

Notes sur Pietro Tempesta et quelques paysagistes de son temps (Mulier, imitateurs de Tempesta, Tavella, Guiseppe Roncelli, Orizzonte, Panfi)

Autor(en): **Roethlisberger, Marcel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **19 (1971)**

PDF erstellt am: **15.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728411>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

NOTES SUR PIETRO TEMPESTA ET QUELQUES
PAYSAGISTES DE SON TEMPS (MULIER, IMITATEURS
DE TEMPESTA, TAVELLA, GIUSEPPE RONCELLI,
ORIZZONTE, PANFI)

par Marcel ROETHLISBERGER



ETTE notice se borne à présenter trois beaux tableaux de Tempesta qui sont depuis cinquante ans au Musée d'art et d'histoire sans avoir été discutés, et à ajouter un nombre de tableaux inédits – ou faussement attribués – de cet artiste, ainsi que de son entourage. S'agissant d'additions à ma récente monographie sur Tempesta¹, où l'on trouvera un exposé plus ample du sujet, ces lignes ne prétendent pas offrir une vue d'ensemble.

La recherche historique ne s'intéresse que depuis peu à l'art de la fin du XVII^e siècle, trop longtemps ignoré comme une période secondaire. L'importance de Tempesta est d'avoir été à cette époque le principal paysagiste en Lombardie, créant un lien entre le classicisme romain du Guaspre et le renouvellement du paysage vénitien sous Marco Ricci. Tempesta est en outre le principal promoteur de la peinture de marines en Italie, autre vaste domaine encore ignoré de nos jours. Sa renommée est attestée par la longue « Vita », que Pascoli lui dédia en 1730, et par l'immense vague de « Tempestismo » qu'il provoque. Il n'appartient pas au groupe des Hollandais italianisants; il est un des Hollandais italianisés. Les étapes de sa vie sont connues: né sous le nom de Pieter Mulier (le jeune) à Haarlem en 1637, formé par son père, le peintre de marines du même nom, précoce, il passe en Flandres, puis s'établit pour toujours en Italie. Il vit de 1655/1656 à 1668 à Rome, où il travaille dans l'orbite du Guaspre et sous la protection du duc de Bracciano; seize ans à Gênes, dont la moitié en prison pour avoir fait assassiner sa femme; puis, de 1685 à sa mort en 1701, à Milan et en d'autres villes lombardes et vénitiennes. Son œuvre comprend aujourd'hui un salon de fresques à Rome, plus de deux cents tableaux et trente dessins. Son

¹ *Cavalier Pietro Tempesta and his Time*, University of Delaware Press, 1970. En complément, mon étude *Aggiunte all'ultima maniera di Tempesta*, dans *Paragone* 259, sept. 1971.

art culmine dans sa dernière phase, qui est aussi la mieux connue et où nous disposons d'une quinzaine de tableaux datés.

C'est à cette phase qu'appartiennent les trois grandes toiles du Musée d'art et d'histoire. Le paysage sombre avec le groupe des pasteurs et la Fuite de la Sainte Famille en Egypte, au fond (fig. 1; toile, 115×160 cm), est signé sur la fontaine *Cavagl./P. Tempesta/1696*.² Cette œuvre résume en quelque sorte l'art des dernières années de l'artiste par la composition remplie et le réalisme du détail (animaux et plantes). Si la suavité des figures du premier plan anticipe sur les sujets pastoraux du XVIII^e siècle, la Sainte Famille reflète encore la tradition de Véronèse, de même que le paysage dense et grave est lié à la tradition classique romaine du Guaspre et de Grimaldi. Le contraste élogiaque de la contemplation et de l'action, complété à gauche par les rochers compacts qui tiennent lieu de « fermate », à droite par les arbres opposés à l'étroite ouverture en profondeur, est un mode de composition cher à Tempesta.

² *Ibid.*, n° 322 et pl. en couleurs IX. Nettoyé en 1966. Les trois Tempesta du Musée sont cités sommairement dans G. SIDLER, *Ville de Genève, Catalogue officiel du Musée Ariana*, s. d., pp. 170, 171, avec dimensions dans le cadre, seul le naufrage comme étant signé, ce qui est sans doute erroné.



Fig. 1. Pietro TEMPESTA: *Paysage avec la fuite en Egypte*.
Musée d'art et d'histoire de Genève.



Fig. 2. Pietro TEMPESTA: *Paysage avec tempête*. Musée d'art et d'histoire de Genève.

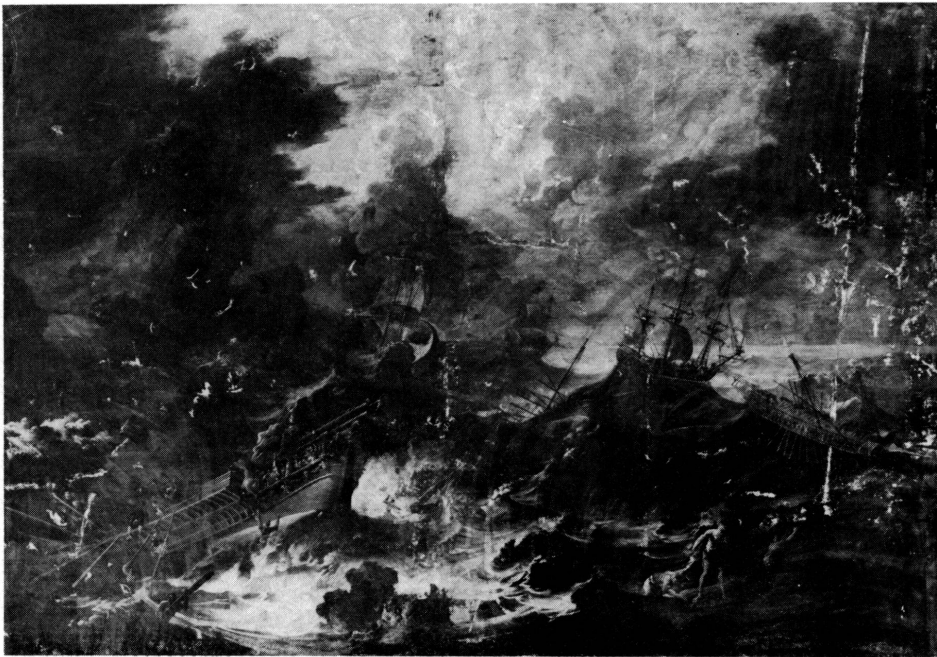


Fig. 3. Pietro TEMPESTA: *Tempête maritime*. Musée d'art et d'histoire de Genève.

Le paysage à la tempête (fig. 2) ³ a les mêmes dimensions et la même provenance de Gustave Revilliod (1817-1890), mais il est signé sur une pierre à droite *Cavaglier. Pietro/Tempest. fecit/1700* et ne peut donc, en raison de la date, pas être un véritable pendant du tableau précédent, à moins d'avoir été commandé comme pendant à posteriori; cette hypothèse semblerait être assez plausible, compte tenu de la ressemblance contrastée de la composition et du sujet. Le taureau épouvanté, au centre, produit, certes, un effet assez singulier. Comme cela s'observe parfois chez les Bassano ou chez Castiglione, le sujet n'est pas précisé; il peut s'agir d'une scène du déluge ou, plus génériquement, des forces destructives de la nature – à mi-chemin entre les allégories de la nature du Poussin tardif (forces encore exprimées chez lui par des arguments bibliques ou mythologiques) et l'évocation du « sublime » dans la peinture et la théorie du XVIII^e siècle. On aperçoit sur ce tableau, à gauche, une levée de nuées menaçantes, causées vraisemblablement par un tremblement de terre, et une pluie de feu, à droite la destruction d'une ferme par un coup de foudre. L'épouvante, constatée sur les figures et sur les animaux, est d'autant plus forte que l'origine de la catastrophe n'apparaît pas. Quoique la tempête soit un thème assez fréquent dans l'œuvre paysagiste de Tempesta, ce tableau reste isolé par l'élément surnaturel du drame et par la grandeur des figures. Tempesta continue ici moins les tempêtes assez rares de Rosa et du Guaspre que les ciels en flammes et les destructions de Sodome ou de Troie d'une certaine tradition flamande qui va de Lucas de Leyde à Brueghel des enfers, à Pieter Schoubroeck, à Giovanni Grevenbroeck, dit le sulfureux, ⁴ et à des élèves de Tempesta (Tavella, Roncelli).

Mais le vrai domaine de la tempête a toujours été la marine, dont nous avons ici un exemplaire assez particulier de la main de Tempesta (fig. 3; 113 × 165,5 cm; non signé). ⁵ Nous le reproduisons dans l'état de la restauration actuellement en cours, libéré des anciens vernis et des nombreuses retouches. Cette toile provient également du legs Revilliod, mais, contrairement aux deux autres, elle porte sur le revers (à présent recouvert par le récent rentoilage) la provenance, en russe, « N^o/38/Comte K. Rasumovski » (l'écriture semble être du XIX^e siècle); on ne sait rien de précis sur cette collection russe. La provenance et les dimensions, légèrement différentes, indiquent que le tableau n'est pas un pendant des deux autres. Ceci est confirmé par la touche qui est plus rapide et sommaire et qui rappelle certains tableaux à effet de l'école du Tintoret. Malgré la différence d'exécution, l'œuvre doit, elle aussi, appartenir à l'époque lombarde de l'artiste. Elle est la seule marine de Tempesta assortie de galères. Tout y reflète la recherche du spectaculaire – la lumière, les nuages, les rochers, les navires naufragés. La peinture de marine hollandaise avait abandonné

³ *Ibid.*, p. 138 et pl. en couleurs x. La lecture de la date résulte d'un récent nettoyage.

⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁵ *Ibid.*, n^o 116 et pl. en couleurs III (avant la restauration). Voir la note 2.

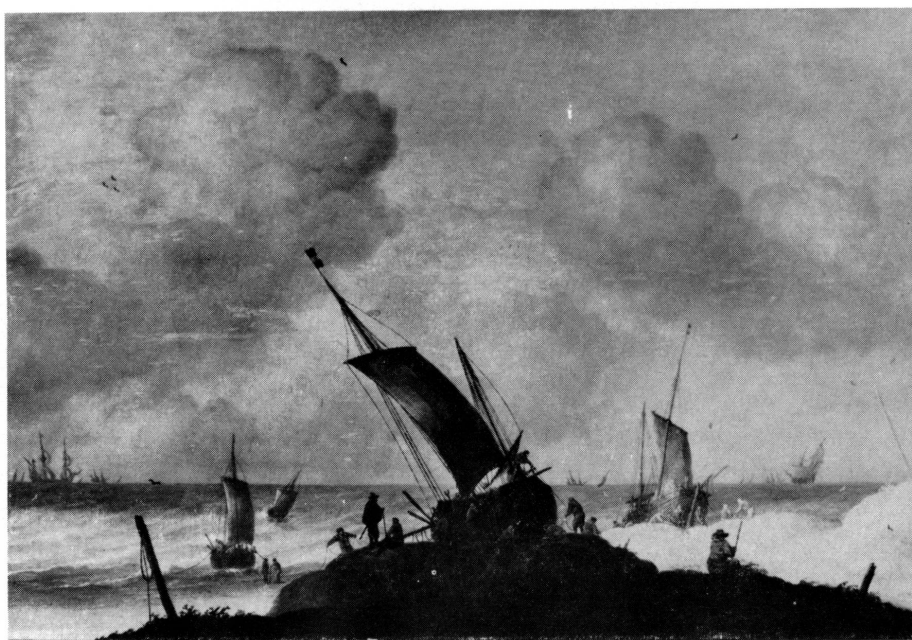


Fig. 4. Pieter MULIER: *Marine*. Arles, Musée Réattu.

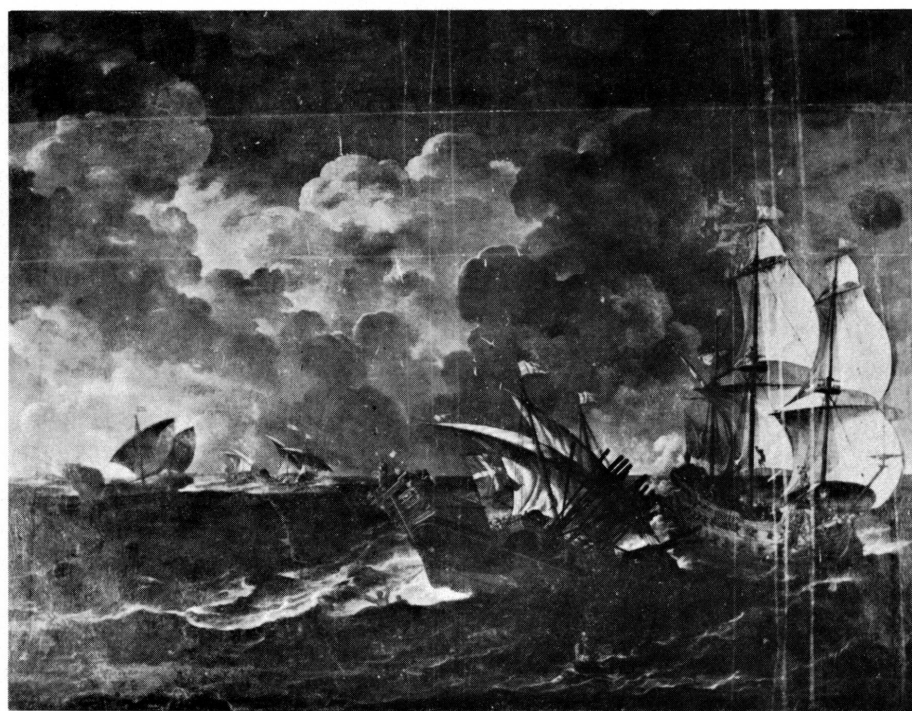


Fig. 5. PEINTRE GÉNOIS DU XVIII^e SIÈCLE: *Marine*. Gênes, Palazzo Reale (photo Gabinetto Fotografico Nazionale).

depuis longtemps ce genre théâtral de la marine, mais il continua en Flandres, en Italie, plus tard en France (Lacroix, Manglard, Vernet).

On mesurera mieux l'éloignement de la tradition hollandaise que constitue cette « burrasca », en se rappelant la production homogène, quoique encore peu connue, de marines de Pieter Mulier l'Ancien (Haarlem, vers 1610-1670), dont le jeune Tempesta a dû imiter les subtilités atmosphériques. On peut ajouter à la vingtaine d'œuvres du père reproduite dans mon ouvrage, la belle vue côtière (fig. 4; 39,5 × 60 cm) munie du monogramme PM au centre du premier plan. C'est une œuvre typique de ce successeur de Porcellis, vue monochrome, mais richement contrastée dans les tons, peinte sur bois.⁶

Passons quelque peu dans ce monde immense et inexploré de la peinture de marines en Italie pour présenter deux grandes œuvres décoratives d'un maître génois anonyme du début du XVIII^e siècle (figs. 5 et 6; 280 × 375 cm).⁷ Ce sont deux combats navals entre des galères de Malte et des frégates turques, l'une par la tempête, l'autre en mer calme avec une vue côtière et un ciel lourd de nuages. Toute la mise en scène, les effets éclatants de lumière et les masses palpables de nuages reflètent la profonde influence qu'ont laissée les marines créées à Gênes par Cornelis de Wael (actif à Gênes de 1613 à 1656) et par Tempesta (à Gênes de 1668 à 1684).

La période de Tempesta la moins connue est celle de Rome. D'une part Tempesta y fit les fresques du palais Colonna, ses seuls travaux dans cette technique, qui sont un chef-d'œuvre; d'autre part, il existe des tableaux médiocres qui lui ont été attribués anciennement dans différentes collections et qui révèlent une personnalité en cours de développement. A titre d'illustration en voici deux exemples (fig. 7, 33 × 43 cm; fig. 8, 40 × 60 cm). Le premier est un paysage classique avec scène pastorale, le second un sombre paysage de tempête au bord de la mer. Tous deux imitent en principe l'art du Guaspre; tous deux font ressortir la même exécution rapide que l'on retrouve dans d'autres œuvres de Tempesta.⁸ Quant à la date, elle doit se situer au début des années romaines, vers 1660, à moins qu'il ne s'agisse d'œuvres produites en prison, à Gênes, dans les circonstances les plus difficiles.

Peut-être le type le plus caractéristique de sa production romaine est représenté par le paysage sombre avec tempête (fig. 10^a; 81 × 102 cm).^{8a} Cette œuvre, qui se

⁶ *Ibid.*, pp. 5, 87, pl. 46-65. A comparer en particulier avec la pl. 61, qui contient exactement la même barque, et pl. 62. Tableau d'Arles: récupération d'Etat après la dernière guerre (MNR 471), déposé en 1953. D'autre part, un bel exemple d'une marine pure de Mulier, sans vue de côte, est reproduit dans CRAMER, *Paintings by Old Masters, Catalogue XVIII*, La Haye, 1970/71, n° 30 (35 × 50 cm, monogrammé). Comparer aussi le dessin de marine de Tempesta daté de 1654, pl. 150 de mon étude.

⁷ Enuméré sommairement dans P. TORRITI, *Il Palazzo Reale di Genova*, Gênes, 1963, p. 14 (comme XVII^e-XVIII^e s.). A besoin de nettoyage, comme la plupart des marines italiennes.

⁸ *Ibid.*, 1970, pl. 87-109 et 190-202.

^{8a} *Ibid.*, pl. 203, 252, 255; 440,441 (Orizzonte; une autre tempête de lui est repr. dans TORSELLI, *La Galleria Doria*, Rome 1969, pl. 434). La toile vient de la vente au Dorotheum, Vienne, 2 déc. 1969, 84.

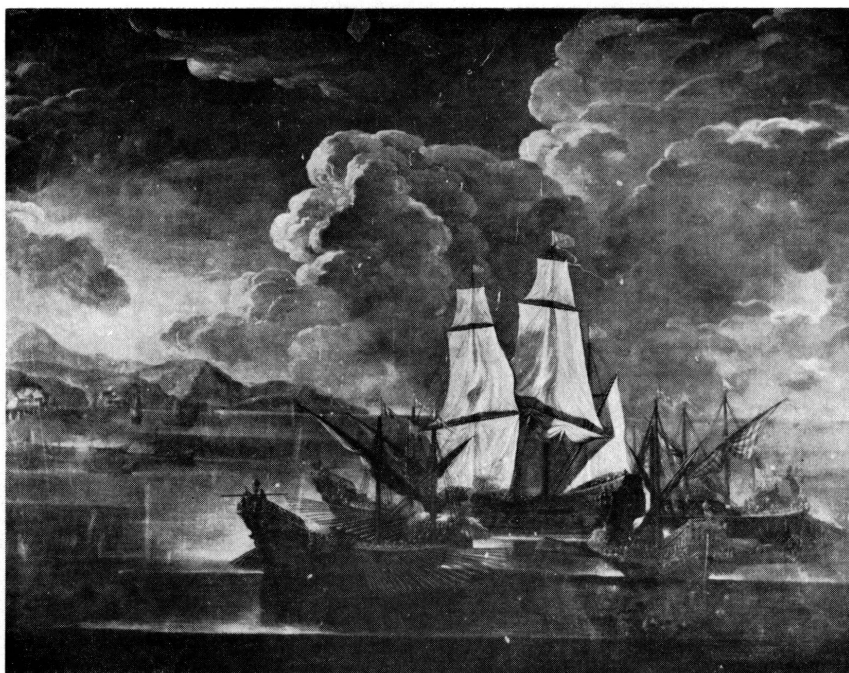


Fig. 6. PEINTRE GÉNOIS DU XVIII^e SIÈCLE: *Marine*. Gênes, Palazzo Reale (photo Gabinetto Fotografico Nazionale).



Fig. 7. Pietro TEMPESTA: *Paysage pastoral*. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 8. Pietro TEMPESTA: *Paysage sombre*. Collection privée.



Fig. 9. Pietro TEMPESTA: *Paysage avec saint Jean*.
Venise, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 10. Pietro TEMPESTA: *Paysage avec tempête*. Collection privée.

place au début d'une longue série de tempêtes de notre artiste, s'attache de manière intime aux tempêtes du Guaspre, genre d'une importance secondaire chez ce dernier, mais dont s'inspirera vingt ans plus tard aussi le jeune Orizzonte dans des œuvres très semblables.

Nous trouvons un *Tempesta* plus personnel dans les œuvres suivantes. La tempête au grand arbre (fig. 10; 152 × 125 cm) appartient à un type compositionnel souvent traité par lui.⁹ A l'influence dominante du Guaspre s'ajoutent des échos romantiques de Mola et de Rosa et, pour les figures, de Castiglione. Postérieure aux débuts romains et précédant l'époque tardive, cette œuvre se situe probablement dans les années de Gênes.

Le classicisme romain à partir d'Annibale Carrache ressort encore dans le paysage avec saint Jean (fig. 9; 51 × 65 cm).¹⁰ Retenu comme œuvre de *Tempesta* à sa première citation en 1816, le tableau passa au nom de Grimaldi, lorsque *Tempesta* tomba dans l'oubli, puis à Orizzonte, enfin à l'école romaine, mais il est sans doute à restituer à *Tempesta*. Son style ne s'oppose pas à une date dans la phase lombarde suggérée, en quelque sorte, par l'ancienne provenance vénitienne. Tout parle en faveur de *Tempesta*: l'atmosphère poétique propre au sujet de saint Jean au désert, le caractère de surface aux formes larges et arrondies, le contraste des deux moitiés avec rochers et feuillage remplissant la gauche, une distance aux évocations vénétobolonaises (avec la figure du Christ) à droite.

Le paysage avec les lavandières (fig. 11; 71 × 58 cm) reflète un classicisme qui remonte, par l'intermède du Guaspre, à Claude Gellée (*Liber Veritatis* 88) et *eo ipso* à certains paysages de Francisque Millet.¹¹ Les pyramides et les lavandières se retrouvent ailleurs chez *Tempesta*. La même composition (sans les canards) existe, en format un peu plus petit, au Fogg Art Museum à Harvard.¹² La présente version a souffert dans les parties du feuillage, mais elle pourrait néanmoins être autographe elle aussi. Du reste, des répliques et des copies sont assez nombreuses chez cet artiste. Tant ses meilleures œuvres se distinguent par leur haute qualité, tant les questions d'attribution sont parfois irrésolubles chez un artiste qui fut tellement imité.

De telles questions, souvent aggravées par l'état de conservation des œuvres considérées, se posent aussi dans les rapports avec Mola et le Guaspre. A titre d'exemple, c'est le cas du paysage avec Narcisse (fig. 12; 75 × 66 cm), attribué traditionnellement à Mola (1612-1666). Encore actuellement trop peu étudié, cet important maître d'origine tessinoise, que *Tempesta* peut avoir connu durant une dizaine

⁹ *Ibid.*, pl. 220-228 et 236 (figures semblables). La photographie ne fait pas justice au tableau.

¹⁰ S. MOSCHINI MARCONI, *Galleria dell'Accademia di Venezia*, III, *Opere d'arte dei sec. XVII, XVIII, XIX*, Rome, 1970, n° 341. Don Morin, 1816.

¹¹ Voir le paysage au musée Pouchkine, Moscou (*Gazette des Beaux-Arts*, 1970, p. 322, repr.).

¹² *Ibid.*, pl. 218.



Fig. 10^a. Pietro TEMPESTA: *Paysage avec tempête*. Collection privée.



Fig. 11. Pietro TEMPESTA: *Paysage*.
Collection privée.



Fig. 12. Attribué à MOLA: *Paysage avec Narcisse*. Collection privée (photo Scott, Edimbourg).



Fig. 12^a. Pietro TEMPESTA: *Nocturne*. Collection privée (photo Claude Mercier).



Fig. 12^b. Pietro TEMPESTA: *Paysage avec Diane et Endymion*. Collection privée.



Fig. 13. Imitateur de TEMPESTA: *Paysage avec tempête*. Rome, Cassa Depositi e Prestiti (photo Gabinetto Fotografico Nazionale).



Fig. 14. Carlo TAVELLA: *Paysage avec Tobie et l'ange*. Musée d'art et d'histoire de Genève.

d'années à Rome, offre en effet nombre de rapports avec notre peintre. Ce tableau se place entre les deux ; serait-ce une œuvre de Tempesta à la manière de Mola ?¹³

Pour en revenir à la dernière phase de Tempesta, il faut y ajouter la vue côtière au clair de lune (fig. 12^a ; 48 × 73 cm),^{13a} réapparue dans une collection genevoise. Dérivant de Rosa, la composition reprend un type d'image cher à Tempesta, mais simplifié ici en raison du petit format. L'attrait saisissant réside dans la monochromie bleuâtre avec son jeu subtil de nuances. Ce genre devait plus tard fortement influencer J. Vernet.

Aux dernières années de l'artiste appartient enfin une petite toile d'une grande intensité poétique (fig. 12^b ; 31 × 42,5 cm ; signée en bas à gauche *Cavaglier/P. T.*). Il s'agit encore d'un nocturne avec Diane descendue sur une nuée blanche, caressant Endymion. Les tons rouges et verts des deux figures marquent l'accent principal du coloris. La composition saturée, qui peut faire penser à la grande Fuite en Egypte (fig. 1), et la qualité émotive sont particulièrement conformes au sujet lyrique. Dans sa phase ultime, Tempesta a plusieurs fois traité des sujets mythologiques ou pastoraux du même goût^{13b} qui anticipent des scènes semblables du XVIII^e siècle vénitien, de S. Ricci à Diziani.

Les exemples qui suivent ne font qu'effleurer quelques aspects de l'influence de Tempesta. A Rome, son premier élève et imitateur fut son beau-frère, ce Tempestino, dont on souhaiterait mieux préciser la silhouette.¹⁴ L'intéressant paysage au coup de foudre (fig. 13 ; 66 × 98 cm)¹⁵ se place d'emblée à proximité immédiate de Tempesta. Le motif de la foudre frappant l'arbre central, ainsi que la disposition générale, reprennent la tempête, aujourd'hui perdue, de Poussin, peinte en 1651 pour Pointel. Vu l'absence de points de repère suffisants pour les années romaines de Tempesta, on ne peut pas exclure l'hypothèse qu'il s'agisse d'une œuvre autographe. Cependant la plus grande complexité des plans, des motifs, des traits de lumière et la graphologie particulière à petites hachures genre « staccato » nous renvoient plutôt à un habile imitateur qui se serait servi d'une composition originale. Malgré l'indéniable air vénitien du paysage du fond, la provenance romaine et le lien avec Poussin pourraient nous induire à reconnaître ici le reflet de la période romaine de Tempesta ; d'après l'état actuel de nos connaissances, une attribution à Tempestino reste incertaine. Plus proche encore semblent être les deux seuls paysages certifiés de Noël Cochin de Venise (1622-1695), qui avait travaillé à Rome avant de s'établir à Venise, ou il est cité de 1668 à 1685 ;¹⁶ là aussi, nous manquons de plus ample informé.

¹³ A comparer *ibid.*, pl. 216-227.

^{13a} *Ibid.*, n° 348. Comparer les figures 269 à 280, dont plusieurs nocturnes.

^{13b} *Ibid.*, nos 313-15 et p. 137 et *Paragone*, loc. cit. sub note 1 (Endymion).

¹⁴ *Ibid.*, pp. 95, 121-123, pl. 119, 120, 364-375.

¹⁵ I. FALDI, *La quadreria della Cassa Depositi e Prestiti*, Rome, 1956, n° 64, comme école de Dughet. Considéré au siècle passé comme œuvre d'un auteur français.

¹⁶ *Ibid.*, p. 128, pl. 412, 413, 423.

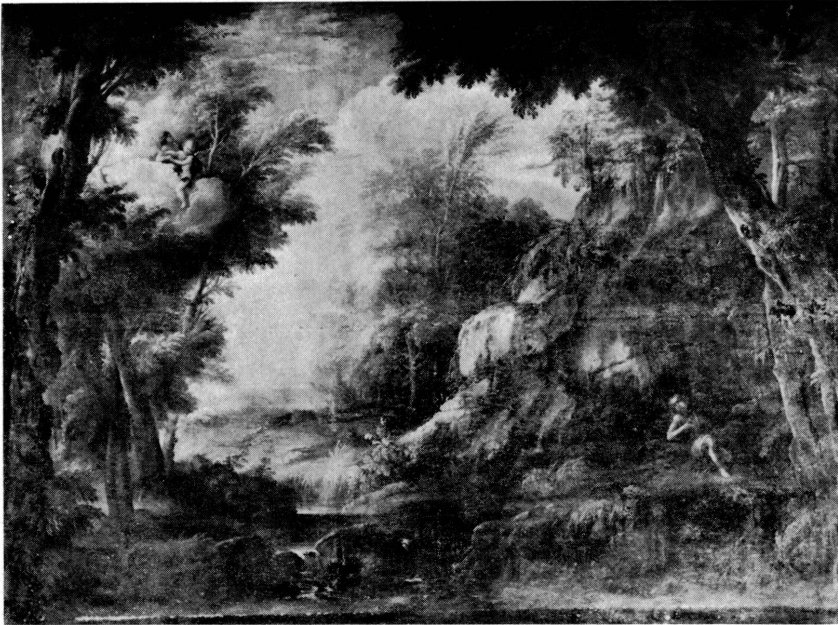


Fig. 15. Giuseppe RONCELLI: *Paysage avec saint Jean*. Stezzano, Madonna dei Campi.

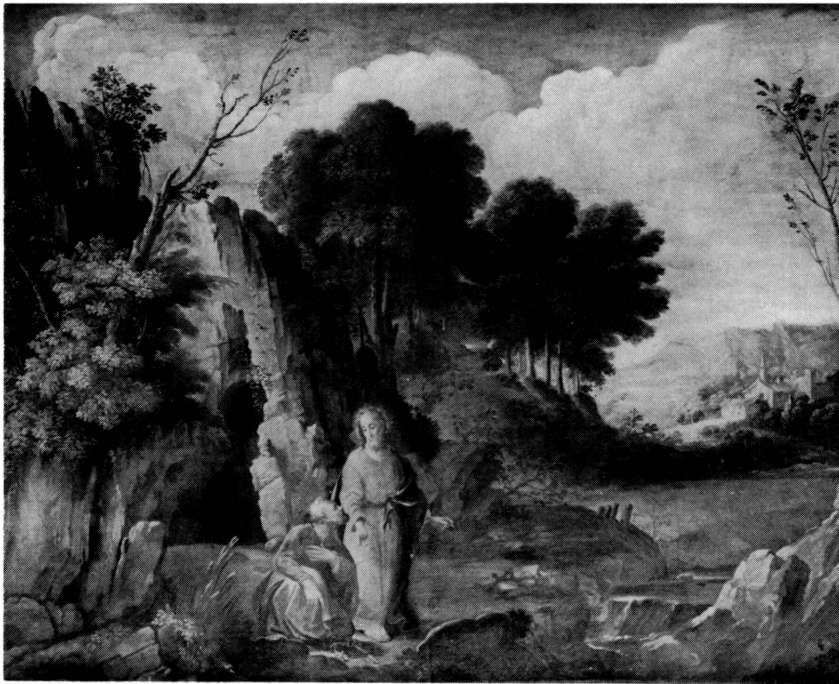


Fig. 16. Giuseppe RONCELLI: *Paysage avec la tentation du Christ*. Stezzano, Madonna dei Campi.



Fig. 17. Giuseppe RONCELLI: *Paysage avec les trois Maries à la tombe.*
Stezzano, Madonna dei Campi.



Fig. 18. Giuseppe RONCELLI: *Paysage avec le Christ et la Madeleine.*
Stezzano, Madonna dei Campi.

C'est en Ligurie et en Lombardie que Tempesta a exercé une influence majeure, favorisée par un nombre d'élèves dont le plus célèbre fut Carlo Antonio Tavella (Milan, 1668 – Gênes, 1738).¹⁷ Le Musée d'art et d'histoire possède sous ce nom un grand paysage avec Tobie et l'ange (fig. 14; 117 × 149 cm), tableau qui me fut aimablement signalé par Mauro Natale; je renvoie au catalogue détaillé des tableaux italiens du Musée, que M. Natale fera paraître dans le prochain volume de *Genava*. Je me borne à relever que, lors de la donation au Musée en 1833, le tableau porta le nom de Tempesta (encore visible sur le cadre, sous l'étiquette de Tavella). Sur la photographie, il ne se distingue en rien des œuvres de l'âge mûr de Tempesta.¹⁸ L'exécution atteste toutefois une mollesse étrangère au maître hollandais, mais caractéristique de Tavella – sous le nom duquel la toile figure depuis le catalogue de 1846 – lorsque Tavella fut, entre 1695 et 1701, l'élève de Tempesta. Par la suite, son art devait s'épanouir brillamment et de manière indépendante.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 59, 95, 96, 123-126, pl. 121-123, 376-399.

¹⁸ A comparer, par exemple, *ibid.*, pl. 214, 267.



Fig. 19. Jan Frans VAB BLOEMEN: *Paysage*. Collection marquis de Tweeddale (photo Scott, Edimbourg).

Contemporain de Tavella, le Bergamasque Giuseppe Roncelli (env. 1669-1729) fut, lui aussi, élève de Tempesta vers 1692.¹⁹ Mais sa personnalité est plus restreinte; il ne peignit guère après 1713, et le paysage occupe une position marginale à côté de sa production de retables assez monotones. Dans les paysages, l'influence de Marco Ricci se joint déjà à celle de Tempesta. Aux exemples donnés dans mon ouvrage, j'ajoute quatre toiles faisant partie de la décoration de l'église du sanctuaire de la Madonna dei Campi près de Stezzano (Bergame), dont Roncelli devint le chapelain peu après 1701 (figs. 15-18; env. 160 × 200 cm). Le paysage avec saint Jean se distingue de celui de Tempesta (fig. 9) par le romantisme de la mise en scène, l'atmosphère vaporeuse, les formes floues. Tout ceci continue la tradition de scènes de désert avec ermites de Gellée (Prado), Poussin, Albani, Rosa et Ricci. Les trois autres scènes montrent un élément de répétition propre à Roncelli; les trois Maries et la Madeleine sont presque identiques, mais en sens inverse. Les cavernes reprennent un motif de Tempesta (tableau de Parme; *ibid.*, pl. 287). Dans la Tentation du Christ, la formation de rochers dénote un retour aux formules du paysage flamand d'un siècle plus tôt. D'autre part, la touche pittoresque et décorative du pinceau annonce bien le XVIII^e siècle et semble comme une anticipation du paysage de Zais, de Zuccarelli et des Diziani.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 59, 126, pl. 400-408.



Fig. 20. Romolo PANFI: *Paysage*. Florence, Villa della Petraia
(photo Gabinetto Fotografico degli Uffizi.)

On se rendra compte de l'élément vénéto-lombard de cet art en se souvenant du paysage contemporain romain, représenté surtout par Jan Frans van Bloemen, dit Orizzonte (1662-1749; fig. 19; 84×122 cm).²⁰ Ce maître flamand, italianisé dès sa jeunesse, comme le fut Tempesta, a hérité du Guaspre et d'Onofri dans une évolution rectiligne qui devait l'amener à la manière légère, élégante et précise que nous lui connaissons et qui est illustrée ici. L'étape suivante du classicisme romain sera, une génération plus tard, le retour à Gellée pratiqué par cet autre Flamand italianisé, H.-F. van Lint.

Je saisis enfin l'occasion de présenter un grand tableau de l'école toscane que Marco Chiarini a eu l'obligeance de me faire connaître (fig. 20; env. 250×400 cm). Par sa composition monumentale et chargée, comprenant à gauche une baie de mer avec un port, un premier plan richement détaillé, à droite un paysage montagneux, le tableau se situe dans la génération de Tempesta. On y ressent l'influence de Rosa et d'Onofri, qui avaient travaillé à Florence respectivement huit et vingt-cinq ans, ainsi que des Bolonais. L'ancienne inscription *Romolo Panfi*, relevée au verso par le savant italien, fait de cette toile la clé pour l'identification d'un groupe de grands paysages manifestement de la même main.²¹ L'ensemble, marqué aussi par l'influence du Guaspre, fait supposer un séjour de l'artiste à Rome. M. Chiarini a bien voulu m'informer que des fresques inédites de paysages dans la loggia de la Petraia sont à ajouter à cet œuvre encore petit, mais fascinant, de Panfi (1632-1690). Ce peintre fut surtout attaché à la cour grand-ducale et peignit, outre des paysages, des scènes de batailles et des portraits. Pour nous, il n'est encore guère plus qu'un nom. On voit par là, comme par les cas précédents, à quel point la tâche de l'historien d'art reste le plus souvent celle d'établir le catalogue élémentaire des innombrables œuvres inédites, même lorsqu'il s'agit d'un domaine en principe aussi populaire (pour la recherche, les collections et le public) que le paysage au xvii^e siècle.

²⁰ En attendant la monographie que doit publier A. Busiri Vici, voir aussi sur cet artiste *ibid.*, p. 134, pl. 440-445, avec bibliographie.

²¹ *Ibid.*, p. 130, pl. 418-422.

