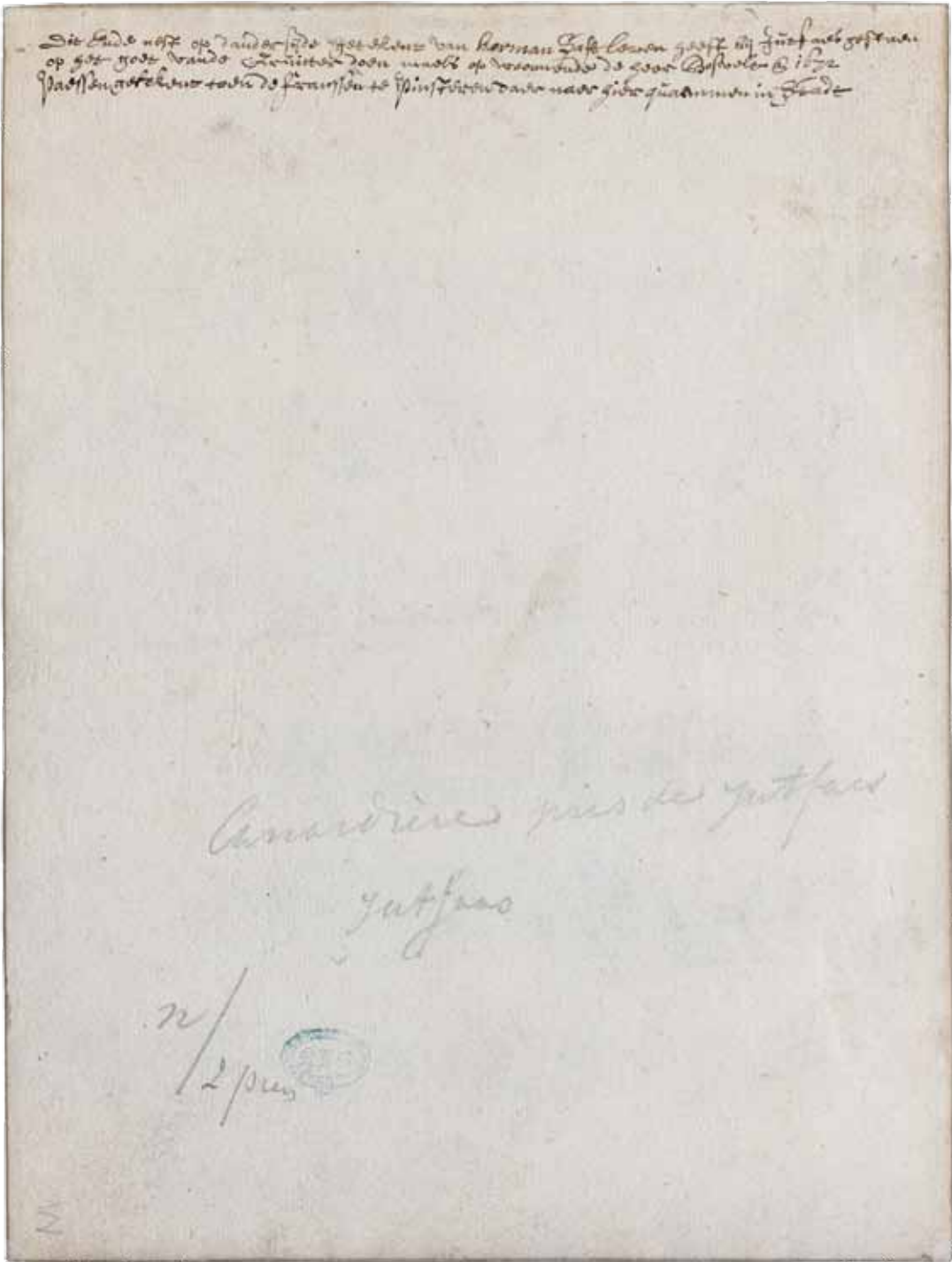
—

Provenance: Neville Davison Goldsmid (L. 1962), 1814 – 1875, The Hague; his sale, Paris, 25 – 27 April 1876; private collection, France

Herman Saftleven was a painter, draftsman, and printmaker. He was the son of an artist of the same name and his brother, Cornelis, was also an artist. There are more than three hundred paintings by Herman Saftleven and 1,200 drawings. His paintings feature primarily landscapes and farmhouse interiors. His drawings include botanical illustrations, topographical views, and imaginary landscapes.

The inscription on the verso of the present drawing helps to locate where and when it was made. Jutphaas is a village just south of Utrecht, where Saftleven lived and worked. The time is Easter. Leaves have not yet sprung from the bare branches of the trees. Seeing the canal with the overturned barrel and ladder set up as a duck's nest, Saftleven must have decided that this made an interesting composition. The log tied up between two trees, framing the duck's nest, recalls the forest landscapes of Roelandt Savery





composition sur le nid. Ce rondin de bois rappelle les vues de forêts de Roland Savery où des troncs déracinés créent des diagonales qui animent la composition.

La date de réalisation du dessin, 1672, correspond à une période difficile dans l'histoire hollandaise. Connue sous le nom de *rampjaar* ou encore «l'année du désastre», 1672 marque le début de la coalition menée par l'Angleterre, la France, Munster, la Bavière et Cologne contre les Provinces-Unies. La France, mentionnée par Saftleven dans le texte, déclare la guerre en avril et envahit le pays au mois de juin. Alors que l'armée française avance rapidement à travers le pays, la population se soulève contre le gouvernement et demande des sanctions contre les responsables de la guerre et de la déroute hollandaise. Le 30 juin, Utrecht tombe aux mains des français.

L'impact économique de la guerre franco-hollandaise fut dévastateur sur le pays, et les artistes souffrirent de la récession. La veuve de Jan Vermeer s'est plaint de ne pas avoir vendu d'autres toiles après le *rampjaar*. Willem van de Velde l'Ancien et son fils sont forcés d'immigrer en Angleterre à cause du trop grand nombre de commandes restées impayées dans leur pays natal.

Au regard des événements terribles de l'année 1672, l'inscription de l'artiste semble empreinte de nostalgie, comme si l'endroit avait été abîmé ou détruit par la guerre. En annotant le dessin, Saftleven souhaite garder la mémoire de ce lieu probablement disparu.

in which fallen trees are used as diagonal and horizontal thrusts.

The date of the drawing, 1672, marks an ominous time in Dutch history. Known as the *rampjaar* or “disaster year,” 1672 was the year that the United Provinces were attacked by England, France, Munster, Bavaria, and Cologne. France, mentioned by Saftleven in the inscription on the verso, declared war in April, and invaded from the east in June. As the French army rapidly crossed the country, the population rose up against the government demanding punishment for those responsible for the war and the pitiful state of the army. On 30 June Utrecht fell to the French.

The economic impact of the Franco Dutch war on the Netherlands was devastating, and particularly hard on artists. Jan Vermeer’s widow famously complained that he never sold another painting after the *rampjaar*. Willem van de Velde the Elder and his son were forced to

immigrate to England for lack of paying clients in their homeland.

In light of the events of that year, the inscription on the verso seems almost nostalgic, as if the place depicted was altered or destroyed in the ensuing events and Herman Saftleven wished to note about his drawing that it recorded something special that had disappeared.

Pierre noire, plume et encre brune,
lavis brun, traits d'encadrement à l'encre brune,
mise aux carreaux à la sanguine
235 × 238 mm
—
Provenance : collection privée, Paris, France

Luca Giordano est l'un des plus célèbres peintres baroques italiens de sa génération. Il reçoit non seulement d'importantes commandes à Naples dans sa ville natale, mais aussi à Florence, Venise et Madrid. Ses premiers tableaux sont inspirés par l'art austère de Giuseppe Ribera. À partir de 1660, il introduit davantage de lumière, de couleur et de mouvement dans sa peinture. Son nouveau style influencera non seulement la peinture napolitaine, mais aussi toute une génération de peintres italiens.

L'examen technique des tableaux de Luca Giordano révèle une touche profonde et fluide.

La vitesse d'exécution de l'artiste est légendaire. On raconte que deux théologiens, assignés pour l'aider dans la représentation iconographique du décor de l'Escorial, parlaient plus lentement que le maître ne peignait. Cette confiance et ce talent se voient également dans ses dessins, comme la présente étude *Diane, déesse de la chasse, avec un chien*.

Ce dessin date probablement du milieu de la carrière de Giordano quand l'artiste favorise des dessins exécutés librement à la plume, à l'encre et au lavis. D'autres dessins similaires sont *La Madeleine essuie les pieds du Christ*¹ et *Saint Sébastien soigné par les saintes femmes*². Nicola Spinoza situe l'exécution de la feuille vers 1682 – 1686 pendant le séjour florentin de l'artiste³. La mise aux carreaux indique que le dessin fut préparé pour être transféré sur un autre support. Si aucune peinture connue ne peut être rapprochée de cette feuille, Ferrari et Scavizzi

mentionnent dans le catalogue raisonné de Giordano, une peinture de Diane chasseresse exécutée sur verre et prêtée par le musée du Prado à l'ambassade d'Espagne de Saint-Petersbourg en 1917⁴. Cette peinture, aujourd'hui disparue et dont aucune image n'a survécu, était d'un format presque carré. Il est fort probable que le présent dessin soit la seule trace de cette composition perdue.

1 Plume et aquarelle, 276 × 403 mm, Besançon, Musée des Beaux-Arts, n° 3060 ; voir O. Ferrari et G. Scavizzi, *Luca Giordano : l'opera completa*, Naples, 1992, p. 366, n° D37, fig. 979.
2 Plume et encre brune, 209 × 292 mm, Florence, Galerie des Offices ; voir O. Ferrari et G. Scavizzi, *Luca Giordano : Nouve ricerche e inediti*, Naples, 2003, p. 106, D030, fig. D030.
3 Note sur le montage.
4 *Diane*, huile sur verre, 44 × 49 cm ; voir O. Ferrari et G. Scavizzi, *Luca Giordano : l'opera completa*, Naples, 1992, p. 387, B47 ; voir aussi *Museo del Prado : inventario*, 1990, p. 705, n° 2694.

Diane, déesse de la chasse, avec un chien

Naples
1634 – 1705
Naples

Luca Giordano

Diana, the Goddess of the Hunt, with a Hound

Black chalk, pen and brown ink, brown wash,
framing lines in brown ink, squared in red chalk
9 ¼ × 9 ⅜ in.
—
Provenance: private collection, Paris, France

Luca Giordano was one of the most important painters of the Italian baroque. He worked in his native Naples as well as in Venice, Florence, and Madrid. Although he began his career painting in the style of Giuseppe Ribera, he later introduced a new sense of light, color, gesture, and movement into Neapolitan art. Due to his aesthetic advances, varied career, and especially large output, he greatly influenced subsequent generations of Italian painters.

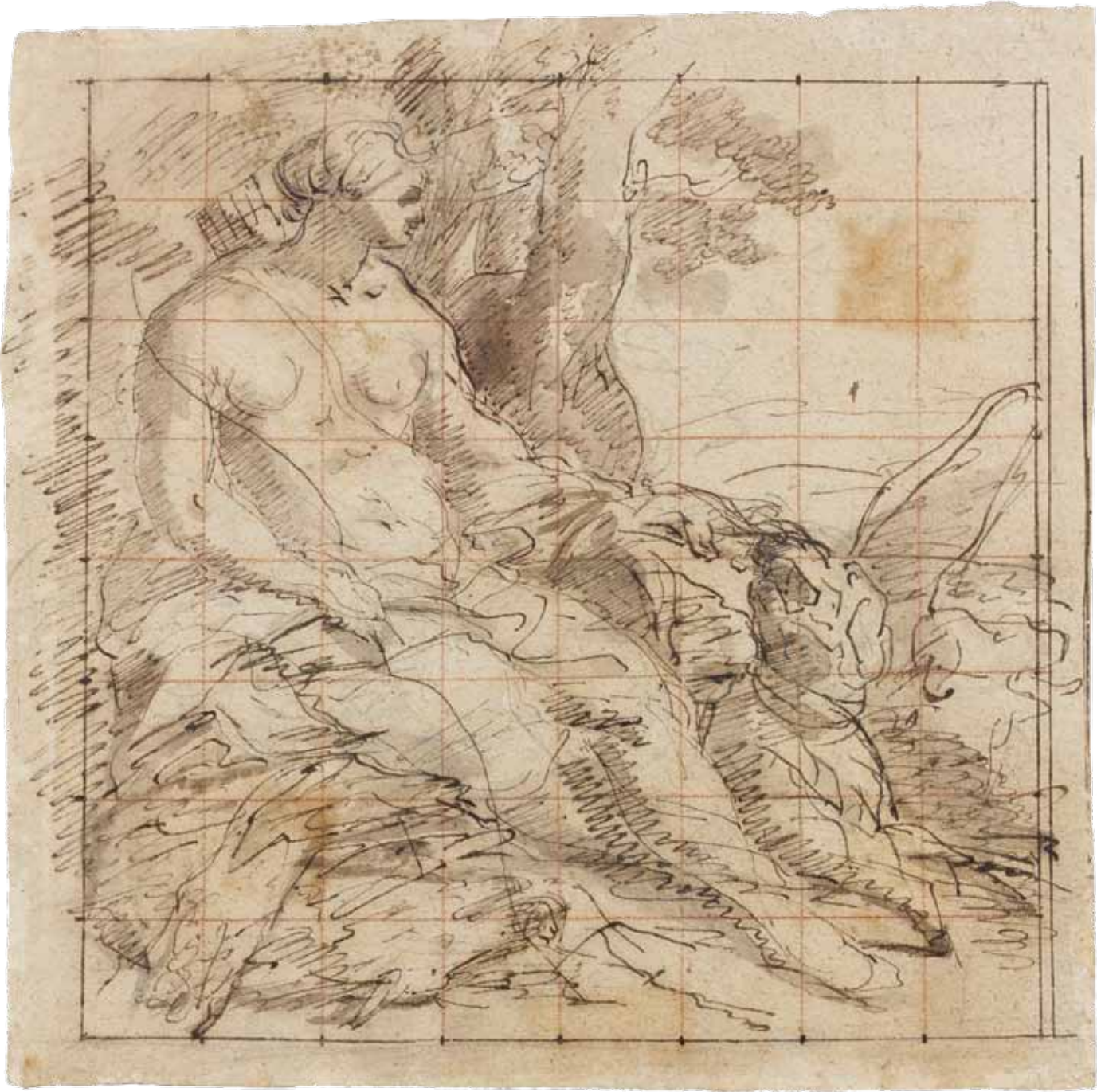
A close examination of Giordano's paintings reveals his deft and fluent touch. The artist's speed of execution was legendary. It is said that two fast-talking theologians assigned to help

him with iconography while painting in El Escorial could not keep up with the speed of his brush. The confidence and talent of Giordano's hand is also seen in drawings by the artist, such as the present example, depicting *Diana, the Goddess of the Hunt, with a Hound*.

Our drawing probably dates from the middle years of Giordano's career, when the artist favored freely executed drawings in ink, enlivened with wash. Similar drawings by the artist include *Mary Magdelene Drying Christ's Feet*,¹ and the *St. Sebastian Attended to by the Holy Women*.² Spinoza dated the present work to c. 1682 – 84, Giordano's Florentine period.³ Although no known related painting exists for our drawing of Diana, the squaring in red chalk indicates that the work was intended as a preparatory study of some sort. A possibly related painting, cited by Ferrari and Scavizzi, is a work originally painted on glass, that belonged to the

Prado and was on loan to the Spanish Embassy in St. Petersburg in 1917 when it disappeared, or was destroyed.⁴ That painting, of which there is no surviving image, is recorded as depicting *Diana*. Like our drawing, the painting was nearly square in format and accordingly, it is quite possible that our drawing is the only record of that lost image.

1 Pen and watercolor, 276 × 403 mm, Besancon, Musee des Beaux-Arts, no. 3060; see See O. Ferrari and G. Scavizzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, Naples, 1992, p. 366, no. D37, fig. 979.
2 Pen and brown ink, 209 × 292 mm, Firenze, Galleria degli Uffizi; See O. Ferrari and G. Scavizzi, *Luca Giordano: Nouve ricerche e inediti*, Naples, 2003, p. 106, D030, fig. D030.
3 Note on the mount.
4 *Diana*, oil on glass, 44 × 49 cm; See O. Ferrari and G. Scavizzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, Naples, 1992, p. 387, B47; see also *Museo del Prado: inventario*, 1990, p. 705, no. 2694.



Plume et encre brune 139 × 241 mm Annotation en bas à droite : <i>Poussin</i> — Provenance : marque de collection non identifiée au verso du montage : <i>P</i>
--

Le peintre et graveur Michel Corneille II reçoit une première formation auprès de son père Michel Corneille I et plus tard étudie avec Charles Le Brun et Pierre Mignard. Il se rend en Italie autour de 1659 après avoir remporté le prix de l'Académie Royale. De retour en France, il est reçu à l'Académie en 1663 avec son tableau *Le Christ apparaît à saint Pierre* aujourd’hui au musée des Beaux-Arts et d’Archéologie de Rennes. Au cours de sa carrière, il reçoit d’importantes commandes telles le May de 1672 pour la cathédrale Notre-Dame ou la décoration du plafond du Salon des Nobles dans les appartements de la reine à Versailles.

Bien qu’il voue une profonde admiration aux maîtres italiens comme Annibal Carrache, Corneille étudie également l’œuvre de Nicolas Poussin. Dans une collection privée à Lisbonne se trouve une feuille où l’artiste a dessiné des motifs tirés de différentes compositions de Poussin¹. La simplification des formes et le trait de plume vibrant de la présente étude témoignent également de l’influence du maître français. D’autres feuilles de Corneille sont exécutées dans ce style. On peut citer *Personnages dans un paysage* du Musée d’Alençon², *Moïse sauvé des eaux*³, *Scène mythologique avec des nymphes*⁴, et *Nymphes avec le dieu des rivières* du British Museum⁵. L’ensemble de ces dessins démontre non seulement l’importance de Poussin dessinateur sur une génération d’artistes français, mais aussi la puissance poétique de Michel Corneille II lorsqu’il explore le style de ce maître.

La Mort de Cléopâtre

– 7 – Michel Corneille II Paris 1642 – 1708 Paris

The Death of Cleopatra

Pen and brown ink 5 ⅜ × 9 ⅜ in. Inscribed lower right in brown ink: <i>Poussin</i> — Provenance: unidentified collectors mark on the verso of the mount: <i>P</i>
--

The painter and engraver Michel Corneille II originally studied under his father and later under Charles Le Brun and Pierre Mignard. He went to Italy around 1659 after winning a prize from the *Academie Royale* enabling him to travel there. Upon returning to France he was received as a member of the *Academie* with his piece *Christ Appearing to Saint Peter* today at the Musee de Beaux-Arts and Archeologie of Rennes. Corneille was a prolific artist and much sought after by the nobility for whom he painted numerous commissions.

Although the Carracci influenced the development of Corneille's art, the work of Nicolas Poussin was also important, as is evident in the graphic style of this drawing. A sheet by the artist in a private collection in Lisbon includes a number of passages copied from various works by Poussin, attesting to the artist's interest in the earlier French master.¹ Other drawings in public collections executed in this manner, with wiry lines and simplified forms reminiscent of Poussin, include a sheet in the British Museum of *Nymphs with a River God*,² a drawing in the Musée d'Alencon of *Figures in a Landscape*,³ the *Finding of Moses*,⁴ and a *Mythological Scene with Nymphs*.⁵ The present work, in which one can see the influence of both Poussin and Carracci, should also now be added to this group.

Our drawing depicts the dramatic scene whereby Cleopatra submits herself to the poisonous bite of an asp, following Marc Antony in

La scène représente le moment dramatique où Cléopâtre se soumet au poison mortel de la morsure d’un serpent, suivant Marc Antoine dans son suicide. Si le sujet du dessin ne peut être relié à aucune peinture connue, Michel Corneille I réalisa une version de *La Mort de Cléopâtre*⁶ qui fut gravée par l'artiste. La composition du tableau est concentrée sur quatre personnages, contrairement à celle du présent dessin qui se déploie comme une frise.

- ↑ *Paysage Imaginaire*, plume et encre brune, lavis brun, pierre noire, 191 × 268 mm ; voir N.Turner, *Dibujos de maestros europeos en las colecciones portuguesas 1500 – 1800*, Madrid, 2002, p. 136, cat. n° 56, ill.
- ↑ Plume, encre brune, 160 × 211 mm ; voir cat. exp. *Dessins du Musée d'Alençon du xvr^e au xix^e siècle*, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Alençon, 1981, n° 18, ill.
- ↑ Plume, encre brune, lavis brun, 102 × 135 mm ; Selon Louis-Antoine Prat, le dessin provient de la collection Chennevières et fut vendu chez Christie's, New York, 10 janvier 1996, lot 179.
- ↑ Sotheby's Monte-Carlo, 8 février 1981, lot 35.
- ↑ Plume, encre brune et pierre noire, 388 × 224 mm, inv. 1910,0212.51.
- ↑ Avec Eric Coatelem, Paris, 2001.



suicide after his loss to Octavian in the battle of Actium. Although the *Death of Cleopatra* is not directly related to any known painting by the artist, Michel Corneille I painted a version of the *Death of Cleopatra*⁶ which was engraved by Michel Corneille II. The composition of that painting, however, is more intimate than frieze like.

- ↑ *Imaginary Landscape*, pen and brown ink, brown wash, black chalk, 191 × 268 mm ; see N.Turner, et al., *Dibujos de maestros europeos en las colecciones portuguesas 1500 – 1800*, Madrid, 2002, p. 136, cat. no. 56, illus.
- ↑ Pen and brown ink with black chalk, 388 × 224 mm, inv. 1910,0212.51.
- ↑ Pen, brown ink, 160 × 211 mm ; see exhib. cat. *Dessins du Musée d'Alençon du xvr^e au xix^e siècle*, Musée de Beaux-Arts et de la Dentelle, Alençon, 1981, no. 18, illus.
- ↑ Pen, ink, wash, 102 × 135 mm ; According to Louis-Antoine Prat, formerly in the collection Chennevières, sold Christie's New York, 10 January 1996, lot 179.
- ↑ Sotheby's Monte-Carlo, 8 February 1981, lot 35.
- ↑ With Eric Coatelem, Paris, 2001.



Avignon
1670 – 1739
Avignon

Pierre noire, rehauts de craie blanche
sur papier beige
191 x 212 mm
–
Provenance : vente Paris, Drouot,
Étude Lair-Dubreuil, 23 novembre 1923, n° 85 ;
collection particulière, Paris
–
Exposition : *Les Mains et les pieds dans l'art
à travers les âges*, Paris, Galerie Louis Sambon,
février – mars 1924, p. 15, n° 67 (non reproduit)

Récemment réapparue, cette feuille de Pierre Parrocel est préparatoire à l'un de ses tout premiers tableaux : la *Nativité*¹, une toile actuellement conservée à la cathédrale Notre-Dame de Moulins dans l'Allier mais exécutée à l'origine pour le couvent des Chartreux de la même ville². Pierre Parrocel est alors âgé de vingt-quatre ans puisqu'elle est signée et datée 1694. L'étude de

la tête d'enfant est préparatoire à celle de l'Enfant Jésus : même inclinaison de la tête et même regard. L'artiste fixe avec précision tous les traits du visage en vue de la version finale. L'étude de main, en bas au centre, est une esquisse de la main droite de la Vierge. On retrouve la position des doigts et notamment de ceux qui tiennent le linge au-dessus de la tête de l'enfant. La deuxième étude de main tenant un objet non identifiable ne se rapporte à aucun des personnages du tableau. Il s'agit peut-être d'une première pensée pour la main gauche de l'ange tenant le phylactère. Ces trois études esquissées à l'aide de hachures à la pierre noire, rehaussées de craie blanche pour indiquer les valeurs de lumière, et

¹ Tableau inscrit à l'inventaire des Monuments Historiques le 30 septembre 1911 (ministère de la culture, base Palissy: PM030000321).
² G.Chomer, *Peintures françaises avant 1815: la collection du musée de Grenoble*, Paris, 2000, p. 198.

Tête d'enfant et études de mains

Pierre Parrocel

The Head of a Child and Study of Hands

Black chalk, heightened in white chalk,
on brown paper
7 ½ x 8 ¾ in.
–
Provenance: sale, Paris, hotel Drouot, Salle XI,
23 November 1927, lot 85;
private collection, Paris
–
Exhibited: *Les Mains et les pieds dans l'art
à travers les âges*, Paris, Galerie Louis
Sambon, February – March 1924, p. 15, no. 67
(not illustrated)

Recently rediscovered, this sheet by Pierre Parrocel is preparatory for the *Nativity*,¹ one of the artist's first paintings. Although today this painting is in the cathedral of Notre Dame de Moulins (Allier) it was originally executed for the convent of the Chartreuse of this same town.² Signed and dated 1694, the painting was completed when

Pierre Parrocel was just twenty-four years old. The study of the head of a child in our drawing is preparatory for that of the infant Jesus. Notice the same tilt of the head. The study of the hand, in the lower center, is for the right hand of the Virgin in the painting. We find nearly the same positioning of the fingers in the hand holding the drapery above the head of the Christ child. The second study of a hand, holding a non-identifiable object, is not connected to any of the figures in the painting. It is possibly a first idea for the hand of the angel holding the banderole. These three studies demonstrate the care with which the artist gave to the preparation of his figures.

¹ Painting inscribed at the inventory of the *Monuments Historiques* the 30 september 1911 (ministère de la culture, base Palissy: PM030000321).
² G.Chomer, *Peintures françaises avant 1815: la collection du musée de Grenoble*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 198.

de lignes de contours afin de modeler les formes et suggérer les volumes, témoignent du soin avec lequel l'artiste élaborait chacune de ses figures.

Issu d'une dynastie d'artistes, Pierre Parrocel se consacre plus particulièrement aux scènes religieuses. À la tête de l'un des plus importants ateliers avignonnais au début du XVIII^e siècle, il connaîtra une reconnaissance tardive, étant agréé à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture à l'âge de soixante ans en novembre 1730³.

Cette feuille est un témoignage précieux du style graphique de jeunesse de l'artiste.

Nous remercions Yves Di Domenico pour avoir confirmé l'attribution du dessin et pour toutes les informations qu'il a bien voulu nous communiquer.

³ *Mercur de France*, novembre 1730, p. 246 – 247.

Pierre Parrocel
La Nativité
Cathédrale de Moulins, France
© Ministère de la Culture, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Dist. RMN



Pierre Parrocel
The Nativity
Cathedral of Moulins, France

Descending from a large family of artists, Pierre Parrocel concentrated on religious scenes. Although he was the head of one of the most important studios in Avignon at the beginning of the eighteenth century, he was not widely recognized until late in his career, entering the Académie Royale de Peinture et de Sculpture at the age of sixty, in November 1730.³

The present drawing is an important addition to the understanding of the graphic style of the artist in his youth.

We thank Yves Di Domenico for having confirmed the attribution of this drawing and for kindly furnishing the information necessary to write this text.

³ *Mercur de France*, novembre 1730, p. 246 – 247.



Paysage imaginaire avec un convoi de voyageurs au bord d’une rivière

Abraham Rademaker

Haarlem
1675 – 1735
Haarlem

Imaginary Landscape with a Convoy of Travelers along a River

Pen, brown ink, gray wash, black chalk
7 ¾ × 12 ½ in.
–
Provenance: private collection, France

Printmaker, draftsman, and landscape painter, Abraham Rademaker was a self-taught artist who entered The Hague Guild of Saint Luke in 1732. Foremost a topographical artist, he published more than five hundred views after his own and others drawings between 1725 and 1735. The entirety of his oeuvre constitutes a priceless document on the state of The Netherlands at the end of the seventeenth century, especially in instances where monuments that he depicted were destroyed, or ruins restored beyond recognition.

Aside from his topographic views, Rademaker also made imaginary panoramic landscapes, such as the present drawing. The majority of

exécutées à l’encre brune et au lavis gris, et présentent un village entre un plan d’eau et des montagnes. Ces paysages de rivières sont inspirés des compositions de Herman Saftleven. D’autres vues imaginaires de l’artiste se trouvent en collections publiques, comme au Historisches Museum d’Amsterdam¹ et au Metropolitan Museum of Art de New York².

¹ *Rivierlandschap*, plume, encre brune, lavis gris, pierre noire, 160 × 285 mm, inv. A18049; voir I. Oud et L. van Oosterzee, *Nederlandse Tekenaars geboren tussen 1660 en 1745*, Historisch Museum, Amsterdam, 1999, p. 159, n° 143, ill.

² *Town by a Large Body of water*, pierre noire, plume et encre brune, lavis gris, 130 × 314 mm, inv. 1975.131.160; voir http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database.

these drawings were executed in brown ink with gray wash. They generally present a village at the edge of a river or a town in a valley surrounded by mountains. These imaginary river views, including the present work, were inspired by the riparian landscapes of Hermann Saftleven. Other similar drawings depicting imaginary landscapes by the artist in public collections include works in the Amsterdams Historisch Museum¹ and the Metropolitan Museum of Art of New York.²

¹ *Rivierlandschap*, pen, brown ink, gray wash, black chalk, 160 × 285 mm, inv. A18049; see I. Oud et L. van Oosterzee, *Nederlandse Tekenaars geboren tussen 1660 en 1745*, Historisch Museum, Amsterdam, 1999, p. 159, no. 143, ill.

² *Town by a Large Body of Water*, black chalk, pen and brown ink, gray wash, 130 × 314 mm, inv. 1975.131.160; see http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database



	Plume et encre brune 160 × 224 mm — Provenance : collection privée, France
---	--

Le peintre et dessinateur hollandais Gaspar van Wittel, dit Vanvitelli, débute sa carrière artistique dans l'atelier de Matthias Withoos. Autour de 1675, il se rend à Rome et y reste toute sa carrière. Il se spécialise dans la représentation du paysage et devient l'un des premiers et des plus importants peintres de *vedute*, c'est à dire de vues panoramiques topographiques. Ses paysages incorporent les places, les monuments et les environs de Rome, ainsi que des sites de Lombardie, de Venise et de Naples. À côté de ses vues topographiques, Vanvitelli crée également des paysages idéalisés inspirés par la campagne italienne, dite *vedute ideate*, dont le présent dessin est caractéristique.

Le style et le sujet situent l'exécution du dessin vers 1680, peu de temps après l'arrivée de Vanvitelli à Rome. Stylistiquement, l'artiste s'inspire des paysages dessinés des artistes de l'école bolonaise, tels les Carrache ou le Dominiquin. Au niveau du sujet, le dessin témoigne de l'intérêt de l'artiste pour l'eau et les systèmes hydrauliques. Le regard est conduit des lavandières qui nettoient le linge à la rivière, à l'aqueduc en ruine, puis au moulin à eau et enfin aux montagnes qui, dans le lointain, sont la source des rivières. Or, le premier travail de Vanvitelli à Rome consiste à exécuter une série de cinquante dessins illustrant les aménagements effectués sur le Tibre pour restaurer la navigation entre Rome et Pérouse.

Vanvitelli rehausse le plus souvent ses dessins de lavis. Néanmoins, les hachures rapides, les arbres dentelés, les lignes appuyées qui expriment la profondeur de l'espace sont

caractéristiques de son œuvre graphique. Ces éléments se retrouvent dans des dessins exécutés uniquement à la plume et encre brune comme *L'Entrée de la villa*¹ et *Une Vue de la Campagne Romaine*². D'autres dessins de Vanvitelli présentent des paysages panoramiques bordés de montagnes et traversés par des aqueducs en ruine tels que *Vue idéalisée*³ et *Vue d'une rivière avec des ruines*⁴.

- ↑ Plume, encre brune, mise en place au graphite, 200 × 177 mm, Palazzo Reale, Caserta, inv. 1814 ; voir G.Briganti, *Gaspar van Wittel*, Milan, 1996, p. 316, n° D66, ill.
- ↑ Plume, encre brune, mise en place à la pierre noire, 240 × 370 mm, collection Tobey, New York ; voir cat. exp., *An Italian Journey, Drawings from the Tobey Collection, Correggio to Tiepolo*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2010, p. 197, n° 61, ill.
- ↑ Huile sur toile, 72,5 × 148,5 cm, collection privée, Rome.
- ↑ Graphite, plume, encre brune et lavis brun, 265 × 406 mm, Staatliche Graphische Sammlung, Munich, inv. 3210 ; voir G.Briganti, *op.cit.*, p. 360, n° D217, ill.

Lavandières dans un paysage idéalisé

— 10 —

Gaspare Vanvitelli

Amersfoort
1652(3) – 1736
Rome

Washerwomen in an Idealized Landscape

	Pen and brown ink 6 ¼ × 8 ¾ in. — Provenace: private collection, France
---	--

The Dutch painter and draftsman Gaspar van Wittel, known as Vanvitelli, began his artistic training in the studio of Matthias Withoos in his native Amersfoort. Around 1675 Vanvitelli traveled to Rome where he remained for the rest of his career. In Rome, he specialized in landscape and became one of the most important painters of *vedute*, topographic views of picturesque sites. His subjects included the piazzas and monuments of Rome as well as views of Lombardy, Venice, and Naples where he traveled. Aside from his topographic *vedute*, and the many studies he made to assist him in producing his paintings, Vanvitelli also created idealized landscapes reminiscent of the Italian countryside,

called *vedute ideate*. River landscapes, like the present work, were popular subjects among the artist's imaginary views.

Based on both the style and the subject matter, it seems likely that the present work dates from shortly after Vanvitelli's arrival in Rome when he must have first come into contact with Italian landscape drawings like those of the Bolognese schools. Vanvitelli seems to have been inspired here by the drawings of the Carracci and Domenichino. Interestingly, Vanvitelli's first recorded work upon arriving in Rome was a series of fifty drawings illustrating plans to restore navigability to the Tiber River between Rome and Perugia.

Although as a draftsman Vanvitelli seemed to favor combining pen and ink with washes, the rapid, lively hatching, jagged foliage and variously weighted line used to express depth of space in the present drawing are typical of

the artist's graphic work. The *Ingresso di Villa*¹ and *A View of the Roman Campagna*² are similar sheets by the artist in pen and ink without additions of wash. Other works by Vanvitelli such as the *Vue d'une rivière avec des ruines*,³ and the simply titled *Vue idéalisée*⁴ depict similar large, almost panoramic landscapes bordered by mountains and crossed with the remains of ruined aquaducts.



- ↑ Pen and brown ink, over pencil, 200 × 177 mm, Palazzo Reale, Caserta, inv. 1814 ; see G.Briganti, *Gaspar van Wittel*, Milan, 1996, p. 316, no. D66, illus.
- ↑ Pen, brown ink, over black chalk, 240 × 370 mm, Tobey Collection ; see exhib. cat., *An Italian Journey, Drawings from the Tobey Collection, Correggio to Tiepolo*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2010, p. 197, no. 61, illus.
- ↑ Graphite, pen, brown ink and brown wash, 265 × 406 mm, Staatliche Graphische Sammlung, Munich, inv. 3210 ; see G.Briganti, *ibid.*, p. 360, no. D217, illus.
- ↑ Oil on canvas; 72,5 × 148,5 cm ; Private collection, Rome.

Sanguine rehaussée de craie blanche
sur papier brun
590 × 345 mm
Verso : *Académie d'un homme assis tourné
vers la gauche*
Sanguine sur papier brun
–
Provenance : collection privée, France

Peintre italien actif à Venise au xviii^e siècle, Giambattista Piazzetta jouit d'une réputation dès son vivant qui dépasse de loin les frontières de sa ville natale. Il exécute quelques-uns des plus importants retables de Venise comme *La Vierge à l'Enfant apparaissant à saint Philippe Neri* pour Santa Maria della Fava, ainsi que des scènes de genre, probablement inspirées par l'art de Giuseppe Maria Crespi dont il fréquente l'atelier à Bologne autour de 1704. Remarquable dessinateur, Piazzetta exécute des portraits naturalistes

et des têtes d'expression à la pierre noire et à la craie blanche qui furent très recherchés par les collectionneurs.

Le présent dessin est une étude de nu académique. La figure humaine tient une place importante dans la peinture de Piazzetta et dessiner d'après le modèle vivant est un exercice courant dans l'atelier de l'artiste. Le maître vénitien utilise normalement la sanguine pour les études de nus féminins¹ et la pierre noire pour les académies masculines. Ce dessin ainsi qu'une autre étude connue² sont des exceptions à cette pratique. Notre feuille est unique parmi les académies de l'artiste car elle présente une figure sur chacune de ses faces.

¹ Une femme nue assise dans un paysage, sanguine, 416 × 513 mm, collection privée, suisse; voir G. Knox, *Piazzetta: a trecentenary exhibition of drawings, prints, and books*, cat. exp., National Gallery of Art, Washington, 1983, p. 46, n° 3, ill.
² Cette étude nous a été mentionnée par George Knox et se trouvait chez Hill-Stone à New York en avril 2005.

Académie d'un homme debout au bras droit levé

Giambattista Piazzetta

Venise
1682 – 1754
Venice

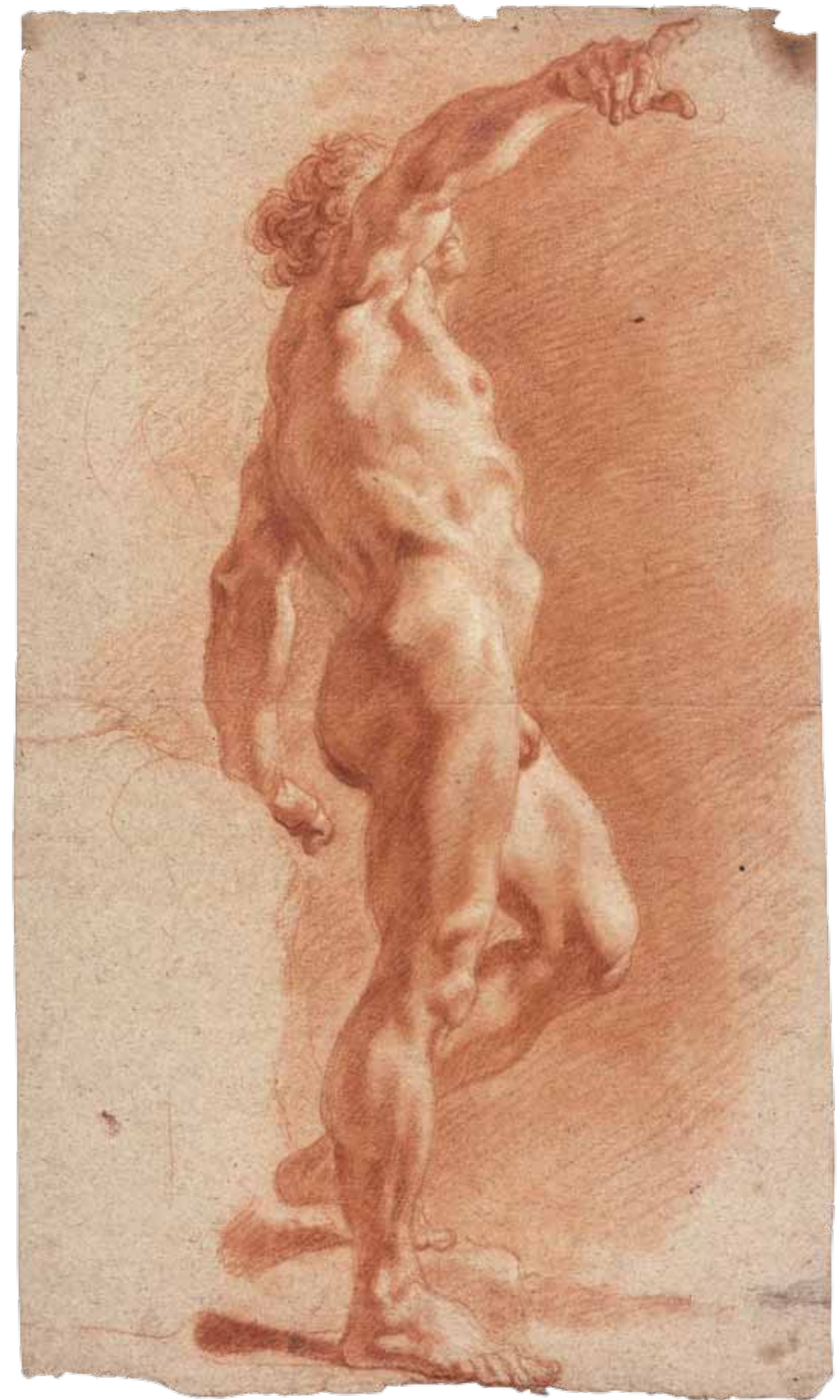
Standing Male Nude with his Right Arm Raised

Red chalk heightened with white
on brown paper
23 ¼ × 13 ½ in.
Verso : *Seated Male Nude in Profile to the Left*
Red chalk
–
Provenance: private collection, France

The eighteenth century Venetian painter Giambattista Piazzetta's reputation far exceeded the borders of his birthplace. He executed some of the most important altarpieces of Venice, such as the *Virgin and Child Appearing to S. Filippo Neri* for S. Maria della Fava, he also painted genre scenes, likely inspired by the work of Giuseppe Maria Crespi, whose Bologna workshop he attended around 1704. In addition to his paintings Piazzetta made naturalistic portrait drawings and expressive head studies executed in black and white chalk that were highly sought after by collectors.

The present drawing by Piazzetta is one of the artist's academic nude studies. Piazzetta's art was based on the human figure and drawing after the living model was a central practice of his studio. This is evident in the numerous preparatory studies of figures executed by Piazzetta for his paintings, and especially the group of academic nudes to which our drawing belongs. Piazzetta habitually used red chalk for his female figure studies and black chalk for his male academies.¹ Our drawing and one other sheet are the only known exceptions to this practice.² The present drawing is also unique in Piazzetta's oeuvre in that it is the

¹ We were informed of this other study by George Knox; it was with Hill-Stone, New York, in April 2005.
² *A Nude Woman Seated in a Landscape*, red chalk, 416 × 513 mm, private collection, Switzerland; see G. Knox, *Piazzetta: a trecentenary exhibition of drawings, prints, and books*, exhib. cat., National Gallery of Art, Washington, 1983, p. 46, no. 3, illus.

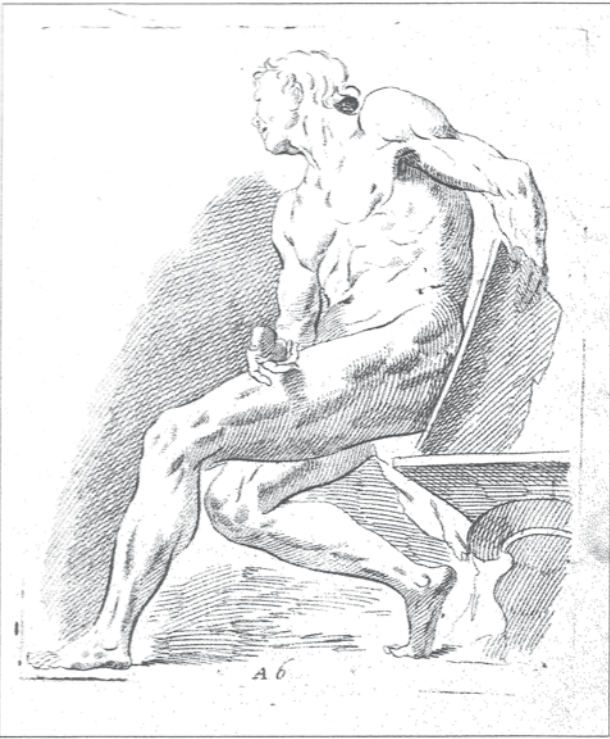




Alors qu'il est impossible de savoir si Piazzetta utilisa le présent dessin comme étude préparatoire ou comme un dessin à part entière, *L'Académie d'un homme assis tourné vers la gauche* au verso est similaire par sa pose et son modelé aux figures reproduites dans le livre *Studi di Pittura*. Publié en 1760 par l'éditeur vénitien Giambattista Albrizzi, *Studi di Pittura* est destiné à enseigner les fondements de la peinture, et comprend vingt-quatre gravures d'après des dessins de Piazzetta, parmi lesquels sont représentés des détails de figures, des copies d'après l'antique et également des études d'académie similaires au présent dessin.

Nous tenons à remercier George Knox qui a confirmé l'attribution de ce dessin et dont les informations nous ont aidé dans la rédaction de ce texte.

D'après Giambattista Piazzetta
Académie d'un homme assis
Gravure publiée dans *Studi di Pittura*, ~1775



After Giambattista Piazzetta
Seated Male Nude
Engraving, in *Studi di Pittura*, ~1775

only known academy by the artist with figure studies executed on both the recto and verso. While it is not known if Piazzetta used the present drawing as a preparatory study for another work, the *Sitting Male Nude in Profile to the Left* on the verso is similar in pose to those of several of the figures illustrated by Piazzetta in the book *Studi di Pittura*. Published in 1760 by the Venetian editor Giambattista Albrizzi, the *Studi di Pittura* was designed to teach painting fundamentals and includes twenty-four engravings after drawings by Piazzetta, among which are details of figures, copies after classical statues, and academic figure studies like the present work. We thank Gorge Knox who confirmed the attribution of this drawing and kindly furnished the information that facilitated the writing of this text.

Pierre noire, plume, encre grise, aquarelle
250 × 790 mm
Verso: *Vue d’une côte rocheuse avec des vagues et une île dans le lointain*, et *Vue d’une côte rocheuse avec un château dans le lointain*
Les deux au lavis gris
—
Provenance : collection privée, France

Jean-Baptiste Lallemand est un peintre de paysages et de marines actif en France au xviii^e siècle. Originaire de Dijon, il s’installe à Paris en 1739. En 1745, il devient membre de l’Académie de Saint-Luc puis part pour Rome en 1747 où il reste quatorze ans. À Rome, il fréquente de nombreux artistes français tels Claude Joseph Vernet, Etienne Parrocel, et Charles de Wailly, ainsi que ceux qui résident au Palais Mancini, siège de l’Académie Française. Il exécute de nombreux dessins dans la campagne romaine et

reçoit également des commandes prestigieuses comme le décor du Palais Corsini. Il est de retour à Paris en 1761 et présente en 1764 des vues de Rome et de Naples à l’Académie de Saint-Luc. Il travaille également avec d’autres artistes, tels que Gabriel Huquier pour lequel il dessine des paysages publiés dans *Livres de paysages dessinés d’après nature*, ou encore Antoine Watteau pour qui il conçoit les arrière-plans des *Figures de différents caractères*. Il participe à la réalisation du livre *Description générale et particulière de la France* (ou *Voyage pittoresque de la France*) publié en douze volumes de 1781 à 1796 pour lequel il réalise cent quarante vues de différentes régions françaises.

Vers 1750, Jean-Baptiste Lallemand voyage à Naples où il réalise le présent dessin *Vue du port de Naples avec le phare Saint-Vincent*. Dix autres dessins du port de Naples par l’artiste sont aujourd’hui connus : neuf apparaissent

sur le marché de l’art en 1986¹ et un dernier se trouve au British Museum². Ces onze vues du port de Naples se distinguent de ses autres paysages d’Italie par leur format panoramique. Les dix vues mentionnées précédemment sont exécutées sur deux feuilles collées entre elles. Le présent dessin est exécuté sur trois feuilles et s’avère être le plus large de la série. Les dos des deux feuilles situées aux extrémités droite et gauche de notre dessin présentent chacun un paysage esquissé par l’artiste au lavis gris. Il semble que Lallemand ait pris deux feuilles de son carnet d’esquisses et les ait collé à la partie centrale afin d’agrandir sa composition.

1 Vente Sotheby’s, Londres, 14 avril 1986, lot 86 à 91. Les lots 86, 87, 88, 89 et 90 sont reproduits.
2 Voir M. Roland-Michel, *Le dessin Français au xviii^e siècle*, Fribourg, 1987, p. 154, ill. 177.

Vue du port de Naples avec le phare Saint-Vincent

— 12 —

Jean-Baptiste Lallemand

Dijon
1716 – 1803
Paris

View of the Harbor of Naples with the Lighthouse of Saint-Vincent

Black chalk, pen, gray ink, watercolor
9 ¾ × 30 ¾ in.
Verso: *View of a Rocky Coast with Waves Crashing on a Beach and an Island in the Distance*, and *View of a Rocky Coast with a Castle in the Distance*
Both brush and gray wash
—
Provenance: private collection, France

Jean-Baptiste Lallemand was a landscape painter and draftsman active in France in the eighteenth century. Originally from Dijon, he moved to Paris in 1739. In 1745, he became a member of the Academy of Saint-Luc and left for Rome in 1747 where he stayed fourteen years. In Rome, Lallemand frequented the studios of French artists such as Claude Joseph Vernet, Etienne Parrocel, and Charles de Wailly, as well as those artists living in the Palazzo Mancini, the

seat of the French Academy. He executed many drawings in the countryside and also received prestigious commissions such as the decoration of the Palazzo Corsini. Lallemand returned to Paris in 1761. He continued painting landscapes and in 1764 presented a series of different views of Rome and Naples at the Academy of Saint Luc. He worked in collaboration with other artists, such as Antoine Watteau for whom he executed the backgrounds of the *Figures de différents caractères*, and helped create the book *Description générale et particulière de la France* (or *Voyage pittoresque de la France*) published in twelve volumes from 1781 to 1796, for which he executed hundred forty views of different scenes of France.

Around 1750, Jean-Baptiste Lallemand traveled to Naples where he executed the present drawing, *View of the Harbor of Naples with the Lighthouse of Saint-Vincent*. Ten other drawings of the harbor of Naples by the artist are known

today: nine appeared on the art market in 1986¹ and the last one is in the British Museum.² The format of these eleven drawings of the harbor of Naples differs from Lallemand’s other Italian landscapes in their panoramic size. The ten views mentioned above are executed on two sheets of paper pasted together. The present drawing is executed on three sheets joined together and is the largest drawing of the series. The versos of the two sheets situated on the left and right side of our drawing each depict a landscape sketched by Lallemand in gray wash. It seems that the artist took two sheets from his sketchbook joining them to the central sheet in order to enlarge the composition and create the present harbor view.

1 Sale Sotheby’s, London, 14 April 1986, lot 86 to 91. Five drawings are reproduced.
2 See M. Roland-Michel, *Le dessin Français au xviii^e siècle*, Fribourg, 1987, p.154, illus. 177.



Plume, encre grise, lavis brun,
dessin sous-jacent à la pierre noire
370 × 505 mm
Annoté à l'encre noire en bas au centre :
– *Marco Marcola* –
Verso : *Académie d'un homme assis sur un rocher*
Sanguine sur traces de pierre noire
Annoté à l'encre noire en haut à gauche :
contenuto della istoria che rapresenta questo disegno / Viene presentata da Setimulcio Capitano Romano a opimio console / la testa di Gaio Craso Fratel di Tiberio, e Tribuno della plebe, con Darli / stante leditto fatto plublicare (sic), tanto oro quanto alla pessana, et accio / fusse pia pessante li misse il piombo nel cervello; / originale di Gio:Batta:Marcola ;
à l'encre noire en haut à droite : *A 6*
–
Provenance : vente Karl and Faber, Munich,
23 – 24 novembre 1978, lot 605

Actif à Vérone au xviii^e siècle, Giovanni Battista Marcola étudie avec Simone Brentana avant de se spécialiser dans la réalisation de retables. Bien que son œuvre peint soit mal connue à cause de la rareté de ses peintures et des erreurs d'attributions qui octroient à ses fils ses propres tableaux, son œuvre dessinée est aujourd'hui mieux étudiée. Ses dessins se trouvent dans de nombreuses collections publiques tel l'Hermitage de Saint-Pétersbourg, l'Ambrosiana à Milan et le musée des beaux-arts de Détroit¹. Le présent dessin, exécuté à la plume et au lavis sur une large feuille de papier, est typique de la technique et du style vigoureux de l'artiste. Marcola utilise des effets puissants d'ombre et de lumière pour modeler les figures et animer la composition. Après 1760, il est plus difficile de distinguer ses dessins de ceux de son fils Marco, pour preuve l'annotation en bas de la feuille : *Marco Marcola*. Au verso, la mention

Gio:Batta:Marcola, probablement de la main de l'artiste, est la correcte attribution. Écrite avec une plume épaisse et à l'encre noire, cette annotation est la même que celle trouvée sur les dessins *La déposition* de l'Hermitage² et *La résurrection de la veuve de Naïm* du musée des Beaux-Arts de Rouen³. Ces deux dessins présentent également une scène d'histoire sur une face et une académie de l'autre.

L'histoire de notre dessin *La Pesée de la tête de Caius Crassus* est tirée des *Vies* de Plutarque.

- ¹ *Le jugement de Salomon*, plume, encre brune, lavis gris sur graphite, 200 × 307 mm, inv. 1894.3 S-Dr. 152 ; voir, cat. exp., *Italian , French, English, and Spanish Drawings and Watercolors, The Collection of the Detroit Institute of Art*, New York, 1992, p. 116, n° 56, ill.
- ² Plume, encre brune, lavis brun, 450 × 292 mm, inv. 18305 ; voir L. Salmina, *Disegni veneti del Museo di Leningrado*, cat. exp., Venise, 1964, p. 61, n° 92, ill.
- ³ Pierre noire, plume, encre brune, 293 × 433 mm, inv. 975.4.1859 ; voir D.Bakhuys, *I grandi disegni italiani delle collezioni pubbliche di Rouen*, cat. exp., Milan, 2003, n° 54, ill.

La Pesée de la tête de Caius Crassus

– 13 –

Giovanni Battista
Marcola

Vérone
1711 – 1780
Verona

The Weighing of the Head of Caius Crassus

Pen, gray ink, brown wash,
over traces of black chalk
14 ½ × 19 ¾ in.
Inscribed in brown ink in the center :
– *Marco Marcola* –
Verso : *Study of a Man Seated on a Rock*
Red chalk over traces of black chalk
Inscribed in black ink upper left : *contenuto della istoria che rapresenta questo disegno / Viene presentata da Setimulcio Capitano Romano a opimio console / la testa di Gaio Craso Fratel di Tiberio, e Tribuno della plebe, con Darli / stante leditto fatto plublicare (sic), tanto oro quanto alla pessana, et accio / fusse pia pessante li misse il piombo nel cervello; / originale di Gio:Batta:Marcola ;*
in black ink lower right : *A 6*
–
Provenance : sale, Karl and Faber, Munich,
23 – 24 Nov. 1978, lot 605

The eighteenth century Veronese painter Giovanni Battista Marcola studied with Simone Brentana and specialized in the execution of altarpieces. Although his production as a painter is not well known due to the rarity of his work and frequent mis-attributions to his two sons, Nicola and Marco, his drawn oeuvre, has been better studied. Works on paper by Giovanni Battista Marcola are in many public collections including the Detroit Institute of Art,¹ the Hermitage in Saint Petersburg, and the Ambrosiana in Milan. The present drawing, executed on a large sheet of paper in pen and wash, is typical of Giovanni Battista Marcola's technique and vigorous style. In his characteristic manner, the artist exploits strong effects of light and dark to model the figures and animate the composition. After 1760, it is harder to distinguish his drawings from those of his son Marco, as demonstrated by the inscription at the bottom of the present sheet:

Marco Marcola. An older inscription on the verso, *Gio:Batta:Marcola*, likely the hand of the artist, is the correct attribution. That same inscription, written in the same hand, has also been found on the versos of drawings by Marcola of the *Deposition* in the Hermitage² and *The Resurrection of the Widow of Naïm* in the musée des Beaux-Arts, Rouen.³

The subject of the *Weighing of the Head of the Tribune Caius Crassus* is from Plutarch's *Lives of the Noble Greeks and Romans*. In 122 B.C., Caius



- ¹ *The Judgment of Salomon*, pen and brown ink and gray wash over graphite, 200 × 307 mm, inv. 1894.3 S-Dr. 152; see exhib. cat., *Italian, French, English, and Spanish Drawings and Watercolors, The Collection of the Detroit Institute of Art*, New York, 1992, p. 116, no. 56, illus.
- ² Pen, brown ink, brown wash, 450 × 292, inv. 18305; see L. Salmina, *Disegni veneti del Museo di Leningrado*, exhib. cat., Venise, 1964, p. 61, no. 92, illus.
- ³ Black chalk, pen, brown ink, 293 × 433 mm, inv. 975.4.1859; see D.Bakhuys, *I grandi disegni italiani delle collezioni pubbliche di Rouen*, exhib. cat. Milan, 2003, no. 54, illus.



Caius Crassus, élu en 122 avant J.C. à la tribune de la plèbe, met en place d'importantes réformes pour aider les pauvres face à la classe dominante. Néanmoins, il perd les élections l'année suivante et toutes ses réformes sont enterrées par le nouveau dirigeant conservateur, Opimius. Ayant recours à la violence pour arrêter Opimius, Caius est accusé d'être un ennemi de la République et sa tête est mise à prix. Opimius promet à quiconque tuerait Caius de donner l'équivalent du poids de sa tête en or. Caius, qui fuit avec l'un de ses esclaves, ordonne à celui-ci de le tuer. Un ennemi retrouve son corps, le décapite et apporte sa tête à Opimius qui dans le présent dessin est en train de la peser. Un dessin du même sujet exécuté par Nicola Marcola, le fils de l'artiste, est conservé au Metropolitan Museum of Art⁴.

Au verso, l'étude d'*Académie d'un homme assis sur un rocher* est par sa taille et sa tech-

nique caractéristique des études de figures exécutées par les artistes au xviii^e siècle en Italie. La pose du modèle, appuyé en arrière sur son bras gauche et le bras droit plié derrière la tête, lui donne une expression relaxée, presque décadente, évoquant la sculpture antique du *Faune Barberini*.

⁴ Sanguine rehaussée de blanc, 252 x 391 mm, inv. 68.9; voir J. Bean, W. Griswold, *18th century Italian drawings*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1990, p. 145, n° 133, ill.

Crassus was elected tribune of the plebians. He made important reforms to help the poor against the powerful upper class. Nevertheless, he lost the election the following year and all his reforms were reversed by the new conservative consult, Opimius. Caius resorted to violence in order to stop Opimius but was accused of being an enemy of the Republic. He attempted to run away with one of his slaves but stopped and instead commanded his slave to kill him. His body was found and one of Gracchus's enemies decapitated him and took the head to Opimius. It weighed in on the scale at over seventeen pounds and so Opimius paid the man the equivalent weight in gold, as he had promised. A drawing of the same subject, by the artist's son Nicola, is in the Metropolitan Museum of Art.⁴

The drawing of a *Man Seated on a Rock* on the verso is typical in size and technique of the academic figure studies made by artists in Italy

in the eighteenth century. The pose of the model, leaning back on his left arm, his right hand raised above his head implies a relaxed, almost decadent posture reminiscent of the *Barbarini Faun*.

⁴ Red chalk heightened with white, 252 x 391 mm, inv. 68.9; see J. Bean, W. Griswold, *18th Century Italian Drawings*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1990, p. 145, no. 133, illus.

Graphite et aquarelle
131 × 239 mm
—
Provenance : collection privée, France

Issu d'une lignée de peintres flamands, Louis-Nicolas van Blarenberghe arrive à Paris en 1750 où il devient un célèbre peintre de miniatures. Il peint avec dextérité et précision des scènes de guerre, de chasse et des événements anecdotiques où l'on reconnaît de nombreuses personnalités ainsi que les châteaux et jardins des commanditaires. Protégé par le Duc de Choiseul, il est nommé peintre des batailles au ministère de la Guerre en 1769 puis peintre officiel de la Marine en 1773. Il travaille également pour Louis XVI qui lui commande vingt-deux gouaches sur les sièges et les batailles du règne de Louis XV. Le présent dessin *Vue d'une ville près d'une rivière et des montagnes* est exécuté à l'aqua-

relle, technique utilisée par Blarenberghe pour réaliser des paysages topographiques *in situ*. D'un format généralement plus important que cette feuille, ces vues aquarellées partagent avec le dessin une similitude dans l'application de l'aquarelle, dans l'organisation de la composition et dans la représentation de la perspective aérienne. Les trois feuilles *Étude pour l'entrée de Louis XV dans la ville de Mons*¹, *L'Entrée du port, prise du château*², ou *Vue prise de la Poudrière*³, peuvent être citées comme exemples.

-
- 1 Plume et encre brune, aquarelle, pierre noire, gouache blanche, 260 × 885 mm, Paris, Musée du Louvre, RF 3479.
2 Aquarelle, pierre noire, 481 × 745 mm, Paris, Musée du Louvre, RF 3497.
3 Aquarelle, pierre noire, 440 × 883 mm, Paris, Musée du Louvre, inv. RF 3493.

Vue d'une ville près d'une rivière et des montagnes

attribué à
**Louis-Nicolas
van Blarenberghe**
attributed to

Lille
1716 – 1794
Fontainebleau

View of a Town on a River near Mountains

Watercolor, graphite
5 ¾ × 9 ½ in.
—
Provenance: private collection, France

Descending from a line of Flemish painters, Louis-Nicolas van Blarenberghe arrived in Paris in 1750 where he became a well-known painter of miniatures. With dexterity and precision he depicted battle and hunting scenes, as well as anecdotal events in which many personalities and topographic elements like castles and gardens can be recognized. Protected by the Duke of Choiseul, he was named *peintre des batailles* in 1769, then official painter of the Navy in 1773. He also worked for Louis XVI who ordered twenty-two gouaches from him depicting the sieges and the battles of the reign of Louis XV. The present *View of a Town on a River near Mountains* is executed in watercolor, the medium

Blarenberghe typically used for making topographic studies. While much larger in format than the work, the topographic watercolors by the artist such as the *Study of the Entry of Louis XV in Mons*,¹ the *Entry of the Harbor, seen from the Cattle*,² and the *View seen from the Magazine*³ demonstrate a similar style and handling of the brush. Also similar is the compositional organization and sense of space present in these drawings, making Blarenberghe the most likely author of our sheet.

-
- 1 Pen and brown ink, watercolor, black chalk, white gouache, 260 × 885 mm, Paris, musée du Louvre, RF 3479.
2 Watercolor, black chalk, 481 × 745 mm, Paris, musée du Louvre, RF 3497.
3 Watercolor, black chalk, 440 × 883 mm, Paris, musée du Louvre, RF 3493.



Graphite
137 x 89 mm
Annoté, signé et daté :
Porto, 1754.a.9.Nov.

Provenance : Cabinet Kenge, Leipzig;
Joseph Grünling, initiales de sa main au verso

Artiste italien du XVIII^e siècle, Benigno Bossi est connu pour ses décors de stucs et ses gravures. Il reçoit sa formation de stucateur auprès de son père qu'il suit à Dresde en 1743. Dans la ville allemande, Benigno rencontre Charles-François Hutin, Anton Raphaël Mengs et Christian Wilhelm Ernst Dietrich qui l'encouragent à devenir graveur. Après la mort de son père en 1754, Benigno retourne en Italie et s'installe définitivement à Parme en 1759. Là, il travaille comme stucateur à la cour des Bourbons et devient professeur à l'Académie des Beaux-Arts en 1766, où il

rempoite le prix d'ornementation. Il continue de graver et publie entre autres *Suite de vases tirée du cabinet de Monsieur du Tillot* en 1764, et *Fisio- nomie possibili* entre 1775 et 1778. À travers son œuvœ, Bossi participe à l'introduction du style rococo d'Europe Central à Parme.

Le présent dessin *Une jeune fille au fuseau* rappelle les peintures de genre exécutées par Charles-François Hutin et Wilhelm Ernst Dietrich à Dresde¹ lorsque Bossi s'y trouve. Inspiré par ses deux mentors, l'artiste exploite un sujet populaire de façon personnelle. La date de ce portrait, 1754, est l'année de la mort de son père, et le fuseau et le fil tenus par la jeune fille sont les symboles de la fragilité de la vie et de la soudaineté de la mort.

C'est également en 1754 que Bossi réalise les premières planches de son recueil de têtes d'expression *Fisionomie Possibili* qui sera publié en 1778. Dans ce dessin, la jeune fille est

représentée avec un jeu subtil de hachures croisées, technique qui évoque les premières gravures de l'artiste.

1 Voir avec les tableaux de Charles-François Hutin, *Paysanne saxonne dans sa cuisine*, musée du Prado, Madrid et *Jeune fille Saxonne lisant une lettre*, Gemaldegalerie, Dresde. Voir aussi Christian Wilhelm Ernst Dietrich *Allégorie de l'été*, Sternburg-Stiftung, Museum der bildenden Künste, Leipzig.

pensieri e prove d'acquaforte. Some of Bossi's first etchings, they represent an important period of development for the artist before his return to Parma. We see here in our drawing a similar feeling for modeling in subtle cross-hatching as observed in Bossi's well-known prints.

1. Compare with the paintings by Charles, Francis Hutin, Savon Rog

and publishing, producing among other works, *Suite de vases tirée du cabinet de Monsieur du Tillot* in 1764, and *Fisionomie possibili* between 1775 and 1778. Via his prints and stucco-work, Bossi helped introduce the Central European rococo style to Parma.

This drawing by Bossi of a *Young Girl with a Spindle* recalls the genre pictures that Bossi's mentors Charles-Francois Hutin and Wilhelm Ernst Dietrich made while in Dresden.¹ The subject of a girl holding a spindle and thread, however, could have been more than just a popular image for Bossi. The date of our drawing, 1754, was also the year in which Bossi's father died and images of spinners and spindles were often symbolic for the fragility of life and the suddenness of death.

The first plates of Bossi's *Fisionomie possibili* also date from 1754. Grouped together, these early prints are known as the *Raccolta di Teste*,

1 Compare with the paintings by Charles-François Hutin, *Saxon Peasant Woman in her Kitchen*, Prado, Madrid and *Saxon Girl Reading a Letter*, Gemaldegalerie, Dresden; and Christian Wilhelm Ernst Dietrich, *Allegory of Summer*, Sternburg-Stiftung, Museum der bildenden Künste, Leipzig.

– 15 –

Benigno Bossi

Jeune fille au fuseau

Arcisate
di Como
1727 – 1793
Parma

Young Girl with a Spindle

Graphite
5 $\frac{3}{8}$ x 3 $\frac{1}{2}$ in.
Annotated, signed and dated:
Porto, 1754.a.9.Nov.

Provenance: Kenge's Office, Leipzig;
Joseph Grünling, initials by his hand on the verso

Benigno Bossi was an Italian artist of the eighteenth century best known for his stucco decors and his etchings. He learned stucco decoration from his father, whom he followed to Dresden in 1743. There, Bossi met Charles-François Hutin, Anton Raphaël Mengs, and Christian Wilhem Ernst Dietrich, who encouraged him to learn printmaking. After the death of his father in 1754, Bossi went back to Italy and settled in Parma in 1759. In Parma he worked as a stucco artist at the Bourbon court and as a professor at the *Accademia di Belli Arte*. He continued printmaking



Crayon, encre et lavis gris, rehaut de blanc
707 × 512 mm
–
Provenance : W.T.Schindler, Lucerne

Le présent dessin est un exemple impressionnant de l'inclinaison néoclassique pour les scènes d'actions dramatiques. Il représente *La Chute des Titans*, encore appelée *la Guerre des Titans* ou *Titanomachie*. Dans la mythologie grecque, les Titans étaient les divinités qui gouvernaient le monde avant les dieux de l'Olympe. La feuille illustre le combat au cours duquel Zeus et les Olympiens affrontèrent les Titans pour obtenir le pouvoir. Bien que l'auteur de cette œuvre ne soit pas connu, les figures musclées et l'action dramatique rappellent les œuvres d'artistes romantiques tels que Henry Fuseli et William Blake. Une attribution à James Jefferys (1752 – 1784) connu sous le nom du Maître des Géants peut être considérée. Les

figures musclées représentées dans son dessin *Un homme portant une femme*¹, tout comme le goût de Jefferys pour les grandes feuilles, font tendre vers cette hypothèse. D'autres artistes comme le portraitiste Thomas Lawrence ou le caricaturiste Thomas Rowlandson ont également réalisé des dessins dans cette veine². Un autre auteur possible est Charles Meynier. Son dessin de *Myron de Crotone dévoré par les loups* montre un intérêt similaire pour des corps musclés et puissants à l'anatomie simplifiée³.

1 1779, plume, encre brune, lavis gris, 53 × 36 cm ; vendu chez Sotheby's, Londres, 21 Mars 2002, lot 106.
2 Voir Thomas Lawrence, *Satan exhortant ses Légions*, pierre noire, rehauts de blanc sur papier marron, 127 × 71 mm, Musée du Louvre, Paris, RF38363 ; voir aussi Thomas Rowlandson, *Mario capturé dans le marécage de Minturne*, c. 1780, plume, encre brune et lavis brun sur deux feuilles de papier gris, 673 × 447 mm, collection privée, Londres.
3 Plume, encre noire, lavis brun, graphite, 361 × 266 mm, Musée Fabre de Montpellier ; voir cat. exp., *Le néo classicisme français. Dessin des Musées de Provinces*, Grand Palais, Paris, 1974, n° 94, ill.

cercle de
Henry Fuseli
circle of

The Fall of the Titans

Pen, gray ink, gray wash, white heightening
27 ¼ × 20 in.
–
Provenance: W.T.Schindler, Lucerne

The present work is an impressive example of the neo-classical inclination towards subjects of action and drama. The drawing depicts the *Fall of the Titans*, also called *Titanomachy*. In Greek mythology the Titans were a race of giant gods who ruled the earth before Zeus and his fellow Olympians. Our drawing depicts the battle for power between the Olympians and the Titans. Although the author of the drawing is not known, the muscular figures and the dramatic action recall the work of Romantic artists like Henry Fuseli, and William Blake. A suggested attribution to James Jefferys (1751 – 1784), previously known as the Master of the Giants, has been considered. The muscular figures depicted

in his drawings such as the *Study of a Man carrying a Woman*,¹ as well as Jefferys' propensity for making large drawings would seem to support that attribution. Even unlikely candidates such as the portrait painter Thomas Lawrence and the caricaturist Thomas Rowlandson seem to have made drawings in this vein.² Another possible author might be Charles Meynier (1768 – 1832). His drawing of *Milo of Croton Devoured by Wolves* shows a similar tendency toward over muscled figures and simplified anatomy.³

1 1779, ink, pen and gray wash, laid paper, 53 × 36 cm (20 ¾ × 14 ¼ in.); sold Sotheby's London, 21 March 2002, lot 106.
2 See the Thomas Lawrence's drawing *Satan Exhorting his Legions*, black chalk, white heightening on brown paper, 127 × 71 mm, Musée du Louvre, Paris, RF 38363; also see Thomas Rowlandson's *Mario Captured in the Swamps of Minturn*, c. 1780, pen, brown ink and wash on two sheets of gray paper, 673 × 447 mm, private collection, London.
3 Pen and black ink, brown wash, over black chalk or graphite under-drawing, 361 × 266 mm; Montpellier, Musée Fabre; see exhib. cat. *Le Neo Classicisme français. Dessins des Musées de Province*, Grand Palais, Paris, 1974, no. 94, illus.

Fin du XVIII^e
siècle
–
End of the
18th century



Pierre noire, plume et encre grise, lavis gris,
traits d'encadrement à l'encre grise
718 × 534 mm
Signé et daté : *Mauritius Pedetti in : E. Deli : 1784*

Architecte originaire d'Italie, Maurizio Pedetti joue un rôle important dans l'art de bâtir en Allemagne à l'âge baroque. Petit-fils de l'architecte italien Lorenzo Retti, il reçoit de son grand-père ses premières leçons de dessin. A partir de 1731, Pedetti entreprend une réelle formation en collaborant à la construction du château de Ludwigsburg qui reste à ce jour le plus grand château baroque allemand. Pedetti voyage en Italie de 1739 à 1741 où il complète sa formation auprès de Giovanni Battista Nolli. De retour en Allemagne, il travaille successivement pour le Prince-Évêque de Speyer Hugo Damian de Schönborn, à la cour du roi Christian VI de Danemark et à celle du Prince Radziwill de Pologne.

En avril 1750, Pedetti obtient à la cour d'Eichstätt en Bavière la prestigieuse fonction de *Hofbaudirektor* (architecte en chef de la Cour) et de *Hofkammerrat* (conseiller de la Cour). Il conservera ces postes jusqu'à sa mort. À Eichstätt, Pedetti réalise ses plus importantes constructions telle la *Residenzplatz* avec le *Pilier de la Vierge Marie* haut de vingt-quatre mètres, la loge de chasse du Prince-Évêque, et la résidence palatiale pour laquelle il unifie plusieurs bâtiments existants en un seul palais à plan symétrique de style rococo.

Dans le présent dessin, exécuté en 1784, Pedetti s'adonne au genre du caprice architectural. Ce type de représentation, très en vogue au XVIII^e siècle, met en scène des édifices réels ou imaginaires dans des lieux pittoresques. Affranchis des règles nécessaires aux projets d'édifices, les architectes pouvaient donner libre cours à leur imagination. Ici, Pedetti a placé l'arc

de triomphe à l'entrée d'une ville dont l'architecture évoque l'Allemagne baroque du XVIII^e siècle. En jouant avec les effets de perspective et en dérogeant aux rapports d'échelles entre les personnages et l'édifice, Pedetti amplifie la stature héroïque et monumentale de l'arc de triomphe.

Les dessins publiés de Pedetti sont des projets pour des monuments et des constructions ; les caprices architecturaux, comme cette feuille, sont rares dans son œuvre. Les dessins de l'artiste en collections publiques se trouvent principalement dans les institutions munichoises comme la Technische Universität¹ et les Staatlichen Archive de Bavière².

¹ Voir P.Noll, *Mauritio Pedetti, der letzte Hofbaudirektor des Hochstifts Eichstätt (1719 – 1799)*, Munich, 1984, p.332 – 339, ill. n°XV, n°XVIII, n°XIX.
² Deux projets pour l'église Sainte-Elisabeth, plume et lavis sur traits de crayon, 980 × 860 mm et 103 × 665 mm, Staatlichen Archive de Bayern, inv. 11787 et 11790 ; voir cat exp., *Klassizismus in Bayern Schwaben und Franken Architektur-Zeichnungen 1775 – 1825*, Munich, 1980, p. 361 – 374, ill. n° 94.3 et n° 97.11.

Caprice architectural avec un arc de triomphe

– 17 –

Maurizio Pedetti

Carasco
1719 – 1799
Eichstätt

An Architectural Capriccio with a Triumphal Arch

Black chalk, pen and gray ink, gray wash,
pen and black ink framing lines
28 × 20 5⁄8 in.
Signed and dated: *Mauritius Pedetti in :
E. Deli: 1784*

Maurizio Pedetti was an Italian-born architect who played a leading role in late Baroque architecture in Germany. He received his first drawing lessons from his grandfather, the Italian architect Lorenzo Retti. In 1731, Pedetti commenced his architectural training, collaborating on the construction of the Ludwigsburg Castle, which is the largest Baroque castle in Germany. He travelled in Italy from 1739 until 1741, receiving further training from Giovanni Battista Nolli. After his return to Germany, he worked successively for Hugo Damian of Schönborn, Prince-Bishop of Speyer, and at the courts of King Christian VI of Denmark and Prince Radziwill of Poland.

In April 1750, Pedetti successfully applied for the prestigious function of *Hofbaudirektor* (Chief Court Construction Officer) and *Hofkammerrat* (Court Advisor) at Eichstätt in Bavaria. He kept these posts until his death, working under four successive Prince-Bishops. In Eichstätt, Pedetti completed his best-known projects, most notably: the *Residenzplatz* with its 24-meter high *Pillar of the Virgin Mary*, the Prince-Bishop's *Hunting Lodge* on the Hirschberg, and the unification of the Prince-Bishop's palatial buildings into a single symmetrical Rococo palace.

In the present drawing, executed in 1784, Pedetti turned his hand to an architectural capriccio. This genre, in which imaginary buildings could be arranged in fantastic landscapes, was quite popular in the eighteenth century. Freed from conventional architectural boundaries, architects could let their imaginations soar in creating capriccios. In our drawing, Pedetti

places the triumphal arch at the entrance to a town whose architecture recalls the German Baroque style of the eighteenth century. Playing with the effects of perspective, and sidestepping the norms of scale, Pedetti amplifies the heroic stature and monumentality of the imaginary arch.

The majority of Pedetti's published drawings are projects for buildings and monuments; architectural capriccios like the present work seem to be rare in the artist's oeuvre. Drawings by the artist in public collections include sheets in the Munich institutions of the Technische Universität¹ and the Staatlichen Archive of Bayern.²

¹ See P.Noll, *Mauritio Pedetti, der letzte Hofbaudirektor des Hochstifts Eichstätt (1719 – 1799)*, Munich, 1984, p.332-339, ill. no. XV, XVIII, XIX.
² Two projects for the church Saint Elisabeth, pen and wash over graphite, 980 × 860 mm and 103 × 665 mm, Staatlichen Archive of Bayern, inv. 11787 and 11790; see exhib. cat., *Klassizismus in Bayern Schwaben und Franken Architektur-Zeichnungen 1775 – 1825*, Munich, 1980, p. 361 – 374, illus. no. 94.3 et no. 97.11.





Altona
1741 – 1799
Amsterdam

February: Watercolor, pen and brown ink, faint traces of under-drawing in graphite.
8 1⁄8 × 11 in.
Signed and inscribed in brown ink on the verso lower left: *II Februarÿ / J. Cats inv et fec / 1794*
—
March: Watercolor, pen and brown ink, faint traces of under-drawing in graphite
8 1⁄8 × 11 1⁄16 in.
Signed and inscribed in brown ink on the verso lower left: *V Maart / J. Cats inv et fec / 1794*
—
Provenance: Jan de Groot, Amsterdam;
His sale, 10 December 1804, Art Book C, nr. 8, sold for 110 *Louis* (with ten other months);
To Christian Josi (1765 – 1828), Amsterdam / London (Lugt 573);
Sotheby Mak van Way, Amsterdam,
15 November 1983, lot 14, lot 15 (DFI 44,000);
private collection, the Netherlands

Février: Aquarelle, plume et encre brune, traces d’un dessin sous-jacent au graphite
208 × 283 mm
Signé et inscrit à l’encre brune en bas à gauche au verso: *II Februarÿ / J. Cats inv et fec / 1794*
—
Mars: Aquarelle, plume et encre brune, traces d’un dessin sous-jacent au graphite
209 × 284 mm
Signé et inscrit à l’encre brune en bas à gauche au verso: *V Maart / J. Cats inv et fec / 1794*
—
Provenance: Jan de Groot, Amsterdam;
sa vente, 10 décembre 1804, Art Book C, nr. 8, vendu pour 110 *Louis* (avec dix autres mois);
acheté par Christian Josi (1765 – 1828), Amsterdam / London (Lugt 573);
Sotheby Mak van Way, Amsterdam,
15 novembre 1983, lot 14, lot 15 (DFI 44,000);
collection privée, Pays-Bas

Peintre et dessinateur hollandais du xviii^e siècle, Jacob Cats est le fils de Johannes Cats, un marchand de livres Allemand. Jacob étudie d’abord la reliure et la gravure, puis reçoit une formation de dessinateur lui permettant de travailler dans un atelier de papiers peints à Amsterdam pendant trois ans et demi. Grâce à l’aide financière d’amis tel que Johann Goll van Frankens- tein, il ouvre plus tard son propre atelier de papiers peints. Il devient membre de la guilde des peintres d’Amsterdam en 1764. Autour de 1770, il rencontre le peintre et dessinateur de paysages Egbert van Drielst avec lequel il colla- bore occasionnellement. Quand passe la mode pour les papiers peints, Cats se met à réaliser et à vendre ses propres dessins et aquarelles. Cette occupation s’avère très lucrative pour ce dessi- nateur talentueux.
Les dessins de Jacob Cats sont hautement appréciés dès son vivant pour la diversité des

Février: Hommes coupant la glace sur un canal gelé

Jacob Cats

February: Men Cutting Ice on a Frozen Canal

Eighteenth century Dutch painter and draftsman, Jacob Cats was the son of Johannes Cats, a Ger- man book dealer. Jacob Cats originally trained as a bookbinder and engraver. He later studied pat- tern design, which led to his employ in an Amster- dam wallpaper studio where he worked painting original designs for three and a half years. He then established his own wallpaper studio with financial assistance from friends and relatives including the collector Johann Goll van Franken- stein. He joined the Amsterdam painter’s guild in 1764. Around 1770 he met the artist Egbert van Drielst with whom he occasionally collaborated. When demand for painted wallpaper decorations fell, Cats turned to selling drawings and water- colors. As he was a skilled draftsman, this turned out to be a much more lucrative profession, than painting wallpaper decorations.
In his own time Cats was highly praised for his inventive staffage and memory for detail. His

poses des personnages et l’importance accordée aux détails. Son biographe, Adriaan van der Wil- lingen, écrit que Cats est « supérieur à beaucoup d’autres due à la nature gracieuse et poétique de son travail’ ». Christian Josi, marchand d’art éta- bli à Amsterdam et à Londres et à qui ont appar- tenu ces deux dessins, écrit au sujet de Cats que « ses compositions sont exécutées avec une grande facilité. Ses scènes rurales sont riches, charmantes et naturelles² ». Josi, qui posséda entre autre *Le Géographe* de Vermeer aujourd’hui au Stadel Museum de Francfort, acquit en 1804 pour la somme remarquable de 1 000 florins, une série de quatre paysages à l’aquarelle de l’artiste représentant *les Quatre saisons*, *Les*

1 Voir W. Loos, R.J.A. te Rijdt, et M. van Heteren, *On Country Roads and Fields: the depiction of the 18th and 19th century landscape*, Amsterdam, 1997, p. 168.
2 *Ibid.*
3 *Ibid.*, no. 24, illus.

Quatre heures du jour, et les *Quatre éléments*, maintenant au Rijksmuseum³. Josi mentionne les deux dessins présentés ici sont dans son livre *Imitations des dessins*⁴: « Il a dessiné cinq ou six fois differennement les douze mois de l’année. J’ai payé la plus belle suite colorée 110 louis a la Vente de M. de Groot. L’Amateur Jolles possède les memes sujets au bistre ».

Cats réalisa plusieurs séries sur les douze mois de l’année. Dans celle conservée à l’Historisches Museum d’Amsterdam, *Février* est également représenté par des hommes brisant la glace⁵ et le mois de *Mars* par des paysans travaillant les champs dans une tempête⁶. Le musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam conserve également un dessin de l’artiste dans lequel des hommes brisent la glace⁷.

Les scènes d’hiver furent aussi populaires dans l’art Hollandais du xvii^e siècle qu’elles devinrent rares au xviii^e. Cela est probablement

dû au changement de goût des collectionneurs, mais aussi au réchauffement climatique qui suivit « le petit âge glaciaire » du xvii^e siècle. Les scènes d’hiver revinrent à la mode avec la reprise d’un climat plus froid de 1780 à 1810.

³ *Ibid*, n° 24, ill.

⁴ Christian Josi, *Imitation des dessins*, p. 136. Robert-Jan te Rijdt nous a aimablement donné cette information.

⁵ Pierre noire, plume et encre brune, lavis gris, 156 x 206 mm, inv. Nr. A 10448; voir L. Oud et L. van Osterzee, *Oude tekeningnen in het bezit van het Amsterdams Historisch Museum, waaronder de collectie Fodor, deel 5: Nederlandse tekenaars geboren tussen 1660 en 1745*, Amsterdam, 1999, p. 56, n° 39b, ill.

⁶ Pierre noire, plume et encre brune, lavis gris, 156 x 207 mm, inv. Nr. A 10449; voir L. Oud et L. van Osterzee, *Oude tekeningnen in het bezit van het Amsterdams Historisch Museum, waaronder de collectie Fodor, deel 5: Nederlandse tekenaars geboren tussen 1660 en 1745*, Amsterdam, 1999, p. 57, n° 39c, ill.

⁷ *Hiver*, crayon, lavis brun et gris, 110 x 163 mm, inv. Nr. MvS-47; voir J.J.H. Polak et J. Peeters, *Is getekend, J. Goll van Franckenstein. Tekeningen van een 18de-eeuwse heer, Velsen-Zuid* (Museum Beekstein), 1997, p. 116, n° 85.

Mars : Paysans travaillant aux champs dans une tempête

Jacob Cats

Altona
1741 – 1799
Amsterdam

March: Peasants Working the Fields in a Storm

the present drawings in his book *Imitations des Dessins*, writing:

*Il a dessiné cinq ou six fois differennement les douze mois de l’année. J’ai payé la plus belle suite colorée 110 louis a la Vente de M. de Groot. L’Amateur Jolles possède les memes sujets au bistre.*⁴

Cats made a number of drawings of the months’ activities. There is a series of drawings of the *Twelve Months* by him in the Amsterdam Historisches Museum that includes a scene of *February*, which, like our sheet, shows icebreaking as an activity to represent that month.⁵ The drawing of *March* from that series is also comparable in subject matter in that it depicts peasants working the fields in stormy winds.⁶ In the Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, there is another drawing of icebreaking by Cats entitled *Winter*.⁷

While winter scenes were very popular in seventeenth century Dutch art, they became increasingly rare in the eighteenth century. While

this may have been due to a simple change in taste among collectors it has also been proposed that the disappearance of winter scenes is linked to a warming trend in the early eighteenth century that interrupted what is known as “the little ice age” of the seventeenth century. Winter scenes returned with the reprise of colder weather from the 1780s to 1810s.

⁴ Christian Josi, *Imitation des dessins*, p. 136. Robert-Jan te Rijdt kindly furnished this information.

⁵ Black chalk, pen and brown ink, gray wash, 156 x 206 mm, inv. Nr. A 10448; see L. Oud and L. van Osterzee, *Oude tekeningnen in het bezit van het Amsterdams Historisch Museum, waaronder de collectie Fodor, deel 5: Nederlandse tekenaars geboren tussen 1660 en 1745*, Amsterdam, 1999, p. 56, no. 39b, illus.

⁶ Black chalk, pen and brown ink, brush in gray wash, 156 x 207 mm, inv. Nr. A 10449; see L. Oud and L. van Osterzee, *Oude tekeningnen in het bezit van het Amsterdams Historisch Museum, waaronder de collectie Fodor, deel 5: Nederlandse tekenaars geboren tussen 1660 en 1745*, Amsterdam, 1999, p. 57, no. 39c, illus.

⁷ *Winter*, pencil, gray and brown wash, 110 x 163 mm, inv. Nr. MvS-47; see J.J.H. Polak and J. Peeters, *Is getekend, J. Goll van Franckenstein. Tekeningen van een 18de-eeuwse heer, Velsen-Zuid* (Museum Beekstein), 1997, p. 116, no. 85.



Plume, encre brune, lavis brun, lavis gris
297 × 443 mm
Signé, situé et daté en bas à gauche :
E. H. Montagny Inv. Roma 1807

Peu d'éléments sont connus sur la vie du peintre Élie Honoré Montagny. Il est un élève de Jacques Louis David à Paris et travaille plus tard à l'Académie de France à Rome sous le directorat de Joseph Benoit Suvée. En plus de son séjour romain, l'artiste visite la Sicile en 1805 et Naples un peu plus tard où il est nommé peintre officiel de la reine Caroline. Il expose au Salon de Paris de 1819 à 1824.

Comme d'autres artistes néoclassiques de sa génération, Montagny est fasciné par la culture antique et réalise en Italie de nombreux dessins d'après les fresques, les sculptures et les ruines. La majeure partie de ces feuilles sont toujours collées dans les albums d'origine¹. L'un d'entre eux, conservé au Getty Museum, contient un rare

ensemble de dessins d'après les fresques d'Herculanum. Beaucoup de ses dessins furent plus tard reproduits dans un important catalogue intitulé *Iconographie ancienne*.

Montagny trouve les sujets de ses compositions dans la mythologie et l'histoire romaine, comme le présent dessin *Le Triomphe d'un empereur romain*. Des dessins comparables se trouvent dans des collections publiques, tel *Apollon et Phaëton* au musée des Beaux-Arts de Besançon et *La Barque de Charon* au musée des Beaux-Arts de Rennes. Exécutés à la plume, à l'encre et au lavis, ces dessins révèlent un artiste néoclassique puissant qui appuie les lignes de contours et diffuse une lumière très claire pour obtenir des compositions très nettes.

¹ Voir vente Piasa, Drouot, Paris, 10 Décembre 2003, lot 79 et lot 81 ; et vente Piasa, Drouot, Paris, 19 mars 2004, lot 150.

Le Triomphe d'un empereur romain

Élie Honoré Montagny

The Triumph of a Roman Emperor

Pen, brown ink, brown wash, gray wash
11 ½ × 17 in.
signed and dated lower left:
E. H. Montagny Inv. Roma 1807

Little is known about the life of the nineteenth century painter Elie Honoré Montagny. He was a pupil of Jacques Louis David in Paris and he later painted in Rome under Joseph Benoit Suvée, the director of the French Academy. Aside from the time he spent in Rome, Montagny also visited Sicily, in 1805, and Naples where he was appointed official painter to Queen Caroline. He exhibited at the Paris Salon from 1819 to 1824.

Like other neoclassical artists of his time, Montagny was fascinated by classical antiquities. During his Italian sojourn he drew statues, frescos, and ruins, and some of his drawings are still conserved in their original albums.¹ One of his sketchbooks, today in the Getty Museum,

contains a rare set of drawings of the frescoes of Herculaneum. Many of these drawings were later reproduced in a massive illustrated catalogue titled *Iconographie ancienne*.

Montagny found inspiration in Greek and Roman history and mythology for his paintings and drawings, as seen in the present work, *The Triumph of a Roman Emperor*. Although his drawings are quite rare, there are several comparable sheets by the artist in public collections such as *Apollo and Phaeton* in the Musée des Beaux-Arts of Besançon, and *Charon's Boat* in the Musée des Beaux-Arts of Rennes. Executed in pen and ink and wash, Montagny's drawings testify to his solid neoclassical drawing style in their precise linearity and strongly defined chiaroscuro.

¹ See sale Piasa, Drouot, Paris, 10 December 2003, lot 79 and lot 81; and sale Piasa, Drouot, Paris, 19 March 2004, lot 150.

Paris
? – 1864
Paris



Graphite, fusain, craie blanche,
gouache sur papier brun
205 × 247 mm
Signé avec le monogramme en bas à droite : *HP*
Daté à gauche sur le rocher : *45*
Inscrit sur l'ancien montage :
au Docteur Faivre / h. Picou
—
Provenance : Louis-Antoine Prat, Paris, France
(L.3617)

Étudiant de Paul Delaroche et Charles Gleyre, Henri-Pierre Picou peint des sujets d'histoire, des allégories et de scènes de genre. Il expose pour la première fois au Salon de 1847, et remporte le second Prix de Rome en 1853. Il peint une série de fresques pour l'église du Bon Secours à Nantes en 1858, et réalise aussi des peintures pour la Chapelle des Saints Apôtres à l'église Saint-Roch à Paris.

Comme son maître Paul Delaroche, Picou semble avoir trouvé un juste milieu entre le néo-classicisme et le romantisme. Le présent dessin est une synthèse de ces deux courants majeurs et atteste également d'influences plus précoces. Les détails botaniques naturalistes et les fines draperies rappellent, par la technique, les *cartone bene finito* de la Renaissance comme ceux exécutés par Léonard de Vinci. La composition et le paysage arcadien évoquent davantage les peintures vénitiennes du xvi^e siècle. A la fin de sa carrière, Picou semble avoir été influencé par le symbolisme. Il est intéressant de comparer cette feuille avec les dessins d'Odilon Redon exécutés dans une technique similaire.

Un couple s'embrassant dans un paysage classique

– 21 –

Henri-Pierre Picou

Nantes
1824 – 1895
Nantes

A Couple Embracing in a Classical Landscape

Graphite, charcoal, white chalk,
gouache on brown paper
8 ½ × 10 in.
Signed with monogram lower right: *HP*
Dated on the left: *45*
Inscribed on the old mount:
au Docteur Faivre / h. Picou
—
Provenance: Louis-Antoine Prat, Paris, France
(L.3617)

A student of Paul Delaroche and Charles Gleyre, Henri Picou was a painter of historical subjects, allegories, and genre scenes. He began his career showing at the salon of 1847, and he won a second prize for the prix de Rome in 1853. He painted a series of frescos for the church of the Bon Secours, in Nantes (1858) and also made paintings for the Chapelle de Saint Apotres, at the church of Saint Roch, Paris.

Like his master Paul Delaroche, Picou seems to have sought a middle ground between neo-classicism and romanticism. While the present drawing shows the synthesis of these two major currents, it also demonstrates earlier influences. The naturalistic botanical details and the finely wrought draperies of the figures recall, in technique, the *cartone bene finito* of Renaissance masters like Leonardo, while the composition and Arcadian landscape look back to sixteenth century Venetian painting. In his later years Picou seems to have been influenced by symbolism. It is interesting to compare the present sheet with the symbolist drawings of Odilon Redon, who used similar media in his graphic work.



Graphite
360 × 260 mm
Verso: *Études d'une veste, du buste d'un homme au bras tendu et de la partie inférieure du corps d'un homme vu de dos*
—
Provenance: Succession de Horace Vernet;
Vente Paris, Hôtel Drouot,
Étude Couturier Nicolay, *Tableaux et dessins anciens et modernes provenant de la descendance de Horace Vernet*
et Paul Delaroche, 27 avril 1994, lot 139

Peintre romantique du xix^e siècle, Horace Vernet est le troisième et dernier représentant d'une illustre famille d'artistes. Il étudie d'abord avec son père Carle puis avec l'ami de la famille François-André Vincent. Il exécute des portraits ainsi que des sujets littéraires, historiques, religieux et anecdotiques. Son sens de la narration, la clarté

de sa palette et sa touche fluide lui assurent une brillante carrière sous le Second Empire. Comme son ami Théodore Géricault rencontré en 1808, Vernet est un libéral. Il joue un rôle important dans la défense de Paris en 1814 et plus tard glorifie Louis-Philippe à travers des tableaux exécutés pour la *Galerie des Batailles* à Versailles. À la recherche de nouveaux sujets exotiques, Vernet voyage de l'Afrique du Nord jusqu'au Caucase. Il reçoit la Légion d'Honneur en 1825, un siège à l'Institut de France en 1826, et il est nommé directeur de la Villa Médicis de 1828 à 1834. Le présent dessin est préparatoire au tableau de l'artiste *Le Manteau de Joseph* exécuté en 1853 et aujourd'hui à la Wallace Collection de Londres¹. Vernet cherche sa composition avec

¹ Huile sur toile, 138 × 102 cm, inv. P349; voir S. Duffy et Jhelam, *The Wallace Collection's Pictures. A Complete Catalogue*, Londres, 2004, p. 450, ill.

Le Manteau de Joseph

Émile Jean Horace Vernet

Paris
1789 – 1863
Paris

Joseph's Coat

Graphite
14 ¼ × 10 ½ in.
Verso: *Sudies of a Jacket, the Bust of a Man with Outstretched Arms, and the Lower Body of a Man Seen from Behind*
—
Provenance: In the estate of Horace Vernet;
sale, Paris Hôtel Drouot,
Étude Couturier Nicolay, *Tableaux et dessins anciens et modernes provenant de la descendance de Horace Vernet*
et Paul Delaroche, 27 April 1994, lot 139

Horace Vernet was a French Romantic painter. He came from a family of famous artists, first training with his father Carle Vernet, and then with the family friend François-André Vincent. He painted portraits as well as historic, literary, religious, and anecdotal subjects. His strong sense of narrative, bright palette, and fluid hand lead him to enjoy

a successful official career during the Second Empire. Politically, Vernet was a liberal, like his friend Theodore Gericault, whom he met in 1808. Vernet played an important role in the defense of Paris in 1814, and later in his career, glorified Louis Philippe through the historic battle-pieces he executed for the *Galerie des Batailles* at Versailles. In search of new and exotic subjects, the artist traveled from the north of Africa to the Caucasus. Vernet received many awards during his career: the *Legion d'Honneur* in 1825, a seat at the *Institut de France* in 1826, and director of the *Academie de France* in Rome from 1828 to 1834.

The present drawing by Vernet is preparatory for the artist's painting *Joseph's Coat*, today in the Wallace Collection in London.¹ The subject

¹ Oil on canvas, 138 × 102 cm, inv. P349; see S. Duffy and J. Hedley, *The Wallace Collection's Pictures. A Complete Catalogue*, London, 2004, p. 450, illus.





une main très libre et fluide. Cette fluidité du trait et la technique du graphite évoquent d’autres dessins d’artistes romantiques comme *Le Sultan du Maroc et son entourage* d’Eugène Delacroix².

L’histoire du manteau de Joseph est tirée de l’Ancien Testament (Genèse 27 : 26 – 33). Joseph, fils préféré de Jacob, est vendu par ses frères à des marchands Médianites. Dans ce dessin, Vernet représente Juda, l’aîné des frères, debout, tachant le manteau de Joseph avec du sang d’un chevreau juste tué. Il pourra ainsi prouver à son père la mort de Joseph. Vernet pensait que les coutumes et les costumes arabes avaient peu évolué depuis l’Antiquité. L’agencement de sa composition est sans doute basée sur une scène réelle observée lors de ses voyages en Afrique du Nord et au Moyen Orient.

Les trois études du verso sont préparatoires au tableau *La Prise du Fort de Malakoff* conservé au musée Rolin à Autun³.

² Graphite, 257 × 210 mm ; voir cat. exp., *Romanticism and the School of Nature, Nineteenth-century Drawings and Paintings from the Karen B. Cohen Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2000, p. 84 – 85, n° 40, ill.
³ Voir cat. exp., *Horace Vernet*, Académie de France (Rome) and École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Paris), Paris, 1980, p. 31, ill.

Horace Vernet
Le manteau de Joseph
Wallace collection, Londres



Horace Vernet
Joseph's coat
Wallace Collection, London
© By kind permission of the Wallace Collection, London

is drawn in a loose, searching manner, in which Vernet’s hand seems to be finding the forms of the figures as they emerge from the blur of pencil lines. The sheet recalls other virtuoso Romantic drawings like Delacroix’s *Sultan of Morocco and His Entourage* in both its fluidity and technique.²

The story of *Joseph's Coat* is from the Old Testament (Genesis 27: 26 – 33). Joseph, the favorite son of Jacob, had been sold by his brothers to Midianite merchants. They smeared his coat with the blood of a kid and returned it to their father as evidence of Joseph's death. In the drawing, Judah stands in the center holding Joseph's coat drenched in blood. Vernet believed that Arab customs and dress had little changed since ancient times and the arrangement of the figures is probably based on scenes that Vernet observed

during his many travels in North Africa and the Middle East.

The three studies on the verso are preparatory for the painting the *Capture of Fort Malakoff* in the Musée Rolin of Autun.³

² Graphite on wove paper, 257 × 210 mm ; see exhib. cat., *Romanticism and the School of Nature, Nineteenth-century Drawings and Paintings from the Karen B. Cohen Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2000, no. 40, pp. 84 – 85, illus.
³ See exhib. cat., *Horace Vernet*, Académie de France (Rome) and École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Paris), Paris, 1980, p. 31, illus.

Huile sur papier marouflé sur toile
375 × 488 mm
Daté au graphite en bas à gauche : 52

Peintre allemand du xix^e siècle, Herman August Theodore Tunica est avant tout connu pour ses tableaux militaires et équestres. Il reçoit une première formation auprès de son père Christian Tunica, et plus tard étudie à Paris, Berlin, Munich et Bruxelles. À Paris, son intérêt pour la représentation des chevaux le pousse à copier les tableaux de Horace Vernet. Après ses études, il voyage dans les Alpes bavaroises où il travaille d'après nature. Il habite à Dresde, Munich, Salzbourg et Berchtesgarden avant de retourner dans sa ville natale en 1871 où il devient professeur de dessin. En 1881, il est nommé *Hofmaler* à la cour de Brunswick et réalise de nombreux portraits tel celui de *Ferdinand Herzog Von Braunschweig-Lüneburg*.

Le Teufelsmaurer
(Mur du diable)

Herman Tunica

Brunswick
1826 – 1907
Braunschweig

The Teufelsmaurer
(Devil’s Wall)

Oil on paper, laid down on canvas
14 ¾ × 19 ¼ in.
Dated lower left in graphite: 52

Herman August Theodor Tunica is primarily remembered for his paintings of military and equestrian subjects. He was a student of his father, the artist Christian Tunica, and later studied in Paris as well as in Berlin, Munich, and Brussels. While in Paris he is known to have copied the works of Horace Vernet indicating his preference for equestrian subjects at an early age. After finishing his studies he traveled to the Bavarian Alps where he painted after nature. He lived in Dresden, Munich, Salzburg, and Berchtesgarden before settling in his native Braunschweig in 1871, where he was a drawing instructor. In 1881 he was appointed *Hofmaler* to the court of Braunschweig and made portraits of the family members such as *Ferdinand Herzog Von Braunschweig-Lüneburg*.

En plus des portraits militaires et équestres, Tunica réalise des paysages de Bavière et de la région de Brunswick. La présente esquisse à l'huile figure le *Teufelsmaurer* ou le Mur du diable, formation rocheuse située près des montagnes du Harz, au sud de la ville natale de Tunica. Alors que ses tableaux d’atelier sont d’une facture très académique, ses esquisses à l’huile montrent un aspect plus expressif de sa peinture. Ici, le ciel, les plantes et les rochers vibrent avec vie et énergie. La date inscrite par l'artiste dans la partie inférieure gauche de l’esquisse, 52, situe cette œuvre au début de sa carrière, après ses études en France. Tunica est alors âgé de vingt-six ans. Si son travail d’après nature dans les Alpes bavaroises est attesté à cette époque, la présente esquisse prouve qu’il fit de même dans la région de Brünswick.

Aside from historical pieces and paintings of horses, Tunica is also known for his landscapes of Bavaria and the regions around Braunschweig. The present painting on paper is part of that last group in that it depicts the Devil’s Wall or *Teufelsmaurer*, a sandstone formation that runs through the Harz Mountains in Central Germany, just south of Braunschweig. While Tunica’s highly finished studio paintings attest to his patience and skill, the artist’s oil sketches demonstrate a more emotionally charged side to his art. Here, the sky, the plants, and even the rocks seem to vibrate with energy and life. The date inscribed by the artist in the lower left of the sketch, 52, places the work with the paintings that Tunica made after nature upon finishing his formal studies. While it is said that he worked in the Bavarian Alps, the present work demonstrates that he also made paintings closer to his native Braunschweig at that time.



Crayon Conté
83 × 145 mm
Signé en bas à droite : *Appian*
Annoté à l'encre bleue au verso : *A. Appian*.
Dessin au fusain provenant de l'atelier du peintre. 1959. Gruyer-Appian.

Adolphe Appian est un peintre, graveur et dessinateur de paysages actif à Lyon au xix^e siècle. Il intègre l'École des Beaux-Arts en 1833 où il reçoit une première formation auprès de François Groban et Augustin Thierriat. En 1852, il rencontre Jean-Baptiste Corot et Charles-François Daubigny qui auront une influence décisive sur sa peinture. Au contact de ces artistes, Appian se met à peindre de façon plus large en se concentrant sur les effets de lumière et d'atmosphère. Travaillant en plein air, il se rend dans les Pyrénées, en Auvergne, à Fontainebleau et en Italie. Ses paysages sont grandement appréciés de

ses contemporains. Il expose chaque année ses œuvres au Salon de Lyon et de Paris, et les galeries Bernheim, Durand-Ruel et Goupil présentent son travail. Il reçoit la Légion d'Honneur en 1892. En 1894, il est élu Président d'Honneur de la Société Lyonnaise des Beaux-Arts et reçoit une médaille d'or à l'Exposition Internationale de Lyon.

Les dessins d'Appian sont appréciés dès le xix^e siècle. Il les expose pour la première fois au Salon de Paris en 1853 et remporte une médaille d'or à l'exposition Blanc et Noir de 1885. Le présent dessin illustre un bateau amarré au bord d'une rivière, sans doute le Rhône, où règne une atmosphère crépusculaire et mystérieuse. Les plans d'eaux aux effets miroitants et les grands cieux sont ses thèmes privilégiés. Ici, Appian emprunte la technique au crayon conté de George Seurat pour rendre avec une grande subtilité le clair-obscur. Cette scène

fut probablement exécutée après 1881, date à laquelle Seurat commence à exposer ses des-sins à Paris. Un dessin similaire par la taille et la technique est *Carrière abandonnée à Montalieu* exécuté vers 1884–1885, aujourd’hui au musée de Brou à Bourg-en-Bresse¹.

^[1] Crayon conté, rehauts de crayon bleu, 163 × 292 mm, inv.962.32; voir cat. exp. , *Adolphe Appian*, Musée de Brou, Bourg-en-Bresse, 1997, p. 115, n° 56, ill.

Un bateau amarré au bord d’une rivière

— 24 —

Adolphe Appian

Lyon
1818 – 1898
Lyon

A Boat on the Bank of a River

Conté crayon
3 ¼ × 5 ⅞ in.
Signed lower right: *Appian*
Inscribed in blue ink (verso): *A. Appian*.
Dessin au fusain provenant de l'atelier du peintre. 1959. Gruyer-Appian.

Adolphe Appian was a painter, engraver, and draftsman active in Lyon in the nineteenth century. He was the student of François Groban and Augustin Thierriat at the École des Beaux-Arts of Lyon. In 1852, he became acquainted with Jean-Baptiste Corot and Charles-François Daubigny. Their paintings and drawings influenced Appian to work more broadly, concentrating on both composition and the effects of light and atmosphere in his landscapes. Painting *en plein air*, he worked in the Pyrenees, Auvergne, Fontainebleau, and Italy. His contemporaries greatly appreciated his landscapes. He showed his works

every year at the Salons of Lyon and Paris and the galleries Bernheim, Durand-Ruel, and Goupil. He received the Legion d'Honneur in 1892. In 1894, he was elected Président d'Honneur of the Société Lyonnaise des Beaux-Art and received a gold medal at the international exhibition of Lyon.

Appian was especially well known for his highly finished drawings in charcoal on toned paper. His drawings were first exhibited at the Salon in Paris in 1853 and he won a gold medal at the Black and White exhibition in 1885 for his drawings *Channel* and *The Pond of Frignon*. Rivers and waterways with mirror like surfaces and large expanses of sky were favorite themes of Appian. In our drawing, the day appears to be turning to dusk. A boat is tied up at an embankment on what is likely the Rhône River. The calm but mysterious atmosphere, as well as the technique used here, recalls the drawings in conté crayon of Georges Seurat (1859–1891). A similar

drawing, in size and technique to the present work, by Appian is the *Abandoned Quarry in Montalieu*, executed in 1884–1885 and today in the Musée de Brou, Bourg-en-Bresse.¹

^[1] Conté crayon, heightened in blue crayon, 163 × 292 mm, inv.962.32; see exhib. cat., *Adolphe Appian*, Musée de Brou, Bourg-en-Bresse, 1997, p. 115, no.56, illus.



Fusain
448 × 317 mm
Cachet de l'atelier en bas à droite
«Atelier van Rysselberghe»
Annoté au graphite au verso: (*Saint-Clair*)
—
Bibliographie: Ronald Feltkamp,
Theo van Rysselberghe, Paris – Bruxelles, 2003,
p. 443, n° 1925 – 016, ill.

Theo van Rysselberghe est l'un des plus impor-
tant peintre belge du mouvement pointilliste.
Après avoir suivi des cours à l'Académie des
Beaux-Arts de Gand, il étudie avec Jean-François
Portaels à Bruxelles. À l'âge de vingt-et-un ans, il
est au contact des nouveaux courants de l'avant-
garde européenne et joint «les XX», une asso-
ciation d'artistes belges créée en 1883 et tour-
née vers la modernité. Au début de sa carrière,
il réalise des peintures impressionnistes. C'est

après avoir vu en 1886 *Un après-midi à la Grande
Jatte* de Georges Seurat qu'il se tourne vers le
pointillisme. Dans cette technique postimpres-
sionniste, il peint des portraits, des paysages
et des nus. Ses tableaux furent très appréciés,
particulièrement en Allemagne et en Autriche, et
les deux expositions tenues à Berlin en 1898 et à
Vienne en 1899 furent de grands succès.

Rysselberghe séjourne régulièrement dans
le sud-est de la France dont les côtes servent
souvent de motifs à ses paysages. Le présent
dessin *Un personnage assis sous un pin face à la
mer* est exécuté à Saint Clair sur la Côte d'Azur.
Le même lieu avec les mêmes pins est reproduit
dans deux autres tableaux de l'artiste: *Deux nus
sous les pins*¹ et *Trois troncs de pins*².

Si Rysselberghe est surtout connu pour ses
peintures colorées et lumineuses, il est égale-
ment un dessinateur prolifique. Influencé par la
technique au crayon conté de Seurat, il produit

avec le fusain les mêmes contrastes d'ombres et
de lumières soulignant les silhouettes des élé-
ments. Il se distingue du maître pointilliste par
une approche plus sentimentale de ses sujets.
Dans le présent dessin, Rysselberghe témoigne
d'une affinité personnelle avec le lieu et le per-
sonnage représenté.

1 Huile sur toile, 116 × 89 cm; voir R. Feltkamp, *Theo van Rysselberghe*,
Paris – Bruxelles, 2003, p. 442, n° 1925 – 008, ill.
2 Huile sur toile; voir *idem*, n° 1925 – 009, ill.

Un personnage assis sous un pin face à la mer

Theo
van Rysselberghe

Gand
1862 – 1926
Saint-Clair

A Figure Seated under a Pine before the Sea

Charcoal
17 ¾ × 12 ¾ in.
Stamped lower right "Atelier van Rysselberghe"
Inscription in graphite on the verso:
(*Saint-Clair*)
—
Bibliography: Ronald Feltkamp,
Theo van Rysselberghe, Paris – Bruxelles, 2003,
p. 443, no. 1925 – 016, illus.

Theo van Rysselberghe was the leading Belgian
painter of the Pointillist movement. He attended
the Academie van Beeldende Kunsten in Ghent
and later studied with Jean-François Portaels
in Brussels. By the age of twenty-one he was at
the forefront of the latest trends in European
art; joining "Les XX", a group of avant-garde Bel-
gian artists in 1883. Early in his career he made
impressionist paintings but turned to pointillism
after seeing Seurat's *Sunday Afternoon at La*

Grande Jatte in 1886. Using a neo-impressionist
technique he painted portraits, landscapes, and
nudes. Collectors in Germany and Austria greatly
admired Rysselberghe's work and two exhibi-
tions he had in Berlin and Vienna, in 1898 and
1899, were highly successful.

Rysselberghe frequented the south-east of
France and its coastline often served as a motif
for the artist's landscapes. The present drawing,
A Figure Seated under a Pine before the Sea, was
executed at Saint-Clair on the Côte d'Azur. The
same place with the same trees is depicted in
two other paintings by the artiste: *Two Nudes
Under the Pines*¹ and *Three Pine Logs*.²

Although Rysselberghe is best known for his
bright and colorful paintings, he was also a very
gifted draftsman. Seurat's influence on Ryssel-
berghe's graphic work is evident in the present
sheet. One finds the same strong contrasts of
light and dark that emphasizes the silhouettes

of the forms, and a similar handling of the crayon.
The mood of the drawing, however, is more sen-
timental than Seurat's abstractions of daily life.
We sense here Rysselberghe's strong affinity for
his subject.

1 Oil on canvas, 116 × 89 cm; see R. Feltkamp, *Theo van Rysselberghe*,
Paris – Bruxelles, 2003, p. 442, no. 1925 – 008, illus.
2 Oil on canvas; see *idem*, no. 1925 – 009, illus.



