

UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE

**École Doctorale VI : Histoire de l'Art et Archéologie**



**THÈSE**

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

Discipline : Archéologie

présentée et soutenue publiquement, le 24 novembre 2007, par

**Delphine Burlot**

**PEINTURES ANTIQUES ROMAINES ET FAUSSAIRES**

**Sources et techniques**

**VOLUME DEUX**

**Catalogue, annexes et figures**

**Directeur de Thèse : M. François Baratte**

**Jury :**

Mme Mariette De Vos, professeur à l'Université de Trento, Italie

Mme Daniela Gallo, professeur à l'Université de Grenoble

Mme Nathalie de Chaisemartin, HDR, maître de conférence à l'Université Paris IV

Mme Hélène Eristov, chargée de recherche au CNRS

# **CATALOGUE**

## 1- Putti et rinceaux



**Provenance** Villa d'Hadrien,  
Tivoli

**Date présumée de  
la découverte** 1650

**Auteur présumé:** inconnu

**lieu de conservation  
actuel :** indéterminé

**collectionneurs et lieux de  
conservation précédents:**

Farnèse puis Charles de Bourbon ?

### Bibliographie

Dessins : BnF Est. Fol Gd 9-6 Res, aquarelle de P. S. Bartoli, n° 60 ; Eton Bn 5, 67, *Recueil Topham*, aquarelle de F. Bartoli ; Vittoria A 22, fol. 42, RL 9606 ; Glasgow, dessin de P. S. Bartoli

Bellori 1664, p. 60 ; Bellori Bartoli 1680, p. 6 ; Dubos 1719, 1733 et 1740, p. 357 ; Caylus 1757, pl. 28 ; Engelmann 1909, pl. 28,5 ; Ashby 1914, p. 28-29 ; Pace 1979, p. 149, n° 94 ; Lachenal 2000, II, p. 646 ; Winckelmann 2005, p. 405.

### Dimensions

### notes sur l'observation:

L'œuvre n'a pu être retrouvée.

**Description** : Rinceaux d'acanthus dans lesquels jouent deux *putti*. Un cheval et un personnage végétalisés sont visibles dans les rinceaux.

**Etat de conservation** : indéterminé

**Technique de dépose** : indéterminée

**Technique d'exécution** : indéterminée

## 1- Putti et rinceaux

### Sources d'inspiration:

Loges vaticanes : *Stanze* de Raphaël.

Dessin similaire : catalogue de vente Philipps, 12 décembre 1990, p. 109, n° 276

### Commentaire bibliographique :

La première mention de cette peinture est faite par Bellori : *Ma tra le reliquie delle pitture si conservano cavate dalle ruine, vedesi nel palazzo Farnese un quadretto con due putti di arte egregia, li quali scherzano intorno ad un rabesco con una maschera*. Pietro Santo Bartoli en a fait plusieurs reproductions. L'un de ces dessins, autrefois dans la collection du roi de France et maintenant conservé à la Bibliothèque Nationale de France, porte une inscription de l'auteur indiquant que le fragment a été retrouvé dans les ruines de la Villa d'Hadrien et qu'il se trouve au palais Farnèse. Ce dessin fut publié en 1757 par Caylus dans son *Recueil de peintures antiques*, sans plus de précisions car l'auteur n'a pas vu l'œuvre originale.

Dubos, dans la première édition de ses *Réflexions*, mentionne deux peintures antiques conservées au palais Farnèse : ce fragment ainsi qu'un morceau de plafond provenant de Saint Grégoire. Dans l'édition suivante de son ouvrage, datant de 1733, les peintures du Palatin déposées et placées dans la collection Farnèse sont mentionnées également. Enfin dans l'édition de 1740, il indique que les œuvres ont été emportées à Naples par Charles de Bourbon.

En 1764, Winckelmann écrit dans son *Histoire de l'art* que ce fragment « est absolument inconnu à Rome » ;

Ashby rapproche ce dessin de fragments de frises sculptées conservés au palais Farnèse (Matz-Duhn 1881-1882, p. 3467-3468).

Lachenal pense que c'est un faux, inspiré de la Renaissance. Elle remarque que Bellori n'en donne pas la provenance.

### Remarques personnelles :

Dubos a vu ce fragment au palais Farnèse peu avant 1719, mais Winckelmann, arrivé à Rome en 1755, ne le connaissait pas. L'œuvre n'est pas publiée dans l'ouvrage de Turnbull, ce qui signifie sans doute que Paderni ne l'a pas vue lorsqu'il s'est rendu au palais Farnèse entre 1737 et 1739 pour y copier les peintures. Il est probable qu'en 1735, lorsque la collection Farnèse est passée aux Bourbons, ce fragment a été envoyé à Naples.

Il est difficile aujourd'hui de juger de l'authenticité du fragment car il n'en reste que des copies. Toutefois, on peut vraisemblablement éliminer l'hypothèse de Ashby, selon laquelle il s'agirait en réalité d'une frise sculptée, Bellori ayant bien précisé qu'il s'agissait d'une peinture.

Les reproductions laissent penser qu'il s'agit soit d'un original très repeint, soit d'une fresque Renaissance, soit d'une contrefaçon. S'il s'agissait d'une contrefaçon, c'est-à-dire d'une œuvre peinte dans le but de passer pour une peinture antique, elle serait étonnamment précoce, l'intérêt du public pour les peintures antique étant encore limité à ses débuts. On peut penser qu'il s'agit plus vraisemblablement d'une peinture de la Renaissance, que l'on a crue antique, ou bien d'une peinture antique très repeinte, dont la provenance, la Villa



## 1- Putti et rinceaux

d'Hadrien, est peut-être erronée : en effet, peu de décors peints de la Villa d'Hadrien sont parvenus jusqu'à nous, mais les quelques fragments qu'on en connaît sont très éloignés de ce type de composition. Il existe également dans le *Recueil Topham* plusieurs planches reproduisant des décors censés avoir été découverts à la Villa d'Hadrien, or Ashby a prouvé que l'un d'entre eux était en réalité copié d'une peinture trouvée sur le Caelius. Il en est probablement de même pour les autres planches<sup>1</sup>.

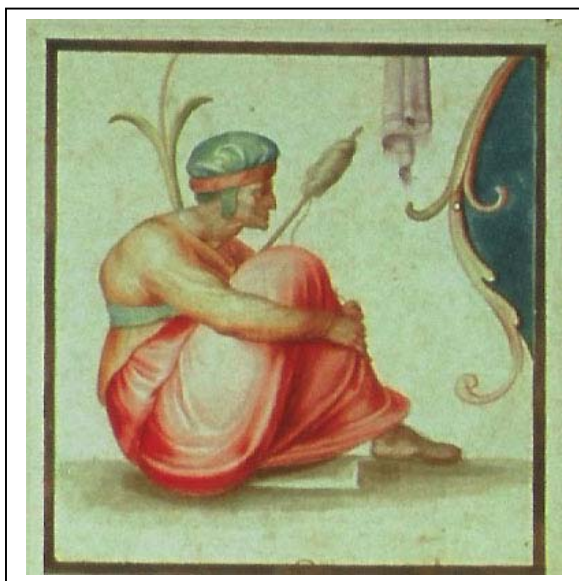
L'œuvre a été reproduite plusieurs fois, sans doute parce que son aspect ornemental plaisait. Elle fut oubliée peu après sa disparition du palais Farnèse.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1664.**

---

<sup>1</sup> Ashby 1914, p. 26. La peinture correspond au Codex Corsini 158, I, 5, f.83.

## 2- Parque Atropos



**Provenance** Rome, Caelius, palais du Latran

**Date présumée de la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé:** inconnu

**lieu de conservation actuel** indéterminée

**collectionneurs et lieux de**

**conservation précédents:** Barberini

### Bibliographie

Dessins : BnF Est. Fol Gd 9-6 Res, aquarelle de P. S. Bartoli, n° 59 ; Eton, Bn 9, 11. Aquarelle de Campiglia

Inventaires : Cardinal Antonio Barberini, 1671 , n° 543 ; legs du Cardinal Antonio Barberini, 1672, n° 368 ; Prince Maffeo Barberini, après 1672, n° 452 ; Prince Maffeo Barberini, 1686, n° 166<sup>2</sup>.

Richardson 1728, III, p. 265 ; Turnbull 1740, pl. 5 ; Titi 1763, p.333 ; Caylus 1757, I, 27 ; Barbier de Montault 1870, p. 429 ; Ashby 1914, p. 62, n° 11, pl. 24 ; Reinach 1922, p. 151, 7 ; De Vos 1985, Lanciani V, p. 140, fig. 113 ; Faedo 2000, p. 118-119 n. 10 ; p. 374 et 375 ; Whitehouse 2001, p. 55 ; Raspi Serra, vol. I, 2002, p. 87, n° 44 et fig. 11.

### Dimensions

45 cm (Turnbull)

### notes sur l'observation:

L'œuvre est perdue. Les données ci-dessous proviennent de la bibliographie.

### Description:

Médaille représentant une vieille femme assise avec les mains autour de ses genoux. Elle est coiffée d'une charlotte et tient une quenouille. Un rinceau est peint sur la droite et un autre se trouve derrière la Parque. Un tissu pend dans la partie supérieure droite.

### Etat de conservation :

œuvre détruite ?

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'œuvre était fendue en plusieurs endroits (Richardson)

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** à fresque (Richardson)

<sup>2</sup> Ces inventaires ont été publiés par Lavin 1975, p. 318, p. 351, p. 381, p.401,

## 2- Parque Atropos

### Sources d'inspiration:

La *Canuta Madre*, gravure d'une série sur l'histoire de Psyché par le maître Dado, s'inspirant d'un projet de Raphaël ou de Michiel Coxie, voir Bartsch XV 39.I (212).

Scène du *départ d'Hippolyte* (autrefois appelée *Coriolan et sa mère*) à la *Domus Aurea*, voir Bellori 1664, p. 57 ; Bellori Bartoli 1680, p. 6 ; Dubos 1733, p. 358, Winckelmann (2005), p. 399 ; Joyce 1992, p. 228-229 ; Iacopi Irena, 1999, p. 80, fig. 75

### Commentaire:

La notice sous le dessin de Bartoli indique que la peinture a été retrouvée en 1656, sous les ruines du palais de la famille des Laterani, au Mont Caelius<sup>3</sup>, et qu'elle était conservée au palais Barberini. Elle n'est pas mentionnée par Bellori dans son *Nota degli Musei*, mais elle apparaît dans différents inventaires de la collection Barberini, à partir de 1671, avec la mention : *Pittura antica di Mille anni in un pezzo di Muro*.

Richardson note : « C'est une peinture antique à fresque, détachée d'une muraille, et fendue en plusieurs endroits ; mais bien conservée d'ailleurs. Elle est fort dans le goût de Michel-Ange ; cependant, selon moi, elle est encore plus dans celui de Raphaël ».

Turnbull remarque le style michelangelesque de la figure. Selon ses indications, la peinture aurait deux palmes de haut, ce qui correspondrait à quarante-cinq centimètres environ<sup>4</sup>.

Winckelmann l'a vue au palais Barberini.

Caylus reproduit le dessin de Bartoli et fait ce commentaire : « Ce fragment de peinture antique, qui, pour la manière, est tellement dans le style de Michel-Ange, qu'on le prendrait aisément pour une des productions de ce grand artiste ». Il se base sur la reproduction, car il est fort peu probable qu'il ait vu l'original.

Titi écrit à propos de cette œuvre : *In un piccol quadretto una vecchia con la conocchia, che se ne sta accovacciata tra le ginocchia, segata da qualche muro antico*.

Barbier de Montault l'a vue à la Galerie Sciarra et l'a décrite comme une fresque du XVI<sup>e</sup> siècle.

Ashby indique simplement que la peinture a été détruite.

Reinach la trouve suspecte.

Pour Mariette De Vos, cette peinture est une contrefaçon. Elle donne les œuvres qui ont pu servir de modèle pour sa réalisation.

---

<sup>3</sup> Ce sont en réalité des maisons qui se trouvaient sous St Jean de Latran et qui ont été détruites pour construire une caserne sous Septime-Sévère. Voir Coarelli Filippo, *Guide archéologique de Rome*, Rome, 1980, p. 124.

<sup>4</sup> Un palme romain équivaut à 22,3422 cm, voir Winckelmann 2005, p. 402, n. 7.

## 2- Parque Atropos

### Remarques personnelles:

L'œuvre est mentionnée pour la première fois en 1671, dans un inventaire de la collection du Cardinal Antonio Barberini, qui s'était établi à son retour de France, dans la *Casa Grande*, via dei Giubbonari, près du Campo dei Fiori<sup>5</sup>. En 1686, elle se trouve au palais Barberini<sup>6</sup>. La copie de Bartoli peut être datée des années 1685-1690, comme les autres dessins qu'il a exécutés pour le roi de France. La légende indique que *La Parque* a été retrouvée en 1656, mais il y a vraisemblablement un amalgame avec la *Dea Barberini*, ou bien la volonté de faire croire que les deux œuvres ont été retrouvées au même endroit.

Winckelmann ne cite pas l'œuvre dans son *Histoire de l'Art*, alors qu'il mentionne trois peintures antiques conservées au palais Barberini, *La Vénus*, *La Dea* et *le Paysage Barberini* (bien que ce dernier ait été « détruit par la pourriture » selon lui). Il a pourtant vu cette œuvre, car il la mentionne dans un manuscrit daté de 1756<sup>7</sup>. Il est possible qu'il la juge indigne de figurer dans son *Histoire de l'art*<sup>8</sup>.

L'œuvre est mentionnée par Titi, elle était encore visible au même endroit dans les années 1760.

En 1870, l'œuvre est dans la collection Sciarra. Il est logique que l'œuvre se soit retrouvée dans cette collection, dont une partie provient de la collection Barberini. En effet, en 1810, une division de la famille en deux branches, Colonna-Sciarra et Barberini, a eu pour conséquence le partage de la collection. *La Parque* a alors été attribuée aux Sciarra. Les œuvres présentées au palais Sciarra à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle étaient destinées à la vente. Elles furent vendues en grande partie avant la fin du siècle, pour la plupart clandestinement<sup>9</sup>. Il est difficile aujourd'hui de retrouver ces œuvres et *la Parque* est probablement entrée dans une collection privée.

L'œuvre, par son iconographie, semble très éloignée de la peinture murale romaine. Plusieurs auteurs l'ont rapprochée des peintures de la Renaissance pour comparer la beauté de cette œuvre qu'ils croyaient antique, avec la beauté des peintures modernes. Barbier de Montault, qui semble-t-il est le dernier auteur à l'avoir vue, la date du XVI<sup>e</sup> siècle.

Selon Mariette De Vos cette œuvre est une contrefaçon de peinture antique ou bien une peinture de la Renaissance que l'on aurait fait passer pour antique, peut-être lors de son entrée dans la collection Barberini. Cette peinture est à rapprocher de la *Vénus Barberini*, apparue quelques années plus tard<sup>10</sup>. Il est possible que ces deux œuvres aient été réalisées par le même artiste dans le but d'augmenter le prestige de la collection Barberini.

Mariette De Vos cite des gravures exécutées d'après Raphaël qui auraient pu servir de modèle

---

<sup>5</sup> Lavin 1975, p. 291. La mention de la *Parque* dans les inventaires de la collection Barberini n'avait pas été remarquée par les auteurs qui l'ont étudiée.

<sup>6</sup> Inventaire Maffeo Barberini, Lavin 1975, passim. Il est étrange que la *Dea Barberini* et le *Paysage Barberini* ne figurent pas dans cet inventaire. Peut-être *la Parque* se trouvait-elle parmi les peintures de chevalet, tandis que les deux autres fragments étaient conservés dans une pièce spéciale réservée aux peintures antiques, « dans le jardin », comme le mentionnent plusieurs auteurs.

<sup>7</sup> Raspi Serra 2002, I, p. 87, n° 44.

<sup>8</sup> Une autre peinture, *L'Amour endormi*, également conservée au palais Barberini, n'est pas non plus mentionnée par Winckelmann. Voir fiche 6.

<sup>9</sup> Pietrangeli Carlo, *Palazzo Sciarra*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Rome, 1987, p. 341 et suiv.

<sup>10</sup> Le terminus ante-quem de réalisation de la *Vénus* est 1693, date inscrite sur la copie de l'œuvre.

pour *la Parque* (voir fig. A2b). Ces gravures sont elles-mêmes inspirées de la fameuse scène de la *Domus Aurea* appelée alors *Coriolan et sa mère*, très célèbre au XVII<sup>e</sup> siècle, à cause de la reproduction qu'en a fait Carrache.

L'œuvre ayant disparu, on ne peut tirer de conclusions sur son authenticité. Les reproductions que l'on connaît laissent toutefois penser qu'il ne s'agit pas d'une peinture antique, mais plutôt d'une peinture de la Renaissance, comme le pensent Mariette de Vos et Barbier de Montault.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1671.**



A2b- *Canuta Madre*

### 3- Vénus (ou Danaé)



**Provenance :** Rome, cirque de Flore ; Baptistère de Constantin; jardins de Salluste (Richardson) Fouilles sur une propriété des Barberini

**Date présumée de la découverte :** 1655

**Auteur présumé:** inconnu

**lieu de conservation actuel** indéterminé

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:**  
palais Barberini

#### **Bibliographie**

Dessins : MS Eton/Topham Bn. 9, n. 9, aquarelle de Campiglia ; MS Holkham I, 5

Dubos 1719, I, p. 342 ; Panciroli Cecconi 1725, p. 207 ; Richardson 1728, III, p. 275 ; Pascoli 1730, I, p. 138 ; Wright 1730, p. 291 ; Turnbull 1740, pl. 2 ; Titi 1763, p.333 ; Winckelmann 2005 (1764), p. 399-400 ; Lalande 1769, III, p. 432 ; Barthélemy 1802, p. 100 ; Foscolo 1826 ; Matz Duhn 1882, III, p. 244, n° 4112 ; Ashby 1914, p. 62, n° 9 ; Ashby 1916, p. 36, n° 5 ; Reinach 1922, p. 11, n° 3 ; Cagianò de Azevedo 1954, p. 109 ; Lavagne 1993, p. 754 ; Faedo 2000, I, p. 118-119, n. 10, n° 388 ; Whitehouse 2001, p. 55, n. 66 ; Raspi Serra 2002, I, p. 166-167, n° 94 ; Marcone 2003, p. 90.

#### **Dimensions**

190 x 201 cm (Turnbull)

170 x 170 cm (Matz Duhn)

#### **notes sur l'observation:**

L'œuvre n'a pas été retrouvée. Seule une copie est visible

au palais Barberini.

#### **Description:**

La déesse est allongée sur un lit richement orné. Elle s'appuie sur son avant-bras droit tandis qu'elle tend sa main gauche. Une urne ornée de bas-reliefs est posée sur une fenêtre derrière elle au travers de laquelle on voit un paysage. Il y a trois amours autour d'elle, le premier est allongé contre elle et dort, le second verse de l'eau dans une baignoire, le troisième pleure car il a renversé une urne remplie d'eau.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** *a masello*

**Technique d'exécution :** fresque

### 3- Vénus (ou Danaé)

#### Sources d'inspiration:

Dion Cassius, *Histoire romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, Livre LXIX, 4.  
L'iconographie est proche de celle des représentations du même thème à la Renaissance.

#### Commentaire:

La plus ancienne mention de cette peinture se trouve dans la première édition des *Réflexions* de Dubos, en 1719. L'auteur a vu l'œuvre au palais Barberini en 1700-1701, et il remarque qu'elle a été retouchée par Carlo Maratta. Les visiteurs non avertis la prenaient alors pour une œuvre du Corrège.

Jonathan Richardson la décrit comme une « fresque sur un morceau de muraille » et indique qu'elle a été retrouvée dans les jardins de Salluste. Carlo Maratta y a ajouté trois cupidons.

Wright nous informe qu'une copie en a été faite par Tommaso Chiari.

George Turnbull, en 1740, écrit que la peinture a été considérée comme l'œuvre de Raphaël ou du Corrège et qu'elle aurait été retrouvée en même temps que la *Dea Barberini*. Il présente une gravure de *la Vénus* sans les *putti*, et selon lui, un seul *putto* a été ajouté par Carlo Maratta. Il pense que *la Dea* et *la Vénus* auraient pu appartenir au temple dédié à Rome et à Vénus élevé par Hadrien et mentionné par Dion-Cassius<sup>11</sup>.

Filippo Titi trouve que *la Vénus* « a quelque chose du style de Michelange » et remarque que certains pensent qu'elle a été réalisée par cet artiste.

Selon Winckelmann, la peinture a été trouvée dans les fondations du palais Barberini<sup>12</sup>. Selon lui, la tête de *la Vénus* peinte par Maratta ressemble à celle d'une Madone et les carnations des *putti* sont dans les tons orangés.

Lorsque La Condamine fait part de ses doutes sur les peintures antiques en vente à Rome dans une lettre au comte de Caylus, il évoque les peintures de la collection Barberini : « Je m'étais toujours défié de la fraîcheur et de la conservation de cette peinture (celle qu'il a achetée), du ton vigoureux de couleur que n'ont aucun des tableaux antiques que j'ai vu ici et à Herculaneum, si ce n'est peut-être les peintures du palais Barberini, mais qu'on dit retouchées par Carlo Maratti (*sic*) »<sup>13</sup>.

Friedrich Matz et Friedrich Duhn doutent clairement de son authenticité : « L'aspect de cette peinture la rend hautement suspecte »<sup>14</sup>. Ils notent qu'elle a été exécutée sous l'influence de l'école vénitienne pour faire un pendant à la Rome.

Henri Lavagne cite Turnbull à propos de *la Dea* et de *la Vénus*, censées avoir été trouvées dans des maisons enfouies ; il dit à ce propos : « Leur provenance exacte est difficile à préciser ».

Thomas Ashby et Reinach sont d'accord avec Matz et Duhn sur l'authenticité douteuse de l'œuvre.

---

<sup>11</sup> Ce temple se trouvait entre la basilique de Maxence et la vallée du Colisée. Il avait été construit par Hadrien et fut consacré en 135 ap. J.-C. Voir Coarelli 1980, p. 73.

<sup>12</sup> Le palais Barberini a été construit en partie sur les jardins de Salluste.

<sup>13</sup> Barthélemy 1802, p. 101.

<sup>14</sup> *Von irgendwelchen sicheren Ergänzungs- oder Restaurationsspuren konnte ich nichts bemerken, obwohl die Namen Carlo Maratta's und Pietro da Cortona's mit solchen in Verbindung gebracht worden sind.* Matz Duhn, 1882, p. 244.

### 3- Vénus (ou Danaé)

Helen Whitehouse remarque que dans les archives des fouilles effectuées lors des travaux de fondation du palais Barberini, il n'est pas fait mention de *la Vénus*, ni de *la Dea*. La provenance de *la Dea* étant erronée, il en va peut-être de même pour *la Vénus*.

Anna Marcone indique que Carlo Maratta aurait pu intervenir sur l'œuvre entre 1660 et 1671. L'auteur date *la Vénus* de l'époque romaine ou du XVI<sup>e</sup> siècle.

Les dimensions de l'œuvre données par Joselita Raspi Serra sont erronées, car elle a confondu les dimensions du dessin conservé à Eton, données par Ashby, en millimètres (299 x 336), avec les dimensions réelles de la peinture.

#### Remarques personnelles:

Une copie de l'œuvre, probablement réalisée par Tommaso Chiari, est visible actuellement au palais Barberini au rez-de-chaussée du bâtiment, réservé aux officiers. Elle porte la date de 1693, *la Vénus* est donc antérieure.

Elle n'apparaît dans aucun des inventaires Barberini du XVII<sup>e</sup> siècle, tout comme *la Dea Barberini*, alors qu'il est attesté qu'elles se trouvaient toutes deux dans cette collection, dès 1656 pour *la Dea*, et au moins en 1693 pour *la Vénus*.

L'œuvre est exposée au palais Barberini jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, car Matz et Duhn l'ont vue à ce moment-là. Elle disparaît ensuite, probablement lors de ventes de la collection.

Avant que Matz et Duhn ne la jugent fautive en 1882, cette œuvre était considérée comme un original antique comportant de nombreux repeints modernes. Il était en effet courant, au XVII<sup>e</sup> siècle, et sans doute encore au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, de présenter des peintures antiques avec de nombreux repeints modernes<sup>15</sup>. Ces repeints seraient, dans ce cas, signés du nom de Maratta, célèbre pour la restauration des fresques de Raphaël à la Farnésine.

Anna Marcone est la dernière personne à citer cette peinture. Elle n'a pu déterminer s'il s'agissait d'un original antique ou bien d'une peinture de XVI<sup>e</sup> siècle.

L'hypothèse de Matz et Duhn est sans doute juste : la composition est effectivement très proche des représentations de Danaé et de Vénus de la Renaissance, notamment celles de Titien. Les dimensions de *la Vénus* sont très grandes. Elles sont sans doute inspirées des dimensions de *la Dea Barberini*. Enfin la provenance donnée à cette peinture était la même que pour *la Dea*, sans doute pour laisser entendre que les deux œuvres provenaient d'un même ensemble, par exemple le temple de Vénus et Rome. Or *la Dea* vient d'un palais impérial de l'époque de Constantin.

*La Vénus* ne figure pas dans l'inventaire des dessins de peintures antiques commandés par le cardinal Massimi ni dans le livre de La Chausse, *Le Grand Cabinet Romain*, alors que *la Dea* est présente dans les deux ouvrages<sup>16</sup>. *La Vénus* a sans doute été réalisée après la découverte de *la Dea*, peut-être même assez tardivement, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le style donné à la peinture est sans doute intentionnel : en imitant les peintres de la Renaissance, l'artiste qui a réalisé *la Vénus* a cherché à plaire à ses contemporains. Il a en partie réussi puisque les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle font référence à des peintres modernes célèbres lorsqu'ils mentionnent *la Vénus* : Titien, le Corrège, Raphaël et Michel-Ange.

Il est possible enfin que Carlo Maratta n'ait jamais touché à l'œuvre.

---

<sup>15</sup> Se reporter aux fiches 4 et 5.

<sup>16</sup> Pomponi 1996, p. 92-157 ; Massimi est mort en 1677, sans doute *la Vénus* est-elle apparue après.



### **3- Vénus (ou Danaé)**

Cette œuvre semble bien avoir été réalisée dans l'intention de passer pour antique. Quelles étaient les motivations de l'artiste et du commanditaire ? Peut-être est-ce une commande des Barberini qui cherchaient ainsi à augmenter le prestige de leur collection à un moment où la peinture murale antique prenait plus d'importance.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1693.**



---

## 4- Guerrier

### Sources d'inspiration:

*Bataille d'amazones et guerriers*, frise retrouvée en 1684 près des *Sette Sale*, citernes de Trajan situées sur l'Oppius, près de la *Domus Aurea*, copiée par Bartoli (nombreux dessins et esquisses)<sup>17</sup>. Les reproductions de cette frise effectuées par Bartoli se trouvent à Holkham Hall dans la collection Thomas Coke et à Paris, au Cabinet des Estampes et Photographies de la Bibliothèque Nationale de France.

Voir aussi Caylus 1757, I, pl. XV et De Lachenal 2000, p. 660-670.

### Commentaire:

Ce fragment fait pendant à *l'Amazone*, censée provenir de la même frise. Il existe plusieurs reproductions représentant ces deux fragments qui ont toujours été conservés ensemble. Wright, qui les a vus dans la collection Gualtieri, les nomme « Diane et Mars » et indique qu'ils proviennent de la Villa d'Hadrien à Tivoli.

Dans les années 1730, ils passent dans la collection Sloane. Jenkins note que dans les archives Sloane, il n'y a pas de références à l'achat de la collection Gualtieri. Sloane aurait acheté ces deux fragments par l'intermédiaire de Sterbini, un marchand, mais on ne sait pas selon quel cheminement.

A la mort de Sloane, sa collection fut léguée au British Museum.

Wright note qu'il existe une autre peinture antique dans la collection Gualtieri, représentant un *putto*: *A Genius, antique, Fresco, somewhat after the Manner that they describe the cherubs nowadays*.

Enfin Ashby mentionne un troisième fragment dans la même collection: une femme couronnée de feuillages portant une jarre avec un plateau.

Hinks indique qu'il est improbable que ces fragments proviennent d'Herculanum, puisqu'ils sont mentionnés par Deseine en 1713<sup>18</sup>.

### Remarques personnelles:

*Le Guerrier* et son pendant, *l'Amazone*, proviendraient d'une frise retrouvée en 1684 tout près de la citerne des Thermes de Trajan<sup>19</sup>.

Cette frise, grâce aux dessins de Bartoli, connut une grande renommée à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, pour être plus ou moins oubliée ensuite. Il est improbable que *l'Amazone* et le *Guerrier* proviennent d'Herculanum puisqu'ils ont été vus par Wright en 1721 ou en 1722, soit dix-sept ans avant la découverte de ce site.

Le style de ces peintures fait douter de leur authenticité, et l'on peut penser qu'ils ont plutôt été réalisés en prenant pour modèles les reproductions de la frise trouvée près des *Sette Sale*. Il faudrait examiner ces peintures pour pouvoir vérifier cette hypothèse<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> A propos des citernes de Trajan, voir Coarelli 1980, p. 144-145.

<sup>18</sup> Deseine, *Rome moderne*, I, 1713, p. 42. Cela semble étrange car je n'en ai pas trouvé mention dans cet ouvrage.

<sup>19</sup> Caylus voit de grandes ressemblances entre la fresque de Carrache au palais Farnèse et cette frise. Il pense que l'artiste aurait eu l'occasion de la voir lors de ses visites des souterrains de l'Oppius.

<sup>20</sup> Je n'ai pu voir ces peintures lors de mon séjour à Londres.

## 4- Guerrier

En revanche, si ces fragments sont originaux, ils ont probablement été largement repeints. Leur aspect fait penser à celui de la peinture de Mead, *La naissance d'Adonis*, maintenant conservée à Oxford. Dans ce cas, l'étude de ces deux fragments pourrait apporter des informations sur la façon dont les peintures murales étaient considérées et présentées à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

Caylus a acheté en 1752 un fragment de peinture antique censé provenir d'Herculanum, le *Guerrier grec*, qui se trouve être en réalité une contrefaçon inspirée de la *Frise des Amazones et guerriers*<sup>21</sup>. On ne peut pas rapprocher cette œuvre des deux fragments Gualtieri car ils apparaissent avec un trop grand nombre d'années d'écart (1752 pour *le Grec* de Caylus et 1721-22 pour *l'Amazone et le Guerrier*).

**Terminus ante-quem de réalisation : 1721-1722**



A4b- P. S. Bartoli, *Frise d'amazones et guerriers*

<sup>21</sup> Se reporter à la fiche 15.

## 5- Amazone



### Provenance

Villa d'Hadrien, Tivoli (Wright)

**Date présumée de la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé:** inconnu

**lieu de conservation actuel :**

British Museum

**n° d'inventaire :** Hinks n° 61

**mode d'entrée dans la collection:**

legs de Sir Hans Sloane.

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:**

Cardinal Gualtieri (1660-1728)

Sir Hans Sloane (années 1730)

### Bibliographie

Dessins : Eton, Bn 9, 7; Folio 102 du Codex Victoria (Windsor) ; MS Holkham Hall

Wright 1730, p. 300 ; British Museum 1878. p. 80, n° 21 ; Ashby 1914, p. 61, n° 7, pl. XXIII; Reinach 1922, p. 56, n° 2 ; Hinks 1933, p. 40 et fig 47 ; Jenkins 1994, p. 167-173;

### Dimensions

15,5 x 14,5 cm.

### notes sur l'observation:

L'œuvre n'a pu être observée.

### Description:

Amazone, en buste sur fond noir, tournée vers la droite. Elle brandit sa lance qu'elle tient dans la main droite et porte une pelte dans la gauche.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

## 5- Amazone

**Sources d'inspiration:**

Se reporter à la fiche du Guerrier<sup>22</sup>.

**Commentaire :**

Se reporter à la fiche du Guerrier.

**Remarques personnelles:**

se reporter à la fiche du Guerrier.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1721-1722**

---

<sup>22</sup> Voir fiche précédente.

## 6- Amour endormi



**Provenance :** indéterminée

**Date présumée de  
la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé:** inconnu  
**lieu de conservation actuel :**  
Palais Barberini

**n° d'inventaire:** indéterminé.

**mode d'entrée dans la collection:**  
indéterminé

**collectionneurs et lieux de  
conservation précédents:** Barberini

### **Bibliographie**

Dessins : aquarelle de Campiglia, Eton Bn 9, n. 10.

Richardson 1728, III, p. 275 ; Ashby 1914, p. 62 n° 10, pl. XXIV ; Reinach 1922, p. 77, 4 ;  
Whitehouse 2001, p. 55 ; Raspi Serra vol. I, 2002, p. 212 n° 126.

### **Dimensions**

80 x 120 cm env.

### **notes sur l'observation:**

Du fait de la situation de l'œuvre, en hauteur sur un mur, elle n'a pu être observée que de loin.

### **Description:**

A gauche de la scène repose un Amour aux ailes bleues endormi sur une peau de lion. Il tient dans sa main droite son arc et son carquois est posé à côté de lui. Des abeilles volent autour de lui, tandis que sur la droite, légèrement en retrait, trois jeunes filles, que l'on peut identifier comme les trois Grâces, l'observent en riant.

### **Etat de conservation :**

L'œuvre est en bon état de conservation. Il y a une lacune en bas à gauche, restaurée et retouchée *a tratteggio*.

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** L'œuvre a probablement été peinte à fresque

## 6- Amour endormi

### Sources d'inspiration:

*Amour endormi*, sculpture romaine, plusieurs exemplaires dont un est conservé au Musée du Louvre ; voir LIMC Eros 781 et Eros / Amor Cupido, 112 : amour endormi avec les attributs d'Hercule. Voir également Smith 1996, p. 75, fig. 84.

*Putto endormi*, fresque de Guido Reni, palais Barberini, voir Winckelmann 2005 (1764), p. 49 ; Salvy 2001, p. 113 ; Raspi Serra vol. I, 2002, p. 63.

### Commentaire:

Richardson décrit ainsi la peinture : « jeune garçon endormi avec plusieurs abeilles autour de lui. C'est une peinture antique à fresque, où il y a trois nymphes, qui approchent beaucoup de la manière du Corrège et un Cupidon qui tient de celle du Guide. Pour le coloris en général, il est fort approchant de celui du Corrège et il est bien conservé ».

Winckelmann reprend exactement les termes de Richardson dans ses notes publiées par Raspi Serra. Dans son *Histoire de l'art*, il écrit que Richardson « a fait d'une œuvre moderne peinte à fresque par le Guide une peinture antique ». Winckelmann a probablement confondu les deux œuvres ou bien il a cru que *l'Amour endormi* avait également été peint par le Guide.

Cette peinture n'est pas mentionnée par Filippo Titi, car cet auteur ne décrit que les peintures les plus importantes.

Selon Ashby, l'œuvre n'existe plus.

### Remarques personnelles:

La première mention de l'œuvre est faite par Richardson, en 1728. Il la voit au palais Barberini, mais ne donne pas d'indication de provenance. Il remarque le bon état de conservation de la peinture.

L'œuvre n'est pas représentée dans l'ouvrage de Turnbull, alors que les autres peintures antiques conservées au palais Barberini sont reproduites. Camillo Paderni, chargé de repérer et de copier les peintures romaines conservées à Rome pour Turnbull, n'en a peut-être pas eu connaissance, ou bien il l'a jugée trop moderne pour la dessiner.

Winckelmann voit l'œuvre au palais Barberini en 1756 et Filippo Titi la cite dans son ouvrage publié en 1763. L'œuvre n'est plus mentionnée par la suite et les visiteurs s'en désintéressent peut-être, ou bien elle ne leur est plus montrée ; elle n'est pas citée par Matz et Duhn, serait-ce parce qu'ils la jugent moderne ? Elle est aujourd'hui toujours conservée au palais Barberini.

*L'Amour endormi* est très éloigné de la peinture romaine, stylistiquement aussi bien qu'esthétiquement, et il s'agit plus vraisemblablement d'une peinture italienne de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ou du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le peintre qui l'a réalisée appartenait sans doute à l'entourage de la famille Barberini : Tommaso Chiari, qui a copié la *Vénus Barberini*, Gian Domenico Campiglia, qui a réalisé la copie à l'aquarelle conservée à Eton, ou bien, mais c'est moins probable, de Carlo Maratta, censé l'avoir retouchée.

Comment se fait-il qu'une œuvre aussi moderne stylistiquement ait pu passer pour antique ? Sans doute parce qu'au moment où elle apparaît, peu de fragments de peinture antique ont été retrouvés et ceux conservés dans les collections privées sont abondamment repeints. *L'Amour endormi*, présenté à côté de ces œuvres largement modifiées pour se conformer aux goûts esthétiques de l'époque, détonnait sans doute moins qu'aujourd'hui, où les peintures romaines sont mieux connues. C'est d'ailleurs sa similitude avec les coloris du Corrège, soulignée par Richardson, et son bon état de conservation qui devaient plaire au public.



## 6- Amour endormi

Cette œuvre est probablement une contrefaçon, réalisée dans le même but que *La Parque* et *La Vénus Barberini*, celui d'enrichir la collection Barberini avec une peinture romaine aux couleurs fraîches et au style classique.

La peinture est aujourd'hui visible au palais Barberini au-dessus d'une porte du rez-de-chaussée, dans la partie réservée aux officiers. Il ne faut pas exclure la possibilité que cette peinture ne soit qu'une copie de la prétendue fresque antique, cependant la grande similitude avec l'aquarelle de Campiglia laisse penser qu'il s'agit bien là de la peinture que l'on a jugée antique au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

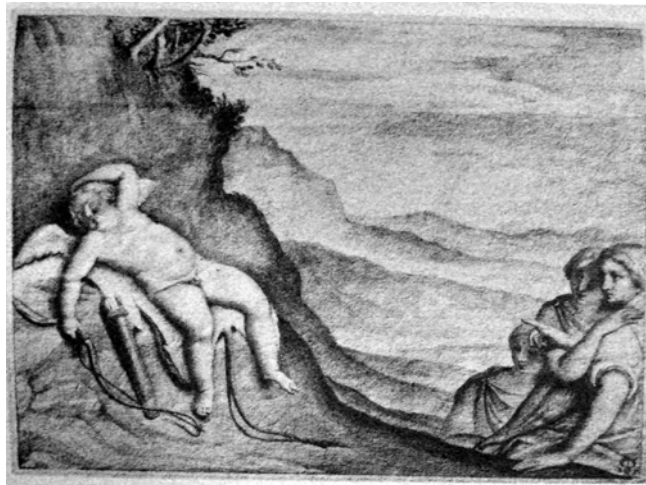
**Terminus ante-quem de réalisation : 1728.**



A6b- *Amour endormi*, marbre, musée du Louvre.

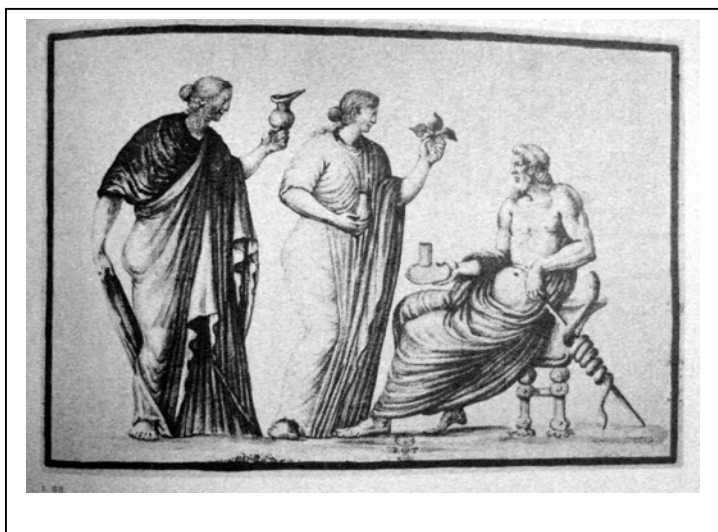


A6c- Guido Reni, *Putto endormi*, fresque



A6d- G. D. Campiglia, *Amour endormi*, aquarelle

## 7- Esculape



**Provenance :** indéterminée

**Date présumée de  
la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé:** Gaetano Piccini

**lieu de conservation actuel :**  
indéterminé

**collectionneurs et lieux de  
conservation précédents:**  
Docteur Mead

### **Bibliographie**

Dessins : aquarelle de G. Piccini, Eton, Bn 4, 68.

Ashby 1914, p. 13 n° 68, pl. IV, Connor Bulman 1993, p. 28.

### **Dimensions**

### **notes sur l'observation:**

L'œuvre n'a pu être retrouvée.

### **Description:**

Sur la droite, Esculape est assis sur une chaise; il est tourné vers la gauche. Il tient dans sa main gauche un bâton avec un serpent enroulé et dans la droite un objet indéterminé. Ses jambes sont recouvertes d'un drapé. Sur la gauche deux femmes drapées s'avancent vers lui avec des offrandes.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

## 7- Esculape

### Sources d'inspiration:

*Esculape et Hygieia*, relief, Musée du Capitole, Inv. Albani, C 51. Une reproduction de ce relief exécutée par Piccini est dans le *Recueil Topham*, Eton drawings Bn 9 n° 24. La légende indique que le relief est dans la collection Albani ; il a donc été réalisé avant la vente au musée du Capitole. Voir aussi British School at Rome 1912, p. 267, n° 113.

### Commentaire:

Le dessin porte l'inscription suivante : *Pictura antiqua in pinacotheca Cl. Richardi Meade M. D. asservata*. Tous les dessins de peintures antiques du *Recueil Topham* sont de Francesco Bartoli, sauf ceux du premier volume, auquel Esculape appartient. Il pourrait s'agir d'un dessin de Gaetano Piccini, car le style de ce dessin est proche du sien.

### Remarques personnelles:

Cette œuvre n'apparaît que dans le *Recueil Topham* et elle n'est plus citée ensuite. Elle n'est pas publiée dans l'ouvrage de Turnbull, détaillant pourtant les principales peintures antiques appartenant à Mead, ni dans le catalogue de vente de sa collection après son décès, en 1755. Cette œuvre n'est pas non plus citée par Michaelis<sup>23</sup>. Il est possible que le Docteur Mead se soit séparé de cette peinture entre 1728 et 1740, pour une quelconque raison ; il s'est peut-être aperçu qu'il s'agissait d'un faux.

Cette œuvre est sans doute la première peinture antique achetée par Mead. Ce médecin a probablement été séduit d'abord par le sujet, Esculape, Dieu de la Médecine, ainsi que par le fait qu'il s'agissait d'une peinture antique. Mead collectionna ensuite plusieurs autres fragments de peinture antique.

La ressemblance entre l'Esculape de cette peinture et l'Esculape se trouvant sur la reproduction du bas-relief Albani, dans le même volume du *Recueil Topham*, est frappante. L'Esculape de la peinture de Mead est vraisemblablement inspiré de ce dessin.

Cette œuvre est à rapprocher des *Sept divinités*, peinture pseudo-antique achetée par Pembroke, et reproduite également dans le *Recueil Topham*. Les deux peintures sont de la même main, sans doute de Gaetano Piccini. Celui-ci s'est inspiré d'objets antiques qu'il avait copié pour réaliser ces contrefaçons<sup>24</sup>. En effet, il est possible que ce peintre ait eu une activité de faussaire parallèlement à celle de copiste. Meyboom a prouvé que certaines peintures antiques qu'il avait reproduites n'ont jamais existé ailleurs que dans son imagination<sup>25</sup>.

Il est probable que Pembroke et Mead ont acquis ces deux œuvres par l'intermédiaire du même agent en Italie, qui se serait fourni auprès d'un seul et même marchand, peut-être même directement auprès du faussaire.

Cette œuvre est donc une contrefaçon réalisée probablement par Gaetano Piccini, ou par un autre artiste ayant copié des œuvres pour le *Recueil Topham*<sup>26</sup>.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1730.**

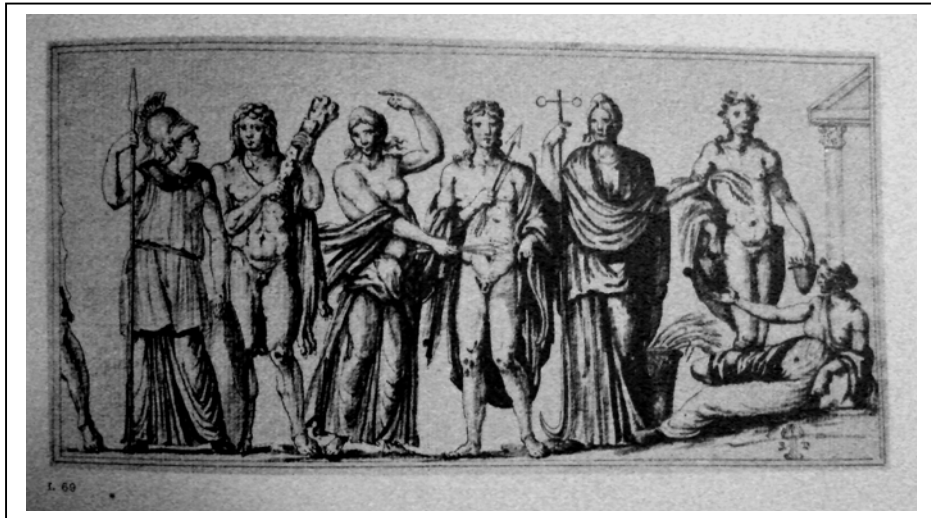
<sup>23</sup> *Museum Meadianum*, Londres, 1755, p. 241-243 et Michaelis, *Ancient marbles in Great-Britain*, Cambridge, 1882, p. 49.

<sup>24</sup> Voir fiche suivante.

<sup>25</sup> Meyboom 1979, p. 61.

<sup>26</sup> Le *Recueil Topham* a été réalisé dans les trois premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Lanciani 1894, p. 165.

## 8- Sept divinités



**Provenance** Temple de Junon à Praeneste

**Date présumée de la découverte** : indéterminée

**Auteur présumé** : Gaetano Piccini

**lieu de conservation actuel** : indéterminé

**collectionneurs et lieux de conservation précédents** : Lord Pembroke

### Bibliographie

Dessins : aquarelle de G. Piccini, Eton, Bn 4, n° 69.

Kennedy 1769, p. 70 ; Richardson 1795, p. 81 ; Michaelis 1882, p. 713, n° 205 ; Ashby 1914, p. 14 n°69 et pl. IV ; Connor Bulman 2001, p. 238.

### Dimensions

### notes sur l'observation:

L'œuvre n'a pu être retrouvée.

### Description:

Sept divinités avec leurs attributs sont représentées sur un même plan. En partant de la gauche on peut voir Minerve, Hercule, Diane, Apollon, Cérés, Vertumne et Terra Mater.

**Etat de conservation** : indéterminé

**Technique de dépose** : indéterminée

**Technique d'exécution** : indéterminée

## 8- Sept divinités

### Sources d'inspiration:

Capp. 284 : représentation des peintures des *Bains de Constantin* par G. Piccini. Fol 4, 12, 23, 26a, 43, 45 ; Ashby 1914, p. 3 ; Connor Bulman Louisa M. 1999, p. 205-217.

### Commentaire:

Il y a une inscription sur le dessin conservé à Eton : *Pictura antiqua penes Thomam comitem de Pembroke*.

Les ouvrages décrivant les objets de la collection Pembroke conservés à Wilton House indiquent que cette peinture se trouvait dans le lobby.

Kennedy écrit à son propos: *An Antique Picture from the Temple of Juno ; Juno is sitting by a Temple ; Pallas, Hercules, Diana, Apollo, Ceres and Vertumnus, are coming to her, with their Symbols in their Hands*.

Jonathan Richardson la décrit brièvement : *An antique Picture from the temple of Juno, with six Heathen Deities, having their symbols*.

Selon Adolf Michaelis, la peinture est complètement repeinte et il est difficile de savoir si elle vraiment antique<sup>27</sup>.

Thomas Ashby reprend les commentaires des auteurs précédents et ajoute en note que le temple de Junon à Praeneste n'a jamais existé.

Louisa Connor Bulman pense qu'il s'agit d'une contrefaçon réalisée par Gaetano Piccini.

### Remarques personnelles:

La peinture, comme le soupçonnent Adolf Michaelis et Louisa Connor Bulman, est probablement un faux. En effet, l'iconographie est étrange pour une peinture antique : les dieux sont représentés alignés sur un même plan.

De plus, les personnages sont directement copiés de reproductions de peintures antiques réalisées par Gaetano Piccini se trouvant dans le *Codex Capponi*. Les reproductions contenues dans ce recueil concernent presque exclusivement les peintures Rospigliosi, retrouvées en 1710. Francesco Ficoroni aurait commandé à Gaetano Piccini leur reproduction. Ces dessins furent achetés par Alessandro Capponi à un marchand, en 1729,.

Cette peinture a disparu et la copie conservée à Eton est notre seule référence aujourd'hui. Cette copie est très probablement de la main de Gaetano Piccini. On peut alors aisément juger des ressemblances entre celle-ci et les dessins du *Codex Capponi*. Il est probable que l'auteur de la contrefaçon est Piccini lui-même, comme le pense Louisa Connor Bulman, car il avait sous la main tous les modèles nécessaires.

La peinture a été réalisée avant 1730, c'est-à-dire avant l'achat par Capponi en 1732 du recueil de dessin, qui se trouvait peut-être dans l'atelier de Piccini<sup>28</sup>.

Cette œuvre est à rapprocher de la peinture se trouvant dans la collection Mead, représentant *Esculape*<sup>29</sup>.

### Terminus ante-quem de réalisation : 1730.

---

<sup>27</sup> *Completely smudged over and covered with modern inscriptions ; it can hardly be made out whether there are any antiques remains underneath this covering*. Voir Michaelis 1882, p. 713.

<sup>28</sup> Pinot de Villechenon 1990, p. 105.

<sup>29</sup> Voir fiche précédente.

## 8- Sept divinités



A8b- G. Piccini, *Divinités*, aquarelle



A8c- G. Piccini, *Apollon*, aquarelle



A8d- G. Piccini, *Femme sur un rinceau*, aquarelle

## 9- Auguste et sa cour



**Provenance** Rome, Jardins Farnèse.

**Date présumée de la découverte** 1731-1737

**Auteur présumé :** Camillo Paderni (?)

**lieu de conservation :** indéterminé

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:**

Richard Mead (1737-1755)  
Fowler (en 1929)

### Bibliographie

Cunningham 1737 (1853), p. 240 ; Dubos 1740 (3<sup>e</sup> éd.), I, p. 122 ; Turnbull 1740, pl. 3 ; Maty 1755, p.51-52 et 57-58 ; Winckelmann 1954, II, p. 160. (Lettre à Stosch, Rome, le 20 juin 1761.) ; Stukeley 1882, I, p. 303 ; Worsley 1794, II, p. 21 ; Michaelis 1882, p. 49, n. 27 ; Reinach 1922, p. 221, n<sup>o</sup> 5 ; Vente Sotheby's 1929, n<sup>o</sup> 222 ; Scott 2003, p. 37, note 17 ; Zanni 1993, II-2, p. 65-77.

### Dimensions

20 x 20 cm

### notes sur l'observation:

L'œuvre n'a pu être retrouvée.

### Description:

Auguste est représenté au milieu d'une assemblée où se trouvent aussi Horace et Mécène. Il tend une couronne à un personnage disparu.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

## 9- Auguste et sa cour

### Sources d'inspiration :

#### Sources littéraires

Horace, *Odes*, II, 2, 17 ; *Carm.* L. II.

Phraates était le petit-neveu de Salluste et le propriétaire des *Horti Sallustiani*.

#### Sources iconographiques

Médailles antiques à l'effigie de Mécène, d'Agrippa.

Portraits d'Auguste.

### Commentaire:

L'œuvre a été vue par Alexander Cunningham pour la première fois le 17 février 1737, dans la maison de Camillo Paderni. Il décide d'acquérir l'œuvre pour Mead et la fait copier par Paderni pour lui et pour Turnbull.

En 1740, Du Bos écrit dans la troisième édition de ses *Réflexions* : « Monsieur le docteur Mead, si connu dans toute l'Europe par ses talents et par son amour pour les arts, a enrichi son cabinet d'un morceau de peinture qui s'est pareillement trouvé dans les ruines du palais des Empereurs et il a fait graver ce précieux fragment. Il représente, à ce que l'on a sujet de croire, l'empereur Auguste, ayant à côté de lui Agrippa, Mécène et quelques autres personnes, donnant une couronne à une figure qui ne paraît plus ».

Turnbull rapporte que le sujet pourrait être tiré d'Horace et représenterait Auguste rendant sa couronne à Phraates. On reconnaît Auguste ainsi que Mécène et Agrippa dont les portraits sont souvent représentés sur des médailles et des intailles. La gravure qu'il présente est à la même taille que l'original.

Winckelmann, dans une lettre à Stosch, lui demande d'aller chercher une gravure de cette œuvre, car le Cardinal en a besoin pour l'une des peintures de la villa : *Wir haben es nöthig zu einem Gemählde in des Cardinals Villa*. Il s'agit du frontispice d'une *Dissertation* publiée en 1751, probablement en Angleterre, car Winckelmann indique qu'on ne la trouve pas à Rome.

Matthew Maty note dans les mémoires du Dr Mead que cette peinture *had cost him vast sums*. Richard Worsley mentionne cette peinture lorsqu'il commente une médaille de Mécène de sa collection. Selon lui Mead en aurait eu un dessin, acheté au cardinal Massimi : *The copy of part of a painting*. Ainsi, Mead n'aurait pas possédé ce fragment mais seulement une reproduction.

Reinach note que c'est un « fragment de peinture romaine où l'on a cru reconnaître Auguste et sa cour, entre autres Horace et Mécène ».

Dans le catalogue de vente de 1929 de Sotheby's, la peinture est décrite ainsi : *A Fragment of a Roman Wall Painting, in frame, representing a group of figures in colours. Augustus is shown presenting a coronet to some person (now missing), to his left stands Maecenas, and, behind him, with his hand on the shoulder of the latter, is M. Agrippa, three others figures also stand behind, 6 1/2 in. by 6 1/2 in.; from the Museum of Dr. Mead (with accompanying print of the subject reversed)*.

Lors de cette vente, l'œuvre a été acquise par Fowler pour 4,10 £<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Fowler a acheté aussi le n° 315 ("a greek terra-cotta group of girls playing the game known as ephedrismos, a spirited group, 81/2 in. high") pour 17,10 £.



## 9- Auguste et sa cour

### Remarques personnelles:

L'œuvre se trouvait en 1737 dans l'atelier de Camillo Paderni, avant que Cunningham ne l'achète pour Mead. Il la rapporte en Angleterre, et l'œuvre est placée chez le docteur jusqu'à sa mort, en 1755. Ce fragment ne figure pas au catalogue de vente après décès du docteur<sup>31</sup>. Michaelis remarque que Mead n'avait autorisé ni la vente d'*Auguste et sa cour* ni celle de son recueil de dessins de peintures antiques. L'œuvre se retrouve en vente au début du XX<sup>e</sup> siècle chez Sotheby's, et elle est achetée par un dénommé Fowler ; on ne sait pas où elle se trouve actuellement.

Il n'est mentionné nulle part dans la bibliographie qu'il s'agit d'une contrefaçon. Cependant plusieurs éléments pourraient laisser penser que Mead a acheté un faux : la composition est éloignée des compositions classiques des décors romains ; les personnages sont copiés sur des monnaies et les visages de personnalités importantes de l'histoire romaine sont ainsi aisément reconnaissables. La prétendue provenance de l'œuvre, les jardins Farnèse, n'a pas été choisie au hasard, puisqu'elle correspond au lieu où la plus importante découverte de peintures antiques, appartenant au complexe de *la Domus Transitoria*, avait été faite les années précédentes. L'artiste que l'on pourrait suspecter pour la réalisation de ce faux est Camillo Paderni, puisque la première fois que l'œuvre a été vue, c'est dans son atelier.

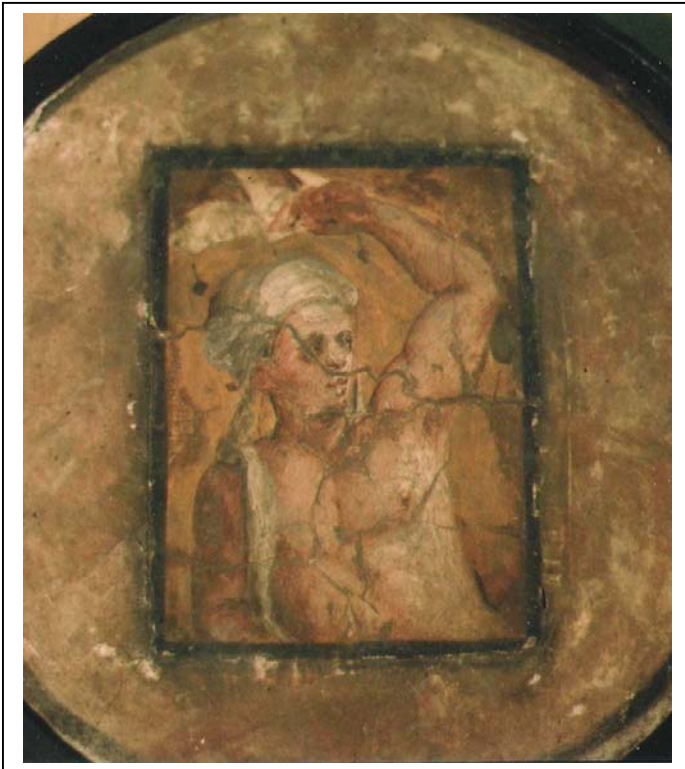
La peinture ayant disparu, il est difficile aujourd'hui de tirer des conclusions sur son authenticité, malgré tous les éléments en faveur de la contrefaçon.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1737.**

---

<sup>31</sup> *Museum Meadianum*, Londres, 1755.

## 10- Athlète ou lutteur



**Provenance** Rome, Domus Aurea

**Date présumée de la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé:** Gaetano Piccini ?

**lieu de conservation actuel**

British Museum

**n° d'inventaire :** Hinks n° 91

**mode d'entrée dans la collection:**

Don de Sir M. White Ridley en 1865

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:**

Richard Mead (avant 1755)

Brand (achat vente Mead 1755)

Sir Matthew White Ridley (avant 1865)

### Bibliographie

Turnbull 1740, p. 178, pl. 30 ; *Museum Meadianum* 1755, p. 242 ; British Museum 1878, p. 81, 26 ; Michaelis 1882, p. 49 ; Reinach 1922, p. 279, n° 7 ; Hinks 1933, p. 62, fig. 69.

### Dimensions

18,5 x 13,5 cm.

### notes sur l'observation:

L'œuvre a pu être observée dans de bonnes conditions.

### Description:

Buste d'homme. Il lève son bras gauche au-dessus de sa tête et porte un turban blanc. Le fond est jaune clair. Un liseré noir marque le bord du médaillon qui est à fond blanc.

### Etat de conservation :

Le fragment a été cassé en deux et la fissure a été colmatée par un mastic. Les deux parties du fragment sont mal repositionnées.

### Technique de dépose :

Le revers et les chants ne sont pas visibles.

### Technique d'exécution :

Il s'agit probablement d'une peinture à fresque; une incision souligne le côté gauche du visage du personnage. Il n'y a pas de repeints.

## 10- Athlète ou lutteur

### Sources d'inspiration:

*Bataille d'amazones et guerriers*, frise retrouvée près des *Sette Sale*, à la *Domus Aurea* en 1684 et copiée par Bartoli (nombreux dessins et esquisses)<sup>32</sup>. Les reproductions de cette frise effectuées par Bartoli se trouvent à Holkham Hall dans la collection Thomas Coke, à Londres, au Royal Institute of British Architecture et à Paris, au cabinet des Estampes et Photographies de la Bibliothèque Nationale de France.

Voir aussi Caylus 1757, I, pl. XV et De Lachenal 2000, p. 660-670.

*Athlète vainqueur*, Fresque Rospigliosi, Turnbull 1740, pl. 43 ; Connor Bulman 1999, p. 205-217.

### Commentaire:

L'œuvre est décrite dans le catalogue de vente après décès du docteur Mead.

Adolf Michaelis note que les fragments de la collection Mead sont couverts de repeints : *We will hope that it was not he who authorized the wretched re-painting which so sorely disfigures the extant remains.*

R. P. Hinks l'a classé parmi les faux de son catalogue.

### Remarques personnelles:

La première mention de l'œuvre date de 1740, lors de sa publication par Turnbull. L'auteur n'en donne pas la provenance et indique qu'elle se trouve dans la collection Mead. Il est probable que Mead l'a achetée à peu près au même moment qu'*Auguste et sa cour*. Il est possible aussi qu'il l'a achetée bien plus tôt, lors de son voyage en Italie en 1695-96, ou bien en même temps que la peinture *d'Esculape*, dans les années 1720. A la mort de Mead, l'œuvre a été acquise par Brand, puis elle s'est retrouvée plus tard dans la collection de Sir Matthew White Ridley qui l'a ensuite donnée au British Museum où elle se trouve encore aujourd'hui.

Le style de cette peinture est assez éloigné de celui de la peinture romaine antique. Il s'agit peut-être d'un fragment d'une peinture Renaissance, ou bien d'une œuvre peinte à fresque et mutilée volontairement (d'où la présence de fissures). Cette peinture aurait ensuite été vendue comme provenant de la *Domus Aurea*. L'œuvre est dépourvue de repeints et le style de ce fragment, plus proche de l'art de la Renaissance que de la peinture antique, ne peut donc pas être expliqué par une réinterprétation du sujet lors d'une campagne de restauration.

La forme de médaillon lui a peut-être été donnée pour faire un pendant avec le *Glaucos* de la collection Mead<sup>33</sup>. Il s'agit vraisemblablement d'une contrefaçon, comme le pense Hinks.

Il est possible que l'artiste qui l'a réalisée fasse partie du cercle des peintres copistes reproduisant les antiquités pour les touristes, comme Gaetano Piccini. Le style de l'œuvre est d'ailleurs assez proche de ses dessins.

---

<sup>32</sup> Voir fiche 15.

<sup>33</sup> Cette peinture est également conservée au British Museum. Un troisième fragment, représentant la Parque Atropos, publié par Turnbull, attesté à la même époque dans la collection Barberini, a une forme ronde elle aussi ; ces peintures proviendraient-elles toutes du même atelier de restauration ?

## 10- Athlète ou lutteur

Terminus ante-quem de réalisation : 1740

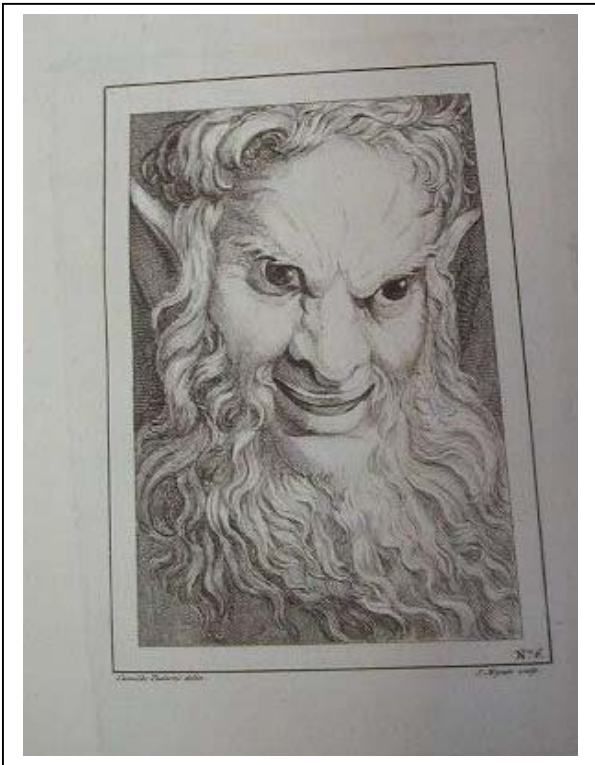


A10b- C. Paderni, *Athlète vainqueur*, gravure



A10c- *Athlète vainqueur*, fresque déposée

## 11- Satyre Barberini



**Provenance :** indéterminée

**Date présumée de  
la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé :** inconnu

**lieu de conservation actuel :**  
indéterminé

**collectionneurs et lieux de  
conservation précédents:**  
Barberini ; Thomas Coke (1754 ?)

### **Bibliographie**

Inventaires : Prince Maffeo Barberini, après 1672, n° 646 ; Prince Maffeo Barberini, 1686, n° 165

Turnbull 1740, pl. VI ; Kenworthy-Browne 1983, p. 84.

### **Dimensions**

45 cm

### **notes sur l'observation:**

L'œuvre n'a pu être retrouvée.

### **Description:**

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

## 11- Satyre Barberini

### Sources d'inspiration :

Groupe de Pan et Daphnis de la collection Ludovisi, reproduit par François Perrier : Perrier 1645, pl. XLIV.

### Commentaire:

En 1740, lorsque Turnbull publie cette œuvre, elle se trouve au palais Barberini.

Matthew Brettingham la décrit ainsi dans son livre de compte : *Antique Fresco of a Satyr's head – admirable*.

### Remarques personnelles:

Un *Satyre* est mentionné dans l'inventaire Barberini de 1672 : il s'agit d'une peinture à fresque sur panneau. Cette œuvre est attribuée à Carrache dans l'inventaire Barberini de 1686. Il est difficile de dire si les mentions dans ces inventaires correspondent à l'œuvre présentée ici.

*Le Satyre Barberini* a été acheté par Brettingham, peut-être en avril 1754, date à laquelle il acquiert des œuvres de la collection Barberini pour Coke, comme *la Femme au voile*, peinture de Léonard de Vinci. Ces deux œuvres furent emballées ensemble avant leur départ pour l'Angleterre.

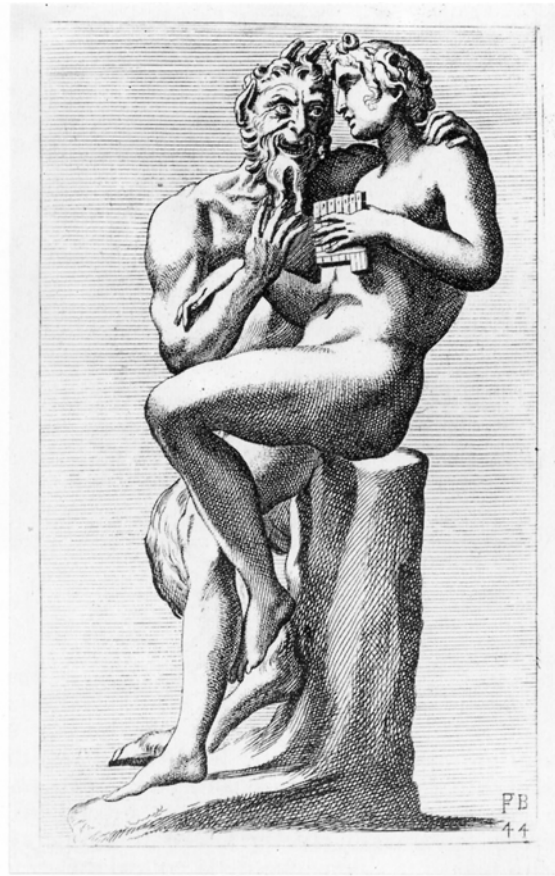
En 1882 Adolf Michaelis ne la cite pas dans son ouvrage sur les collections d'antiquités britanniques. L'œuvre n'était sans doute plus considérée comme antique, ou bien elle avait disparu.

Il est difficile de se prononcer sur l'authenticité de l'œuvre car la seule reproduction qui existe est la gravure publiée par Turnbull. Les dimensions de la peinture données par Turnbull, deux palmes de haut (quarante-cinq centimètres environ), paraissent excessives pour un type de figure utilisée en petit format (une dizaine de centimètres) dans les décors romains. On est tenté de penser que l'œuvre est une contrefaçon à relier aux autres faux du même type de la collection Barberini : *la Vénus Barberini*, *la Parque* et *l'Amour dormant*.

Le manque d'information sur l'entrée de l'œuvre dans la collection Barberini ne permet pas de donner une date ante-quem pour sa réalisation. La date que nous retiendrons est celle de la publication de l'œuvre dans l'ouvrage de Turnbull.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1740**

## 11- Satyre Barberini



A11b- F. Perrier, *Groupe de Pan et Daphnis*, gravure



## 12- Muse de Cortone



**Provenance** Cortone, Villa di Petrognano

**Date présumée de la découverte** 1694 ou

**Auteur présumé:**

Giuseppe Guerra ou Camillo Paderni

**Lieu de conservation actuel**

Cortone, Musée de l'Académie étrusque ; salle

**n° d'inventaire:**

AE 91AM

**mode d'entrée dans la collection:**

Don, 1852

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:**

Tommasi, 174 -1 51

**Bibliographie**

*No ti Corritan* , I, 1 4, p. 198 Venuti M 1748, . 107-108 ; Venu i C 1791 ; av lle 1852 p. 42 ; Lenorm d 7 ros en y 84, p. 17 2 Sart n 885, p 8-17, fi . Sc e e 18 9, p. 9 ; B g 04, p. 20 2 ; ach l ) p. .4 e 9 , 5 8 A biz a Al l 53 48- 2 19 agi n d z edo l ; et il , p. 9 ; rz l . 67 Pr ca 98 e s 9

**inscriptions**

x 3

**notations :**

'œu r sent e de riè e ne e

**description :**

a se est r r s e de ce i- us . lle es ch e és e po e ou onne d lauri r . le b e ye , 'air on e r . n e blanc e lai se s n s dr t déco vert. l e tie o lle une lyre.

**Évaluation**

B n ; pré e c d g i res, tach s blanche (m isis e ) pas d prob me d a hé e p intur au u p r

**chaque exécution :**

P in r huile ura ois ; e n i s a te rs le l an u l r t l'en au ique



## 12- Muse de Cortone

### Sources d'inspiration:

Peinture d'Herculanum déposée le 7 juillet 1739 et représentant deux musiciens, un acteur et un citharède, voir *Antichità*, vol. IV, pl. XXXV (dessin de Vanni)

Peinture d'Herculanum représentant une cithariste, *Antichità*, vol. III, pl. XXIII.

Vierge de *L'adoration des bergers* de Solimena, exécutée en 1700 pour l'église Santa Maria Donalbina de Naples<sup>34</sup>.

### Commentaire:

Dans les *Notti Corritane*, Niccolò Vagnucci présente la *Muse* comme une peinture trouvée une cinquantaine d'années auparavant près de la villa de Petrognano. L'auteur termine par une note entre parenthèses : *alcuni l'hanno creduta una Musa*. Il ne dit pas qu'il s'agit d'une peinture antique.

Marcello Venuti, en 1748, mentionne la *Muse* comme une des seules peintures de chevalet antiques retrouvées à ce jour.

L'histoire de la « découverte » de la *Muse* est relatée dans un manuscrit rédigé par Curzio Tommasi datant de 1765 décrivant les pièces de la collection de son oncle, Ranieri Tommasi ; un paysan l'aurait déterrée puis utilisée pour boucher l'ouverture d'un foyer rustique : *Fu trovato questo stupendo quadretto nella villa di Petignano, (...) da un nostro contadino (...), nello scavo che fece per fare alcuni fossi in certe terre di nostra attinenza. Si servì egli per qualch'anno del medesimo per chiudenda d'una di quelle buche, che si fanno lateralmente ai focolari di campagna, dove per ordinario i contadini tengono i zolfanelli e la cassetta del sale, ed è stato un prodigio che il fumo ed il fuoco non l'abbiano apportato nessun nocumento. Ebbe occasione mio zio nel 1734 d'andare a Petignano ed entrato in casa del contadino vidde la detta pittura e domandatoli come fosse pervenuta in sua mano, esso gli riferì quanto sopra s'è detto, aggiugendovi in oltre che avendola veduta alcuni PP. Olivetani, che non so per qual causa s'erano ricoverati in sua casa, ed avendo comprato per pochi paoli alcune antichità trovate unitamente alla suddetta pittura, volevano anche questa, ma che egli non volle dargliela (...)*<sup>35</sup>.

Dans ce même manuscrit, Curzio Tommasi note quelques années plus tard que son oncle, qui aimait les anecdotes, avait probablement inventé celle de la *Muse*.

En 1791 le fils de Marcello Venuti, Curzio Venuti, identifie la *Muse* avec Polymnie.

La peinture entre au Musée de l'Académie étrusque en 1852 sur un don de Luisa Bartolozzi Tommasi, veuve de l'ancien propriétaire de l'œuvre. Une dissertation est donnée à cette occasion par Ferdinando Cavalleri.

Bien que quelques voix se soient élevées contre son authenticité (Heydemann, 1879), il semblerait qu'avant les années 1930, l'œuvre ait été d'une manière générale considérée comme un original.

François Lenormand décide de publier l'œuvre après l'avoir vue à Cortone. Il pense qu'il s'agit d'une peinture à la cire et trouve différents arguments pour prouver son authenticité. Il n'arrive cependant pas à trancher et propose que l'œuvre soit plus amplement étudiée.

---

<sup>34</sup> De Vos 1985.

<sup>35</sup> Procacci 1984.

## 12- Muse de Cortone

Cros et Henry pensent que la peinture a été réalisée à l'encaustique à cause des marques qu'ils voient dans la peinture et qu'ils croient dues à l'emploi d'un outil appelé *cestrum*. Selon eux si la *Muse* était moderne, elle aurait été réalisée à la Renaissance et non au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ernst Berger ne se prononce pas sur l'authenticité de l'œuvre. Selon lui, l'œuvre a été réalisée à tempéra plutôt qu'à l'encaustique.

Albizzati lança la polémique en 1932, en publiant la *Muse* à l'article *falsificazione* dans *l'Enciclopedia Italiana*. Dans un article écrit en 1937, cet auteur releva plusieurs points importants pour la compréhension de l'œuvre : il étudia son style et en déduisit : *Chi ha dipinto questa figura avrà conosciuto esemplari antichi, ma la sua imitazione è rimasta ben superficiale e ben fiacca*. Il parle ensuite de l'apparition de fausses peintures antiques peu après la découverte d'Herculaneum et mentionne Giuseppe Guerra .

Albizzati expliquait le choix de l'ardoise comme support de la peinture par plusieurs raisons :

- il s'agissait d'un matériau peu coûteux,
- il permettait de faire une peinture de chevalet, ce qui changeait des fragments d'enduit,
- il était plus vraisemblable qu'un support de bois, qui n'aurait pu être conservé dans les conditions climatiques que connaît l'Italie.

L'auteur ajoute en note que le tableau n'est pas peint à l'encaustique mais à l'huile.

En 1975, Faldi attribue l'œuvre à Gian Domenico Campiglia, en la comparant à l'une de ses toiles intitulée *Le génie de la peinture* et conservée à l'Académie de St Luc à Rome. Cette attribution est reprise par Feretti.

Grâce à l'étude du catalogue de la collection des Tommasi, Ugo Proccaci s'est aperçu que les doutes sur l'appartenance de l'œuvre à l'Antiquité classique sont apparus bien avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : ni Niccolò Vagnucci ni Marcello Venuti n'ont affirmé qu'il s'agissait d'une peinture antique. En 1780, Giovanni Benvenuto Venuti est le premier à douter de l'authenticité de l'œuvre. Bianconi, dans une lettre posthume publiée en 1792, paraît du même avis et note qu'elle aurait pu être réalisée par Raphaël ou Giulio Romano. Curzio Tommaso, neveu du premier propriétaire de l'œuvre, qui, dans son essai de 1791, penchait en faveur de l'authenticité, retient finalement, en 1795, l'œuvre pour un faux.

Proccaci donne une nouvelle attribution à la *Muse* en proposant le nom d'Agostino Veracini (1689-1762), peintre et restaurateur du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Mariette De Vos attribue la *Muse* à Giuseppe Guerra. Elle pense qu'il s'agirait de la première de ses falsifications. Cette œuvre aurait été commandée à Guerra par Marcello Venuti alors qu'il travaillait à Portici dans l'atelier de Canart.

Selon cet auteur, la peinture aurait été exécutée entre juillet 1739 et juin 1740.

### Remarques personnelles:

L'œuvre est citée pour la première fois en 1744. Sa description par Niccolò Vagnucci est brève et les seules informations qu'il nous donne sont l'époque et le lieu de la prétendue découverte. La peinture reste dans la collection Tommasi jusqu'en 1852 puis elle est donnée au Musée de l'Académie étrusque.

Les quelques auteurs qui la mentionnent avant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sont

## 12- Muse de Cortone

originaires de Cortone. L'œuvre intéresse par la suite un plus grand nombre d'auteurs, notamment parce qu'ils la croient réalisée à l'encaustique. Sa renommée doit être mise en relation également avec la vente de la peinture de *Cléopâtre*, à laquelle on la compare<sup>36</sup>. Enfin aucune peinture antique sur ardoise n'avait été retrouvée (et pour cause).

La *Muse* a très probablement été peinte à l'huile : elle a l'aspect d'une peinture à l'huile et elle a été réalisée avant le renouveau de la peinture à l'encaustique. Des analyses le vérifieraient, les tests effectués par le marquis Venuti semblant insuffisants<sup>37</sup>.

L'œuvre, comme le suppose Mariette De Vos, a probablement été fabriquée à la demande de Marcello Venuti au moment de son départ de Naples, vers 1740. Il a emporté l'œuvre avec lui à Cortone, afin de donner du prestige à sa ville natale : cette prétendue peinture antique était plus belle et plus précieuse que toutes celles du Roi de Naples, car il s'agissait d'un *pinax*. L'histoire de la découverte a sans doute été élaborée avec quelques complices qui se trouvaient probablement dans l'assemblée des *Notti Corritane*. Il pourrait s'agir de Niccolò Vagnucci ou de l'un des membres de la famille Tommasi à qui appartenait la *Muse*.

L'auteur de la *Muse* est sans doute à chercher parmi les peintres de la cour de Naples, en particulier ceux qui avaient la possibilité de voir régulièrement les peintures d'Herculanum, soit parce qu'ils pouvaient se rendre à l'atelier de restauration facilement, soit parce qu'ils étaient chargés de les copier pour le roi de Naples.

L'attribution de la peinture à Giuseppe Guerra est, semble-t-il, contredite par sa qualité d'exécution, bien meilleure que tous les faux que l'on connaît de sa main<sup>38</sup>.

L'auteur pourrait être Camillo Paderni, qui avait rencontré Marcello Venuti lors de sa visite à Herculanum. Paderni n'avait pas été bien reçu par Alcubierre, et désirait peut-être se venger des autorités napolitaines. Il connaissait bien les peintures antiques pour avoir copié celles qui se trouvaient à Rome et aurait pu facilement inventer une composition antique<sup>39</sup>.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1740**

---

<sup>36</sup> Voir fiche 34.

<sup>37</sup> Voir Lenormand 1877, p. 43.

<sup>38</sup> Voir fiches 14, 15, 17, 18, 25 et 31.

<sup>39</sup> Il semblerait que Camillo Paderni devint complice de Giuseppe Guerra dans les années 1750. Il aidait le faussaire à trouver des modèles pour ses peintures.

## 12- Muse de Cortone



*A12b- Acteur et Citharède, gravure*



*A12c- Cithariste, gravure*

## 13- Amour chasseur



**Provenance**                      Herculanium

**Date présumée de  
la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé:**              Giuseppe Guerra

**lieu de conservation actuel :**  
indéterminé

**collectionneurs et lieux de  
conservation précédents:**  
Soufflot ; comte de Caylus ( ?)

### **Bibliographie**

Caylus *Recueil*, I, pl. LVI, 1.

### **Dimensions**

H. env. 12 cm

### **notes sur l'observation:**

L'œuvre n'a pu être retrouvée.

### **Description:**

Amour à la chasse, sur fond noir.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

## 13- Amour chasseur

### Sources d'inspiration:

Peintures d'Herculanum représentant des Amours, comme par exemple l'*Amour à la chasse* trouvé en 1748 à Herculanum dans le cryptoportique de la Maison des Cerfs<sup>40</sup>. Voir *Antichità*, I, pl. XXIX à XXXVIII.

### Commentaire:

Selon Caylus, l'œuvre aurait été ramassée par Soufflot alors qu'il visitait le site.

### Remarques personnelles:

L'œuvre a probablement été achetée par Soufflot, lors du séjour à Naples qu'il effectua entre le 27 mai et le 20 juin 1750<sup>41</sup>. Il la rapporta à Caylus et celui-ci la publia dans son *Recueil d'Antiquités*. Après la mort de Caylus, la peinture passa probablement au Cabinet des Médailles comme le reste de sa collection, mais elle ne s'y trouve plus aujourd'hui<sup>42</sup>.

Il paraît improbable que Soufflot ait pu ramasser cette peinture sur le site d'Herculanum, tant les mesures prises par les autorités napolitaines pour empêcher tout vol d'objet ou de fragment d'enduit étaient draconiennes. Dans une lettre adressée à Caylus, datée du 1<sup>er</sup> juillet 1750, Taitbout écrit que plusieurs personnes ont été emprisonnées, « sur l'avis reçu qu'à Rome, dans la maison d'un Cardinal, on avait vu ces peintures (d'Herculanum) ». Il ajoute qu'il a pu se procurer des fragments d'enduit, mais aucun qui porte une figure ou la partie d'une figure<sup>43</sup>. Soufflot a donc acheté cette peinture, contrairement à ce qu'il a dit au comte de Caylus. Or, durant cette période, des contrefaçons de peintures antiques censées provenir d'Herculanum étaient proposées à Naples et à Rome aux visiteurs et aux collectionneurs. Taitbout mit en garde Caylus contre ce type de faux, alors que ce dernier venait d'acquérir une peinture de Guerra, le *Guerrier Grec*<sup>44</sup>. *L'Amour chasseur* ayant disparu, il est difficile de se prononcer sur son authenticité. Les conditions de son acquisition et la période à laquelle elle s'est faite laissent penser qu'il s'agit d'une contrefaçon.

### Terminus ante-quem de réalisation : 1750

---

<sup>40</sup> Cette peinture est aujourd'hui conservée au Musée du Louvre, voir Tran Tam Tinh 1974, p. 55. D'autres tableautins provenant du même cryptoportique mettant en scène des amours ont pu également servir de modèle.

<sup>41</sup> Michel 1991, p. 11

<sup>42</sup> Une annotation sur le volume du *Recueil d'Antiquités* conservé au Cabinet des Médailles indique qu'elle s'y trouvait. Je remercie Mathilde Avisseau-Broustet, conservateur au cabinet des médailles de m'avoir donné cette information.

<sup>43</sup> Serieys 1802 (I), p. 195-196.

<sup>44</sup> Serieys 1802 (I), *passim*. Le *Guerrier Grec* est présenté à la fiche 15.

## 14- Sacrifice à Mars



**Provenance** Fouilles sur l'Aventin (Bellori Bartoli) Au pied du Mont Palatin, à côté du *Circus Maximus*

**Date présumée de la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé:** Giuseppe Guerra

### **lieu de conservation actuel**

Villa Albani

### **n° d'inventaire:**

Inv.- Nr 13

### **mode d'entrée dans la collection:**

Don du neveu de Passionei au cardinal Albani

### **collectionneurs et lieux de conservation précédents:**

Abbé Franchini (avant 1750) ; cardinal Passionei (1750- 1761) ; Albani

### **Bibliographie**

Bellori Bartoli 1750, pl. XVI; lettres à Mengs du 16 décembre 1761 et du 21 avril 1762, Winckelmann 1954, II, p. 198 et p. 217 ; Winckelmann 1764 (2005), p. 402 ; Winckelmann 1821, III, p. 232, n° 177 ; Morcelli 1785, p. 8 ; Foscolo 1826 ; Fea Morcelli 1869, p. 4, n° 12 ; Reinach 1922, p. 239, n° 3 ; Allroggen-Bedel 1989, n° 2 p. 25-28, pl. IV.

### **Dimensions**

56 x 91 cm

### **notes sur l'observation:**

L'œuvre n'a pu être observée.

### **Description:**

Sacrifice à une statue de Mars sur un piédestal central encadré de deux figures féminines. Elles sont vêtues d'une tunique et d'un manteau et jettent de l'encens sur des brasiers se trouvant à leurs pieds. La peinture est concave.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

## 14- Sacrifice à Mars

### Sources d'inspiration:

*Codex Capponiana*, 284 : feuillets 12, 16, 18 et 25.

Relief funéraire de Quintus Lollius Alcaménès, Villa Albani-Torlonia : la femme répandant de l'encens sur un chandelier est identique à la figure de droite sur la scène de sacrifice, voir *Forschungen zur Villa Albani*, I, p. 271-274, n° 87, pl. 162; Winckelmann 2005, fig. 114 et p. 732 n. 6.

Sources littéraires : Horace 1. 3. *Odes*, 14. v. 5.

### Commentaire:

L'œuvre est publiée pour la première fois en 1750, dans la seconde édition latine de l'ouvrage de Bellori et Bartoli, *Picturæ antiquæ cryptarum romanarum et sepulcri nasonum*. Le cardinal Passionei est mentionné comme étant le propriétaire de l'œuvre. Elle aurait été trouvée lors de fouilles effectuées sur l'Aventin par les Jésuites du Collège Romain. La gravure de Philippe Morghen qui est donnée est beaucoup plus détaillée que la peinture elle-même.

Winckelmann informe Mengs de l'entrée de cette peinture dans la collection du cardinal Albani<sup>45</sup>. Il note que le fragment est concave, ce qui signifie qu'il provient d'un décor de voûte. D'autres fragments, trouvés au même endroit, sont au Collège Romain.

Cette peinture lui semble digne d'être commentée dans ses *Monumenti Antichi*, bien qu'elle ait été publiée auparavant. Winckelmann développe alors son hypothèse pour l'interprétation de l'œuvre : il y voit Livie et Octavie sacrifiant à Mars, comme le décrit Horace.

Stefano Morcelli renvoie à *l'Histoire de l'Art* de Winckelmann. Carlo Fea lorsqu'il reprend l'ouvrage de Morcelli écrit : « Peinture antique sur un mur voûté. Winckelmann y a vu Livie et Octavie sacrifiant à Mars ». La peinture se trouvait alors dans le passage à droite conduisant à la première galerie.

Agnès Allrogen-Bedel reprend la bibliographie et remarque que l'interprétation de la scène par Winckelmann (le sacrifice de Livie et Octavie en l'honneur du retour d'Auguste de sa campagne d'Espagne) n'est pas justifiée et témoigne de la façon dont, au XVIII<sup>e</sup> siècle, on se plaisait à interpréter les œuvres. Selon elle il s'agit d'une scène de genre. Elle remarque à deux reprises que l'œuvre est très repeinte mais ne parle jamais de contrefaçon.

### Remarques personnelles:

L'œuvre fut été achetée par l'abbé Franchini, ministre du Grand-Duc de Florence à Rome. En 1750, elle se trouvait dans la collection du Cardinal Passionei. Il est probable que l'abbé Franchini l'avait acquise auprès du père Contucci, le directeur du musée du Collège Romain : en effet, les autres fragments censés être de la même provenance faisaient tous partie de cette collection. A la mort du cardinal Passionei, en juillet 1761, l'œuvre est revenue à son neveu, qui en a fait don au cardinal Albani. Celui-ci l'a placée dans sa villa sur la via Salaria, probablement dans l'escalier d'entrée, où elle se trouve encore aujourd'hui.

---

<sup>45</sup> Winckelmann écrit alors « Cette peinture est comme vous l'avez dite » (*come avete detto*). Est-ce que cela signifie que Mengs et Winckelmann pensaient que l'œuvre était fausse ?



## 14- Sacrifice à Mars

Il est étonnant que Winckelmann, qui semble s'être fait un devoir de dévoiler la supercherie de Guerra, n'ait pas fait la relation entre le faussaire et cette peinture, provenant d'une série dont le reste des éléments était conservé au Collège Romain. Il décrit d'ailleurs les autres peintures comme des originaux : « Les meilleures d'entre elles sont un satyre (...) en train de boire dans une corne, et un petit paysage avec des figures (...) qui surpasse tous les paysages se trouvant à Portici »<sup>46</sup>.

Pourtant, les détails étranges que Winckelmann disait remarquer sur les peintures de Guerra, sont présents également sur cette œuvre : l'auteur se plaît à y reconnaître un passage d'Horace, alors que l'un des truchements du faussaire est de composer des scènes compliquées afin que le public érudit puisse y voir des correspondances dans la littérature classique. Winckelmann est surpris par le fait que Mars soit armé d'une massue, et qui plus est, d'une massue à pointes, *quella specie che era l'arme degli Assirj e degli Etiopi*, mais cela ne l'alerte pas et il ne semble pas douter de l'authenticité de l'œuvre<sup>47</sup>.

Cette peinture est très vraisemblablement une contrefaçon de Guerra, réalisée avec sept autres peintures pour les Jésuites du Collège Romain. La date de sa réalisation n'est pas connue avec précision, mais il est probable qu'elle ait été réalisée peu avant 1750<sup>48</sup>. Le modèle pour cette peinture doit sans doute être recherché dans les peintures de Pompéi ou d'Herculanum découvertes avant 1750.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1750**



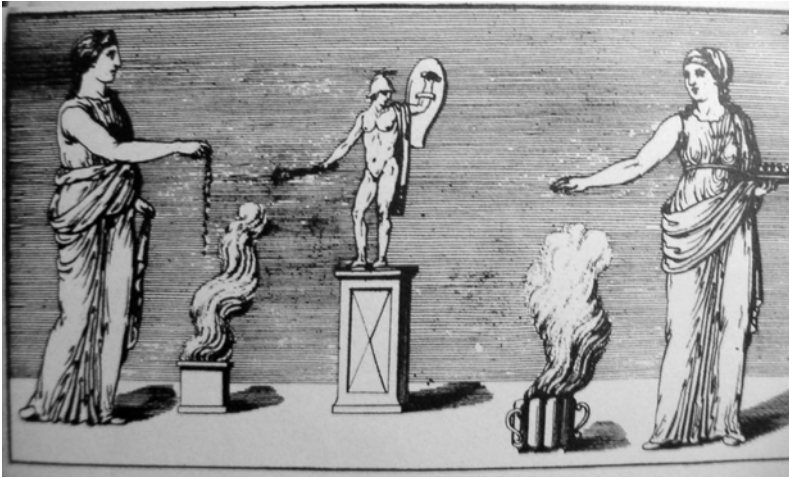
A14b- Relief funéraire de *Quintus Lollius Alcaménès*, Villa Albani-Torlonia

<sup>46</sup> Winckelmann 2005, p. 402.

<sup>47</sup> Winck, Mon. Ant., 1821, p. 232.

<sup>48</sup> Le *Dizionario Biografico degli Italiani* nous apprend que l'Abbé Franchini devint collectionneur à partir du moment où il quitta Rome, en 1747, pour s'installer à Sienne.

## 14- Sacrifice à Mars



A14c- G. Casanova, *Sacrifice à Mars*, gravure



A14d- G. Piccini, *Divinité sur rinceau*, aquarelle

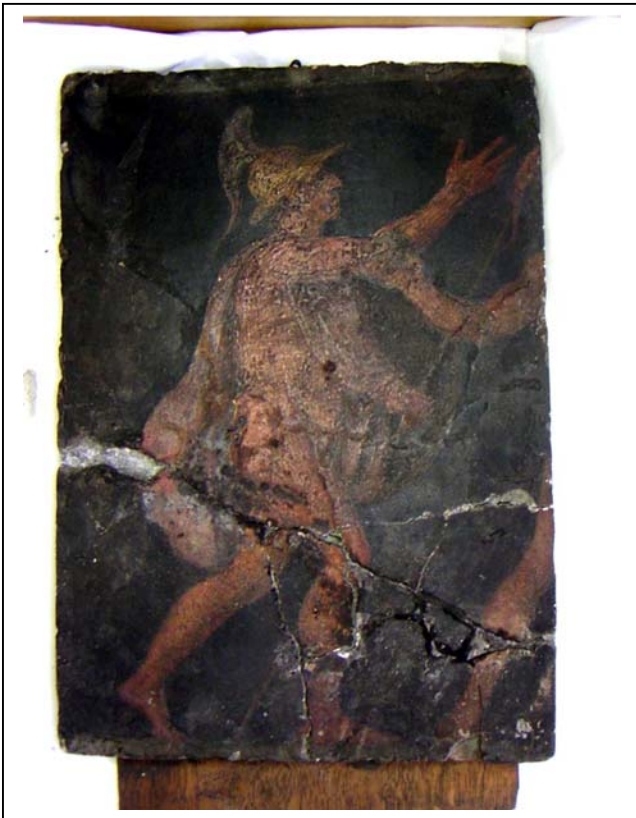


A14e- G. Piccini, *Scène de sacrifice*, aquarelle



A14f- G. Piccini, *Femme avec une corbeille de fleurs*, aquarelle

## 15- Grec ou (mars ou guerrier)



**Provenance** Herculaneum

**Date présumée de la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé:** Giuseppe Guerra

**lieu de conservation actuel**  
Cabinet des médailles, Bibliothèque Nationale de France

**n° d'inventaire:** indéterminé.

**mode d'entrée dans la collection:**  
Don du comte de Caylus.

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:**  
Comte de Caylus

### Bibliographie

Caylus 1752, I, pl. LV, 1 ; Serieys 1802 (I), p 207<sup>49</sup>; Winckelmann 1997, I, p. 87, Barthélemy 1802, p. 319-320.

### Dimensions

33,5 x 23,5 cm

### notes sur l'observation:

L'œuvre a pu être observée dans de bonnes conditions.

### Description:

Fond noir

**Etat de conservation :** L'œuvre a été brisée en partie basse et restaurée ;

**Technique de dépose :** support de plâtre

**Technique d'exécution :** peint à l'huile sur un fragment d'enduit (antique ?) remployé.

<sup>49</sup> Cette référence correspond à une lettre de Taitbout au comte de Caylus, dans laquelle il mentionne une peinture d'Herculaneum que l'on a rapporté de Naples à Caylus. Il pourrait s'agir de cette œuvre.

## 15- Grec ou (mars ou guerrier)

### Sources d'inspiration:

*Bataille d'amazones et guerriers*, frise retrouvée en 1684 près des *Sette Sale*, citerne des Thermes de Trajan sur *l'Oppius*, copiée par Bartoli (nombreux dessins et esquisses). Les reproductions de cette frise effectuées par Bartoli se trouvent à Holkham Hall dans la collection Thomas Coke et à Paris, au Cabinet des Estampes et Photographies de la Bibliothèque Nationale de France.

Voir aussi Caylus 1757, I, pl. XV et De Lachenal 2000, p. 660-670.

### Commentaire:

Lorsqu'il décrit la peinture dans son *Recueil d'Antiquités*, Caylus semble fier de la posséder. Il commence son commentaire par ces mots : « Ce morceau de peinture à fresque est recommandable par son antiquité, et par le lieu d'où il vient ». Ce fragment qui n'est « ni des plus faibles, ni des plus beaux pour le dessin et la couleur », lui a « rappelé tout ce (qu'il) connaissait des peintures romaines ou trouvées à Rome ».

Winckelmann, dans ses lettres sur les découvertes d'Herculanum, mentionne les contrefaçons de peinture antique qui ont été vendues aux Français, Allemands et Anglais et rapporte que Caylus a été trompé : *Der Herr Graf Caylus ließ eins dergleichen (Betrügereien) als ein altes Gemälde in seinen Sammlungen von Alterthümern stechen, weil man es ihm als ein Stück aus dem Herculano verkauft hatte.*

L'abbé Zarillo, gardien des Médailles de la cour de Naples, raconte dans une lettre l'histoire de Guerra, et cite à ce propos le *Guerrier Grec* de la collection Caylus, passé depuis au Musée National : « Je racontai cette histoire aux conservateurs du Musée National, où l'on montre, comme une peinture ancienne d'Herculanum, un morceau d'enduit, avec une figure de Mars ou d'un guerrier; mais aux yeux de quiconque connaît les véritables, ce n'est qu'une œuvre de Guerra, acquise par le comte de Caylus ou par l'abbé Barthélemy, qui s'aperçurent bientôt de l'imposture, et en firent l'aveu tel qu'il se trouve dans cette lettre; ... »

### Remarques personnelles:

La peinture est sans doute celle que mentionne Taitbout dans une lettre à Caylus datée du 8 novembre 1751, qui lui aurait été rapportée d'Italie par « un religieux », sans doute peu de temps auparavant. L'œuvre est restée dans la collection de Caylus et est passée ensuite au Cabinet des Médailles où elle se trouve encore aujourd'hui.

Il est probable que le religieux dont parle Taitbout est l'Abbé Le Blanc, revenu d'Italie à la fin du mois de septembre 1751<sup>50</sup>. Il a effectué un voyage avec Monsieur de Vandières, Cochin et Soufflot, et est allé à Rome et à Naples, où il a pu acheter cette peinture.

Caylus est très heureux de posséder un fragment de peinture d'Herculanum et il s'empresse de le publier. Pourtant Taitbout l'avait mis en garde sur les contrefaçons qui circulent à Rome et à Naples : « (...) bien que je m'assure que le morceau que ce religieux vous a procuré, soit bien tel qu'il vous l'a dit, et qu'on ne saurait vous en imposer; l'avis, au moins, pourra vous

---

<sup>50</sup> Michel 1991, p. 12

## 15- Grec ou (mars ou guerrier)

mettre encore plus sur vos gardes », mais cet avertissement arrivait peut-être trop tard, le premier volume du *Recueil d'Antiquités* étant probablement déjà sous presse<sup>51</sup>.

Lorsqu'en 1755, Caylus met en garde à son tour Barthélemy sur les contrefaçons, il a compris qu'il avait été dupé avec le *Guerrier Grec*. Il est possible que l'une de ses connaissances, ayant vu les véritables peintures d'Herculanum, ait confirmé ses doutes.

L'erreur de Caylus se sut, et Winckelmann, son adversaire, ne se priva pas de diffuser la nouvelle, afin de critiquer les connaissances de Caylus et de valoriser sa propre clairvoyance. Caylus se vengea ensuite en faisant traduire en français les *Sendschreiben*, et lorsque l'ouvrage fut lu à Naples, il devint clair que Winckelmann avait bravé des interdits lors de sa visite. Cette publication lui valut des problèmes ensuite, lorsqu'il tentera de retourner à Portici<sup>52</sup>.

L'œuvre est la copie directe d'une gravure de Bartoli reproduisant un fragment de la frise intitulée « lutte contre les Amazones et les Grecs », trouvée en 1684 dans les thermes de Titus<sup>53</sup>.

Le faussaire a coupé la composition arbitrairement pour faire croire à une dépose sauvage, procédé assez souvent utilisé par Guerra<sup>54</sup>. Caylus a cru que la peinture provenait d'une composition plus grande. « C'est le fragment d'une plus longue frise » écrit-il dans son commentaire.

Caylus n'a pas fait le rapprochement avec ce dessin qu'il publie cinq ans plus tard, car il ne l'a trouvé qu'en 1754, à Paris.

Il serait intéressant de retrouver le modèle dont s'est servi le faussaire, qui n'est pas le dessin conservé à la Bibliothèque Nationale de France, puisque celui-ci se trouvait probablement en France depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ni celui se trouvant dans la collection de Thomas Coke, car ce dernier l'avait acquis en 1715. D'autres versions cependant devaient circuler à Rome ou à Naples<sup>55</sup>.

### Terminus ante-quem de réalisation 1751.



A15b- P. S. Bartoli, *Combat d'amazones et guerriers*, gouache.

<sup>51</sup> Serieys 1802 (I), *passim*.

<sup>52</sup> Décultot 2004, p. 62.

<sup>53</sup> Voir les fiches du *Guerrier* et de l'*Amazone* n° 4 et 5.

<sup>54</sup> Voir la fiche de la *Scène égyptisante*, n°31.

<sup>55</sup> Il est possible qu'une copie de cette scène se trouvait dans l'un des recueils de dessins de Bartoli conservés par le cardinal Albani.



## 16- Figures féminines sur rinceaux



**Provenance** Pompéi

**Date présumée de la découverte** 1753

**Auteur présumé:** Giuseppe Guerra ?

**lieu de conservation actuel**

British Museum

**n° d'inventaire:**

Hinks n° 36

**mode d'entrée dans la collection:**

Don de Hollis

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:**

Hollis jusqu'en 1757

### **Bibliographie**

Hinks 1933, p. 20, pl. XVI.

### **Dimensions**

41 x 60 cm

### **notes sur l'observation:**

L'œuvre n'a pu être observée.

### **Description:**

Deux femmes assises sur des rinceaux d'acanthé de part et d'autre d'une tête féminine au visage lunaire, coiffée de bandeaux ondulés et d'une couronne à bord godronné. Sous le mascarón, deux oiseaux autour d'un puits auquel sont accrochées deux outres. L'ensemble est peint sur un fond blanc.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

## 16- Figures féminines sur rinceaux

### Sources d'inspiration:

*Deux oiseaux picorant des cerises*, peinture trouvée à Herculaneum ou Pompéi avant 1755<sup>56</sup>, Bayardi 1755, DXLIVet *Antichità*, vol. III, p. 3.

### Commentaire:

D'après Hinks, Hollis affirme, dans le catalogue manuscrit de sa collection, avoir pris ce fragment dans les ruines de Pompéi en 1753.

### Remarques personnelles:

Ce fragment n'ayant été édité que dans l'ouvrage de Hinks, il est difficile de connaître son histoire. Il a probablement été acheté par Hollis (1720-1774) lors de son voyage en Italie, entre 1748 et 1753, voire même plutôt dans les dernières années de son séjour, lorsqu'il était à Rome ou à Naples. Il en fait don au British Museum en 1757.

L'affirmation de Thomas Hollis selon laquelle il aurait prélevé le fragment lui-même est invraisemblable. Soufflot a produit le même mensonge à propos de *l'Amour chasseur*<sup>57</sup>. Sans doute cette invention était-elle un moyen simple de ne pas attirer de soupçon sur la personne qui lui a vendu clandestinement le fragment.

Il semblerait que cette œuvre soit une contrefaçon de peinture antique, mais il est difficile de juger de son authenticité car je n'ai pu l'observer. La composition fait plutôt penser à un pastiche qu'à une peinture antique et l'un des éléments semble avoir été copié d'une peinture d'Herculaneum, les *Oiseaux picorant des cerises*. L'œuvre a été acquise au moment où Giuseppe Guerra était très actif et il en est probablement l'auteur.

Thomas Hollis, a sans doute visité Pompéi et Herculaneum lors de son séjour en Italie. Une fois rentré en Angleterre, il continua de s'intéresser aux peintures antiques, et il devint le protecteur de Camillo Paderni, qui se cherchait un nouveau mécène après la mort du docteur Mead<sup>58</sup>. Paderni lui fait des comptes-rendus des découvertes d'Herculaneum. En 1755, Hollis acquiert à la vente Mead le *Glaucos*, anciennement dans la collection Massimi, qui est conservé aujourd'hui au British Museum<sup>59</sup>.

### Terminus ante-quem de réalisation : 1753

---

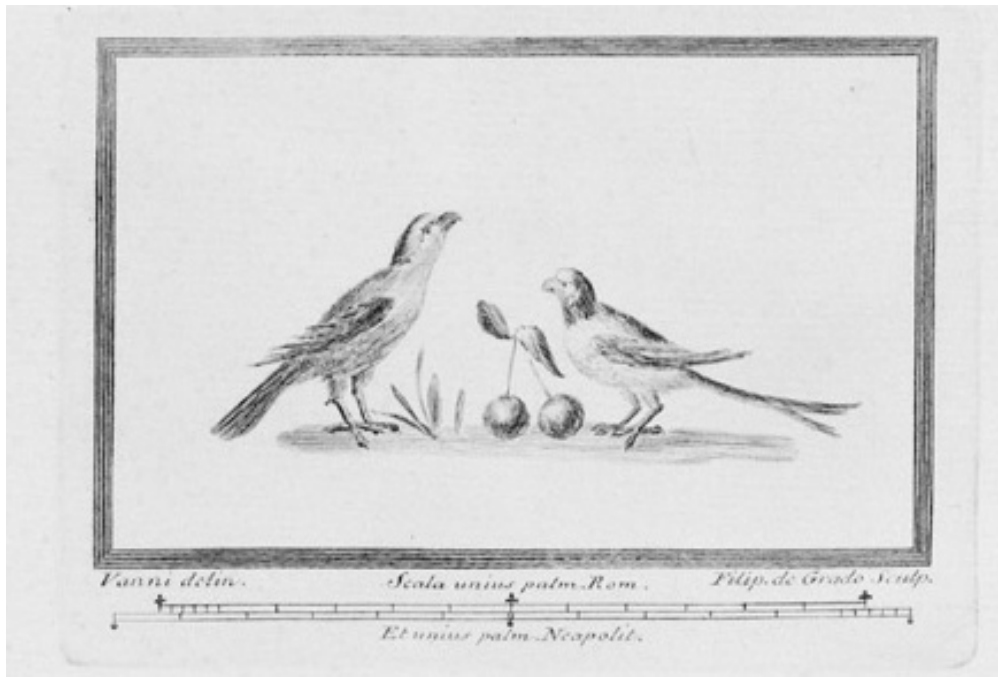
<sup>56</sup> Dans les *Antichità*, la provenance n'est pas indiquée. Elle a été trouvée avant 1755, date de la parution du *Catalogo*.

<sup>57</sup> Se reporter à la fiche correspondante.

<sup>58</sup> Knight 1996, p. 50.

<sup>59</sup> Voir Hinks, p. 42, n° 65.

## 16- Figures féminines sur rinceaux



A16b- Oiseaux picorant des cerises, gravure.



## 17- Statue de Pallas



**Provenance :** indéterminée

**Date présumée de  
la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé:** Giuseppe Guerra

**lieu de conservation actuel**

Musée National Romain

**n° d'inventaire:**

59632

**mode d'entrée dans la collection:**

Passage de la collection du Collège Romain au Musée National Romain à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

**collectionneurs et lieux de  
conservation précédents:**

Collège Romain

### Bibliographie

Raspi Serra 2002, II, p. 155, n° 6.

#### Dimensions

89 x 50 (avec cadre)

#### notes sur l'observation:

Le cadre de l'œuvre a gêné l'identification du support.

#### Description:

Femme casquée, avec un bouclier. La partie inférieure de la composition a disparu.

#### Etat de conservation:

Mauvais; la peinture se soulève et l'enduit est très fragile. L'œuvre est lacunaire, sauf dans la partie centrale, sur laquelle on peut distinguer la figure de Minerve.

#### Technique de dépose:

Sur plâtre dans caisse en bois ?

#### Technique d'exécution:

Sur un enduit (il est impossible de savoir s'il s'agit d'un remploi ou non), figure peinte à l'huile; elle est recouverte d'un vernis jaune épais, probablement résineux.

## 17- Statue de Pallas

### Sources d'inspiration:

*Athéna*, bronze retrouvé à Portici le 15 octobre 1740, *Antichità*, vol. VI, pl. V.

### Commentaire:

Il est possible que ce soit cette peinture que Winckelmann a vue au Collège Romain en 1756 et qu'il a décrite comme *Una Pallade ignuda fin'alla cintura*. Le mauvais état de conservation de l'œuvre n'en permet pas une bonne lecture et il est difficile de voir si la figure est « nue jusqu'à la ceinture ».

### Remarques personnelles:

L'œuvre se trouvait au Musée Kircher et est passée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au Musée National Romain avec le reste de la collection<sup>60</sup>.

La figure ressemble à la statue représentée dans la gravure d'Ambrogio, *Hélène cachée derrière la statue de Minerve*<sup>61</sup>.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1756.**



A17b- Athéna, gravure

<sup>60</sup> Inventaire du Musée National Romain (fiche manuscrite).

<sup>61</sup> Voir fiche 19.

## 18- Scène d'épousailles



**Provenance :** indéterminée

**Date présumée de  
la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé:** Giuseppe Guerra

**lieu de conservation actuel**

Musée National Romain

**n° d'inventaire:**

59631

**mode d'entrée dans la collection:**

Passage de la collection du Collège Romain au Musée National Romain à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

**collectionneurs et lieux de  
conservation précédents:**  
Collège Romain

### Bibliographie

Consoli-Fiego 1921, p. 84-88 ; Raspi Serra 2002, II, p. 156, n. 13.

### Dimensions

89 x 50 cm avec cadre

### notes sur l'observation:

Le cadre de l'œuvre cache les bords et la nature du support n'a pu être déterminée.

### Description:

#### Etat de conservation:

Mauvais ; la peinture se soulève en de nombreux endroits. L'enduit est friable dans certaines zones, provoquant une grande fragilité de la couche picturale.

Un refixage de la couche picturale serait nécessaire.

#### Technique de dépose:

Un badigeon de plâtre est visible au revers, mais cela ne donne pas d'information sur le type de dépose? Sur plâtre dans une caisse en bois ?

#### Technique d'exécution:

L'œuvre semble avoir été peinte à l'huile sur un enduit moderne.

Une couche grisâtre recouvre l'ensemble, et s'en va facilement à l'eau; c'est très probablement le tartre mentionné dans les documents relatifs à Guerra.

Certaines parties sont peintes dans des lacunes d'enduit ; on voit par endroits l'empreinte d'une trame de toile ; elle est recouverte d'un épais vernis jaune (comme la Pallas)

## 18- Scène d'épousailles

### Sources d'inspiration:

*Bacchus et Ariane*, peinture trouvée à Portici avant 1765, *Antichità*, vol. IV, pl. VIII.

### Commentaire:

Lorsqu'en 1756 Winckelmann décrit les peintures antiques conservées au Collège Romain, il mentionne *uno Sposalizio*.

### Remarques personnelles:

La peinture mentionnée par Winckelmann est probablement celle-ci. Cette œuvre se trouvait donc au Collège Romain avant d'entrer au Musée National Romain lors du transfert de la collection à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle se trouve actuellement dans les réserves du musée des Thermes de Dioclétien.

La technique de l'œuvre est proche de la technique de Giuseppe Guerra et c'est probablement lui qui l'a réalisée. La couche grise que l'on peut observer par endroits correspond probablement au fameux « tarte » que le faussaire appliquait sur ses œuvres pour les patiner. Guerra a peint un cadre rouge tout autour de la scène afin d'imiter les cadres que l'on trouve autour des tableautins sur les murs de Pompéi et d'Herculanum.

Le mauvais état de conservation de la peinture laisse supposer que la plupart des œuvres de Guerra qui se trouvaient au Collège Romain ont disparu aujourd'hui car elles étaient trop fragiles.

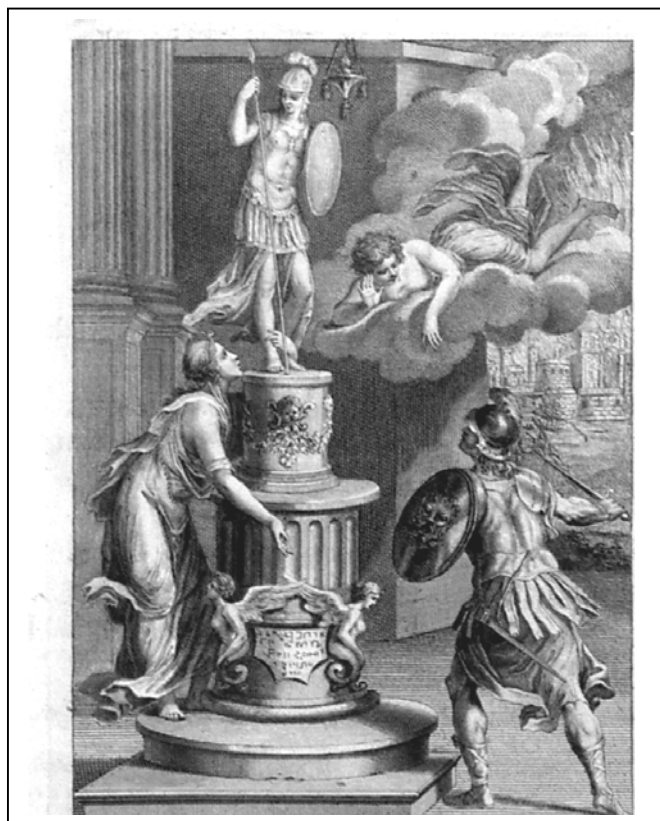
La mise en œuvre de cette peinture étant sensiblement différente de celle du Guerrier Grec, il est probable que Guerra a utilisé différentes techniques.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1756.**



A18b- *Bacchus et Ariane*, gravure

## 19- Hélène cachée derrière la statue de Minerve



**Provenance :** indéterminée

**Date présumée de  
la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé:** Giuseppe Guerra

**lieu de conservation actuel :**  
indéterminé

**collectionneurs et lieux de  
conservation précédents:**  
Collège Romain

### Bibliographie

Virgile Ambrogio 1764, II, p. 93 ; Raspi Serra 2002, II, p. 155, n° 8.

**Dimensions :**

24,5 x 17 cm<sup>62</sup>.

**notes sur l'observation:**

L'œuvre n'a pu être retrouvée.

**Description:**

Hélène se tient derrière le piédestal d'une statue de Minerve tandis qu'Enée s'approche d'elle, l'épée au poing. Un cartouche sur le piédestal porte une inscription pseudo-palmyrénienne.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

<sup>62</sup> Les dimensions sont données en pouce sur les gravures publiées par Ambrogio. Un pouce romain équivaut à 1,88 cm.

## 19- Hélène cachée derrière la statue de Minerve

### Sources d'inspiration:

Bas-relief représentant Héliogabale, conservé au Musée du Capitole : il y a des inscriptions en palmyrénien, voir Spon 1683, p. 59.

### Commentaire:

Lorsqu'en 1756 Winckelmann décrit les peintures antiques conservées au Collège Romain, il mentionne cette œuvre et remarque l'inscription sur le socle de la statue.

### Remarques personnelles:

L'œuvre se trouvait donc au Collège Romain en 1756 et a été publiée dans l'édition de Virgile faite par Ambrogio. Elle a aujourd'hui disparu.

On ne connaît cette peinture que par la reproduction qu'en donne Ambrogio. La composition est très élaborée, et il est probable que le graveur a inventé certains motifs. En effet, la figure sur un nuage n'est pas mentionnée par Winckelmann. On peut imaginer qu'elle n'existait pas sur la peinture.

Lorsque Winckelmann raconte l'histoire de Guerra il remarque que le faussaire se plaisait à peindre des caractères étranges<sup>63</sup>. Ceux que l'on peut voir ici semblent être inspirés du palmyrénien, mis au goût du jour grâce à la publication de Dawkins et Wood sur Palmyre<sup>64</sup>. Un échantillon d'écriture palmyrénienne était visible au Capitole sur un bas-relief représentant Héliogabale<sup>65</sup>. Parmi les contrefaçons de Guerra présentées au Collège Romain se trouvait également une « inscription de Palmyre »<sup>66</sup>.

Enfin un dernier élément qui appuie l'attribution de cette œuvre à Guerra est la similitude entre la statue de Minerve que l'on voit ici avec la *Statue de Pallas*, autre contrefaçon qu'il a réalisée<sup>67</sup>.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1756.**

---

<sup>63</sup> *Auf einigen sind selbst erfundene Buchstaben gesetzt, die mit keiner bekannten Sprache eine Verwandtschaft haben (...)*. Winckelmann 1997, p. 87.

<sup>64</sup> Dawkins et Wood 1753.

<sup>65</sup> Ce bas-relief est exposé actuellement au Musée du Capitole.

<sup>66</sup> Voir le catalogue C, fiche C5.

<sup>67</sup> Voir fiche 17.

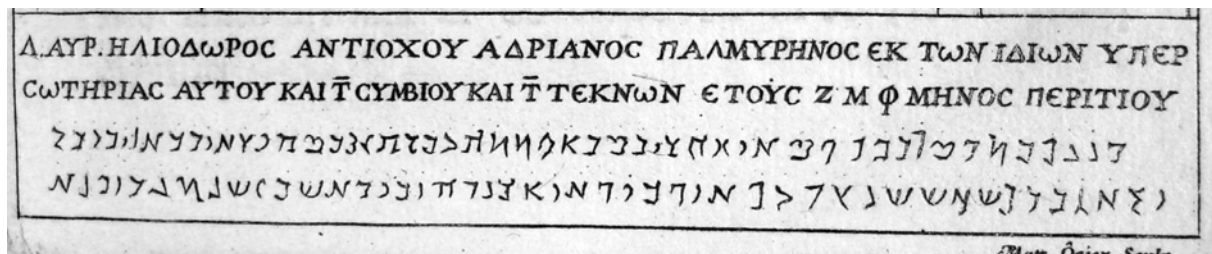
## 19- Héléne cachée derrière la statue de Minerve



A19b- Bas-relief représentant Héliogabale



A19c- Héléne cachée ... détail de l'inscription



A19d- Bas-relief représentant Héliogabale, détail de l'inscription



20- I

ie



**Provenance :** indéterminée

**Date présumée de découverte :** indéterminée

**Auteur présumé :**

Giuseppe Guerra

**lieu de**



## 20- Incendie de Troie

### Sources d'inspiration:

Sources littéraires : Virgile, *Enéide*, 2, 705-712 : Enée fuit avec sa famille Troie en proie aux flammes. Il porte son père et emmène son fils tandis que son épouse les suit.

### Commentaire:

En 1756 Winckelmann mentionne l'œuvre dans les peintures qu'il observe au Collège Romain : *Enea che porta suo padre dal incendio di Troja*.

### Remarques personnelles:

La peinture se trouvait donc au Collège Romain en 1756 et a été publiée par Ambroggi dans son édition de Virgile. Elle a aujourd'hui disparu.

Comme pour la peinture *d'Hélène cachée derrière la statue de Minerve*, le graveur a probablement ajouté quelques détails à la peinture. Il est possible que la peinture ait été commandée par les Jésuites au faussaire afin d'illustrer l'édition de Virgile qu'ils projetaient de publier.

Il s'agit très probablement d'une contrefaçon réalisée par Guerra.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1756.**

q



A o t

i

a

d erminé

**Technique de dépose :** indéterminé

**Technique d'exécution :** indéterminée

## 21- Junon qui appelle Alecto de l'Enfer

### Sources d'inspiration:

*Mercure et Hercule sortant de l'enfer*, peinture du tombeau des *Nasonii* : Hercule tient Cerbère en laisse, voir Bellori Bartoli 1680, pl. XVI, voir Messineo 2000, fig. 49.

Sources littéraires : Virgile, *Enéide*, 7, 323-326 : arrivé dans le Latium, Enée s'apprête à épouser Lavinie. Junon « hérissée de fureur » car elle ne parvient pas à nuire aux projets des Troyens, « suscite la funeste Alecto qui se plaît aux tristes guerres, au ressentiment, aux embûches et aux accusations calomnieuses. Le vénérable Pluton lui-même abhorre ce monstre et ses sœurs du Tartare l'abhorrent ».

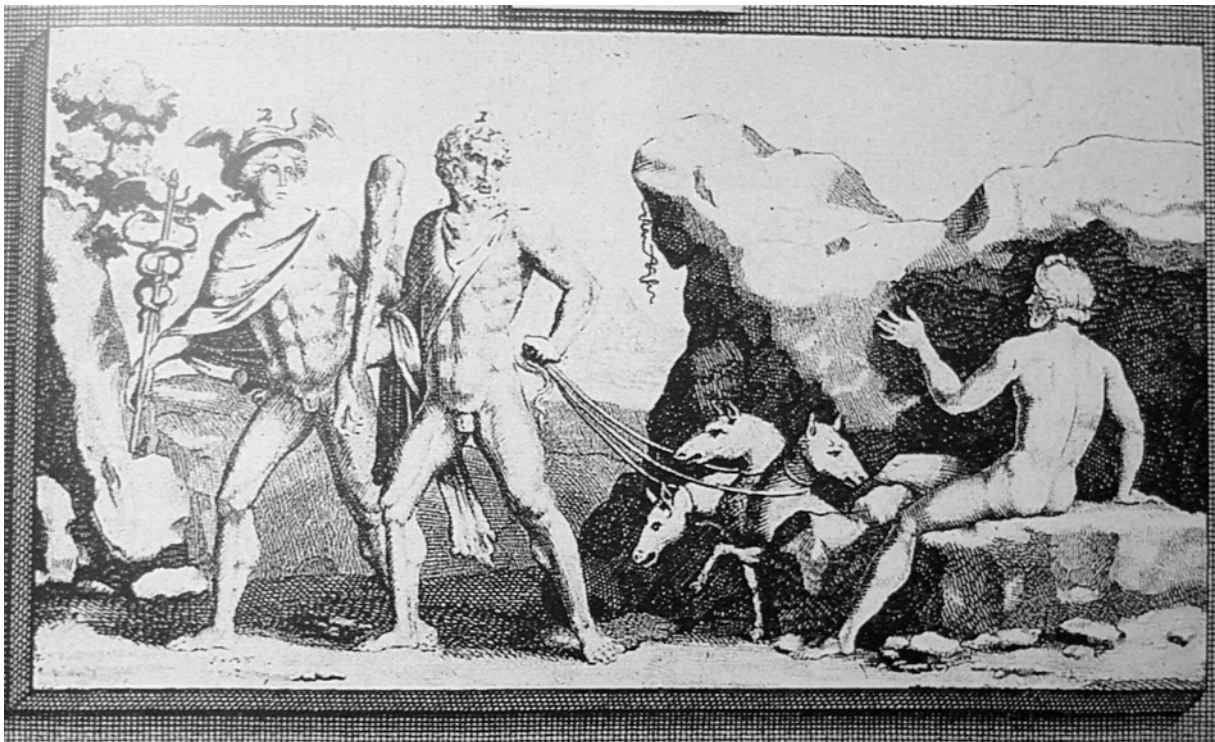
### Commentaire:

En 1756 Winckelmann mentionne l'œuvre dans les peintures qu'il observe au Collège Romain.

### Remarques personnelles:

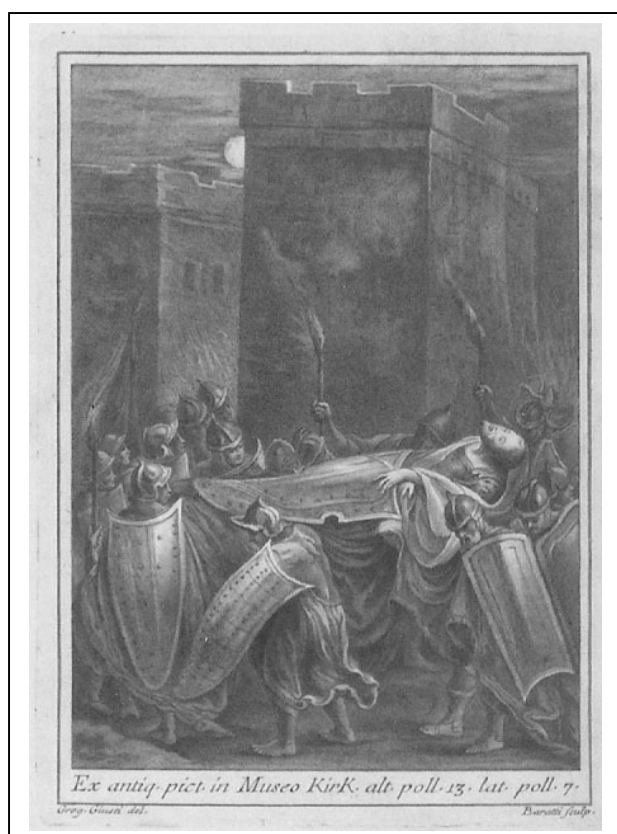
Voir fiche précédente (*Incendie de Troie*).

**Terminus ante-quem de réalisation : 1756.**



A21b- P.S. Bartoli, *Mercure et Hercule sortant de l'enfer*, gravure

## 22- Soldat mort



**Provenance :** indéterminée

**Date présumée de la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé:**

Giuseppe Guerra

**lieu de conservation actuel :** indéterminé

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:** Collège Romain

### Bibliographie

Virgile Ambrogio 1765, III, p. 191 ; Winckelmann *Briefe*, I, p. 396<sup>68</sup> ; Winckelmann 1997, I, p. 87 ; Raspi Serra 2002, II, p. 155, n° 12.

**Dimensions :** 24,5 x 13 cm environ  
**notes sur l'observation:** L'œuvre n'a pu être retrouvée.

**Description:** Epaminondas mort est porté sur son bouclier par des soldats devant les murailles de Troie.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminé

**Technique d'exécution :** indéterminée

---

<sup>68</sup> Lettre du 22 juillet 1758.

## 22- Soldat mort

### Sources d'inspiration:

Sources littéraires : *Mort de Pallas*, Virgile, *Enéide*, X, 362-509.

### Commentaire:

En 1756 Winckelmann mentionne l'œuvre dans les peintures qu'il observe au Collège Romain : « Epaminondas est peint comme un squelette. Il est porté par deux soldats *couverts de pied en cap* d'armures de fer du XIII<sup>e</sup> siècle. Sur le bras de l'un d'eux il y a une inscription en caractères chinois ».

### Remarques personnelles:

Winckelmann a vu dans cette peinture la mort d'Epaminondas alors qu'il s'agit plus probablement de la mort de Pallas<sup>69</sup>. Cette peinture de Guerra se trouvait au Collège Romain en 1756. Elle est à rapprocher de la *mort de Pallas*, une autre peinture de Guerra qui est actuellement conservée au Musée Archéologique National de Naples.

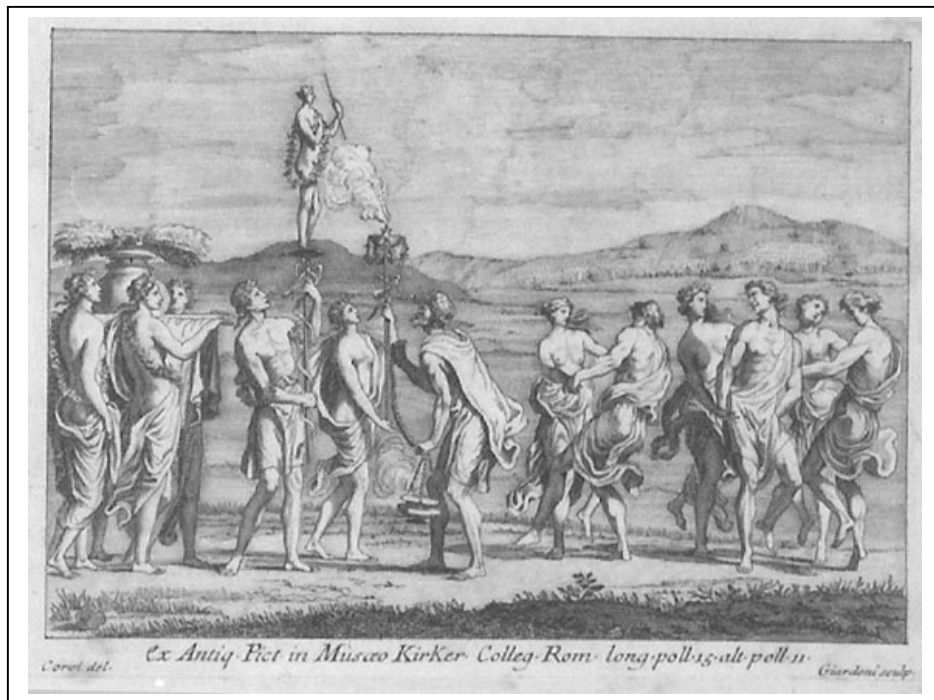
Voir fiche de la *Mort de Pallas*.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1756.**

---

<sup>69</sup> La gravure publiée par Ambrogio est d'ailleurs placée à ce passage de *l'Enéide*.

## 23- Fêtes en l'honneur de Vénus



**Provenance :** indéterminée

**Date présumée de  
la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé :** Giuseppe Guerra

**lieu de conservation actuel :** indéterminé

**collectionneurs et lieux de  
conservation précédents :**  
Collège Romain

### **Bibliographie**

Virgile Ambrogio 1763, I, p. 63 ; Bassi 1908, p. 277-332 ; Consoli-Fiego 1921, p. 84-88 ;  
Raspi Serra 2002, II, p. 155, n. 10

<b>Dimensions</b>	<b>notes sur l'observation :</b>
28 x 20,5 cm environ	L'œuvre n'a pu être retrouvée.

**Description :** il s'agit d'une procession. Un personnage tient une perche sur laquelle se trouve la statue d'une divinité ornée d'une couronne de fleurs. Derrière lui quatre jeunes femmes tiennent un plateau avec des épis de blé tandis que des jeunes gens dansent devant la procession.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

## 23- Fêtes en l'honneur de Vénus

### Sources d'inspiration :

La disposition des personnages fait penser aux peintures de la *Domus Transitoria*, voir Connor Bulman 1998, p. 61.

*Trois Grâces*, peinture trouvée en 1668, près des *Sette Sale*, reproduite plusieurs fois par P. S. Bartoli, voir Bartoli Bellori 1680, pl. V et Whitehouse 2001, p. 292, n° 79.

### Commentaire:

En 1756 Winckelmann mentionne l'œuvre dans les peintures qu'il observe au Collège Romain. Il parle d'un sacrifice aux épis ou d'une fête en l'honneur de Cérès et décrit quatre nymphes portant un récipient duquel dépassent des épis.

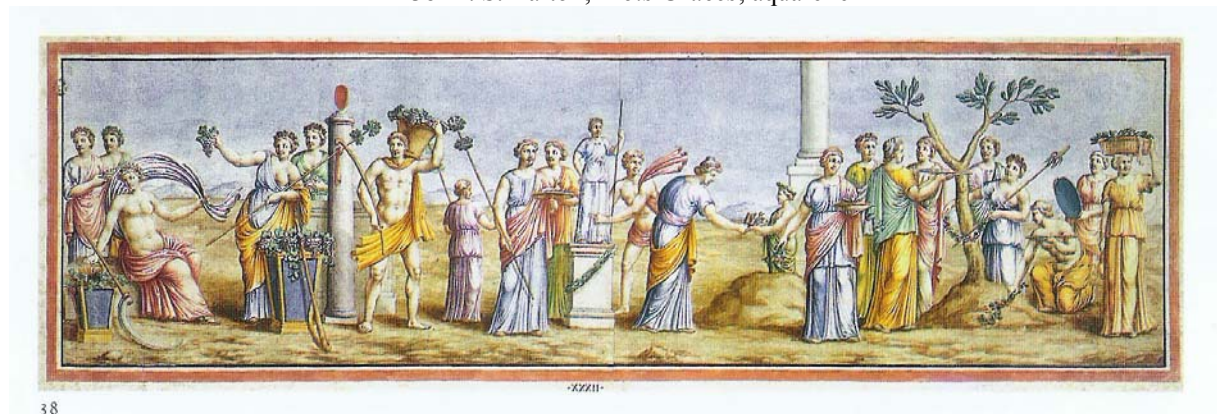
### Remarques personnelles:

Se reporter à la fiche de *Junon qui appelle Alecto de l'Enfer*.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1756.**



A23b- P. S. Bartoli, *Trois Grâces*, aquarelle



38

A23c- F. Bartoli, peinture de la *Domus Transitoria*, aquarelle.



## 24- Jupiter et Ganymède



**Provenance** lieu  
l d l

**Date présumée de**  
a écroule te peu avant 17 0

**Au eu présumé** Mengs ou C sa ova

**lieu de conservation actuel**  
Rome, palais Barberin, sall

**n° d'inventaire**

n. 33 (ou 1339)

**mode d'entrée dans la collection**

Vente au enchères 1895

**collec tionneurs et lieux de**

**conservation précédents**

Chevalier Diel de Marsilly (1761) ; Mrs  
Smith (don, Août 1761), 1796 ; Rome, Villa  
Albani 1811 ; Mont de Piété (1895)

zara Fea 1787, p. X XI S riens 180 ( ), p 77<sup>0</sup> ; ober 1919, p. 33 , fi . 25 ;  
Morghe Tronti 1 5 Pe zel 972, p. 3 1-31 ; R ttgen 1973, . 256-270 ; Fe re t 1981,  
p. 15 ; K r 1 83, p. 66 ; inckelman 198 , . 32<sup>1</sup> ; Rö tgen 20 1, p 242 fig 7 ;  
Goe he 2003 60-161<sup>72</sup> W ncke 2005 p. 18 41 .

**insio** **es sul b rv ti**

17 , x 7 m l e p s o bl den bs rv r e r v e s

**D s ri ti n:**

Jup te , ba b , ou onn d l urier t pé a x an hes, e t s is s r un r n ; se pieds  
ch u sé e san ale s nt p sé sur u rep se-pi ds à d co e i ce ux Ganym de eb u à  
s s cô és lui prés nt ne c up de sa ma n a ch . Il es u et ti nt dan s n au r m in une  
am ho e. Jup te nl c l n que du je n g r on

**Etat de co serv tion**

om r us s fissure ; n mb e x rous e e fo c ment . l se be u' ly ai eu es  
r st urat o s ma tic e r t uc e )

**Techni ue de d po e**

L peint re a té ra sp se u t i e au mo en du ou he de lâ re. L' n uit o g al  
és du u e t i <sup>3</sup>.

**T u e uti :**

q . e e o l r n s l e b a u g  
f nd est un ocre.

<sup>70</sup> ettre de aci d Ca lus du bre 1761.

<sup>71</sup> Lettr 5 novembre 1760 au

e plâtre.



## 24- Jupiter et Ganymède

### Sources d'inspiration :

Fresque d'Herculanum représentant *Marsyas et Olympos*, voir fig. 36 et *Antichità* I, pl. IX. *Apollon du Belvédère*, pour la figure de Ganymède.

Voûte de la *Domus Aurea*, Jupiter embrassant un personnage nu, voir Turnbull 1740, pl. X<sup>74</sup>. Peinture de Raphaël, voûte de la Farnésine, représentant Jupiter et Cupidon que l'on a interprétée comme Jupiter et Ganymède au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Varoli-Piazza 2002, p. 250.

### Commentaire:

Dans sa lettre au comte Wackerbarth-Salmour, du 15 novembre 1760, Winckelmann donne un grand nombre d'informations sur cette peinture. Le secret qui entoure sa découverte est partagé par quatre personnes seulement, dont le peintre Mengs. Une autre de ces personnes est très probablement Giovanni Casanova, travaillant comme graveur pour Winckelmann, la dernière personne étant le propriétaire de la peinture, le chevalier Diel de Marsilly<sup>75</sup>. Dans cette lettre, l'œuvre est décrite avec précision et comparée aux tableaux de Raphaël et de Mengs ! Winckelmann est complètement séduit par cette peinture qui est pour lui plus belle que tout ce qui a été retrouvé à Herculanum. Sa beauté est selon lui comparable à celle de l'Apollon du Belvédère. Il disserte ensuite sur la technique de cette peinture, à fresque, différente à son avis de celle des peintures d'Herculanum, et des fragments de peinture antique qu'il a en sa possession, qu'il pense être exécutés *a tempera* car la couleur ne résiste pas à un doigt mouillé : *Eccìò si vede manifestamente al levarsi via il colore stroffinando la pittura con un dito bagnato*.

Winckelmann donne aussi des informations techniques sur l'œuvre : il décrit le mode de dépose et le montage de la peinture sur son nouveau support.

C'est avec le même enthousiasme que Winckelmann décrit l'œuvre dans la première édition de son *Histoire de l'art*. Cependant, quelques temps après sa parution, il réalise qu'il a été trompé par deux gravures de Casanova publiées dans le même ouvrage. Il a des doutes sur l'authenticité de la peinture et retire le passage la concernant dans la seconde édition de 1766.

Dans une lettre au comte de Caylus datée du 3 novembre 1761, Paciaudi fait référence à cette peinture à propos de la mort du chevalier Diel de Marsilly. D'après lui Caylus pense que la peinture est de l'Albane et que le roi d'Espagne veut l'acheter 1500 sequins.

En 1786 Goethe rapporte que Mengs, chargé de restaurer l'œuvre, affirma, sur son lit de mort en être l'auteur mais personne ne le crut. La peinture se trouvait alors chez l'hôtesse de Diel de Marsilly et personne ne voulait l'acheter.

Lorsqu'il réédite l'*Histoire de l'Art* de Winckelmann, Goethe rétablit le passage concernant l'œuvre.

Azara pense aussi que l'œuvre est une contrefaçon réalisée par Mengs : *Questa moda di contraffare pitture antiche entrò anche in capo a Mengs e fece un quadro*. Le peintre aurait laissé une marque dans le mortier de façon à prouver qu'il en est l'auteur : *Io so che nell'interno del'intonaco del quadro, Mengs lasciò un segno per dimostrare esser quella*

---

<sup>74</sup> Licia Luschi note que cette voûte de la Domus Aurea a été représentée avec un médaillon de Jupiter en son centre qui n'existait pas. Voir Luschi 1992, p. 11.

<sup>75</sup> Une autre personne était sans doute au courant de l'affaire, une certaine Mme Smith, qui vivait alors chez Diel de Marsilly. Lorsque Winckelmann indique que seules quatre personnes sont informées, il ne parle pas de lui.

## 24- Jupiter et Ganymède

*opera di sua mano*. Azara pense en outre que Winckelmann a toujours cru l'œuvre antique. Thomas Pelzel remarque que le modèle ayant servi pour Ganymède est l'Apollon du Belvédère, si cher à Winckelmann. Cette œuvre au sujet sensuel évoquant la beauté masculine a probablement été réalisée dans l'intention de plaire à l'antiquaire.

Morghen Tronti identifie l'œuvre, alors conservée à la galerie Corsini à Rome, comme l'œuvre de Mengs mentionnée par Azara. Selon lui, Mengs aurait réalisé cette peinture dans le but de se confronter aux peintres de l'Antiquité : (...) *una delle tante pitture neoclassiche con le quali gli artisti della seconda metà del secolo XVIII tentavano di risuscitare e di rinnovare gli splendori dell'arte greco-romana*.

C'est aussi l'opinion de Steffi Roettgen qui note qu'après sa republication dans l'*Histoire de l'Art*, la fresque fut oubliée et ne réapparut qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La critique l'identifie tout d'abord comme une copie de Raphaël.

Steffi Roettgen remarque également que la peinture de *Marsyas et Olympos* trouvée à Herculaneum a servi de modèle à l'œuvre. Elle indique qu'une peinture représentant *Jupiter et Ganymède* se trouvait à Herculaneum mais qu'elle aurait disparu<sup>76</sup>.

### Remarques personnelles:

L'œuvre est mentionnée pour la première fois en 1760 par Winckelmann. Elle appartient alors au chevalier Diel de Marsilly, qui la légua à sa mort à une certaine Mme Smith, sa femme de chambre. La peinture de *Jupiter et Ganymède* acquit rapidement une grande renommée dans le milieu antiquaire à Rome et à l'étranger. Après la mort du collectionneur le Roi d'Espagne souhaitait l'acquérir<sup>77</sup>. La peinture resta dans sa famille jusqu'à son acquisition par la Galleria Nazionale d'Arte Antica en 1892. Elle est actuellement présentée au palais Barberini.

L'œuvre est transposée sur toile. Au XVIII<sup>e</sup> siècle la transposition des fresques sur toile était peu fréquente. En revanche, cette pratique était courante au XIX<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ; cette opération permet d'alléger la peinture car l'enduit est aminci avant d'être collé sur la toile. Peut-être la marque laissée par Mengs dans l'enduit dont parle Azara a-t-elle été découverte lors de la transposition. Peut-être cette marque est-elle encore présente, et dans ce cas, une radiographie permettrait probablement de l'identifier.

L'auteur de cette contrefaçon a réuni les attitudes de personnages de plusieurs œuvres antiques, le *Marsyas et Olympos*, peinture retrouvée à Herculaneum en 1739, l'*Apollon du Belvédère*, une des sculptures antiques parmi celles que Winckelmann préférait, l'*Antinous* de la Villa Albani et enfin sans doute le *Jupiter et Ganymède* représenté dans un médaillon au centre d'une voûte de la *Domus Aurea*<sup>78</sup>.

### Terminus ante-quem de réalisation : 1760.

---

<sup>76</sup> Je pense plutôt qu'il s'agit de la peinture représentant *Marsyas et Olympos* qui a été mal interprétée au début des fouilles, notamment par Marcello Venuti.

<sup>77</sup> Diel mourut au mois d'août 1761. Voir Winckelmann 2005, p. 422. Serieys 1802 (II), p. 277, Lettre LXVII, Naples, le 3 novembre 1761. « Le roi d'Espagne l'a fait demander, et elle a été estimée quinze cents sequins: ce qui me paraît une extravagance; je ne crois pas qu'elle en vaille trois cents. Mais enfin les rois savent payer en rois. »

<sup>78</sup> Pelzel 1972, p. 309, n. 64.

## 24- Jupiter et Ganymède



6. *Apollo Belvedere*, plâtre sur socle (Belvedere, Musée des Beaux-Arts, Vienne)



A24c- C. Paderni et Mynde, *Jupiter*, gravure



A24d- Raphaël, *Jupiter embrassant Cupidon*, fresque.

## 25- Mort de Pallas



**Provenance :** indéterminée

**Date présumée de la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé:** Giuseppe Guerra

**lieu de conservation actuel**  
Naples, musée archéologique national.

**n° d'inventaire :** sans numéro

**mode d'entrée dans la collection :**  
indéterminé

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:** inconnus

### Bibliographie

Mustilli 1960, p. 583 ; De Vos 1986, p.327-330 ; De Vos 1990, p. 167-186 ; Allroggen-Bedel 1998, p. 115.

### Dimensions

32 x 35 cm

### notes sur l'observation:

L'œuvre est dans un châssis en bois fermé par une planche au revers. Le support de l'œuvre n'est donc pas visible. Le peu de lumière dans les réserves a gêné l'observation.

### Description:

La scène est représentée dans un cadre faisant penser à un *pinax* au-dessus duquel sont peintes des volutes. Deux soldats, vêtus à la romaine et portant des casques à plumet soulèvent un troisième personnage, mort. Celui de gauche le porte par les pieds, l'autre le tient sous les aisselles. Le bras gauche du défunt pend.

### Etat de conservation:

Nombreuses lacunes de couche picturale.

### Technique de dépose:

### Technique d'exécution:

Un fragment d'enduit a été réemployé : une couche de peinture blanche a été passée sur le fond avant de peindre la nouvelle composition. Un dessin préparatoire très fin a été exécuté à la mine de plomb. Il y a de faux mastics dans les personnages. La lacune de couche picturale visible dans le cadre jaune a été faite volontairement.

## 25- Mort de Pallas

### Sources d'inspiration:

Décor de la *Domus Transitoria*, voir Bastet 1971 et 1972.

Plusieurs dessins de ce décor se trouvent dans le *Recueil Topham*, Eton drawings, voir Ashby 1914, p. 33, n° 24, p. 48, n° 100, p. 49-55, n° 1-43, p. 57, n° 51, p. 55-60, n° 5-14.

Sources littéraires : Virgile, *Enéide*, X, 362-509.

### Commentaire:

Mariette De Vos attribue cette œuvre à Guerra. Selon elle, il s'agirait de la peinture que le père Contucci a montrée à Winckelmann, représentant la *Mort d'Epaminondas*<sup>79</sup>.

Elle cite l'inventaire du musée Farnèse dans son article sur les peintures de la *Domus Transitoria*<sup>80</sup> : *di due soldati che portano un morto, comunemente chiamato Pietà militare, benchè si possa dubitare che questa sia veramente pittura antica ; provenienza, eredità Farnese.*

### Remarques personnelles:

S'il s'agit de l'œuvre vue par Winckelmann, mentionnée comme *la morte di Epaminonda*, elle se trouvait alors en 1756 au Collège Romain et a été publiée par Ambrogio. Il s'agirait alors de la peinture présentée sur la fiche du *Soldat mort*. Or la gravure du *Soldat mort* montre une composition beaucoup plus élaborée que celle de la *Mort de Pallas*.

Il est possible que cette peinture ne soit pas l'œuvre qu'a vue Winckelmann, mais une autre version du même thème. En effet, des caractères étranges étaient peints sur les bras des soldats sur l'œuvre qu'avait pu observer Winckelmann, non visibles ici.

Le biais par lequel cette œuvre est entrée dans la collection du roi de Naples est inconnu.

Cette œuvre a probablement été réalisée par Giuseppe Guerra, car elle présente beaucoup de similitudes technologiques avec la *Scène égyptisante*. On note un dessin préparatoire très fin et la scène semble avoir été peinte sur un fragment d'enduit antique dont la composition originale a été masquée par de la peinture blanche ; malheureusement, il est impossible de s'en assurer car le cadre autour de l'œuvre empêche de voir les chants et le revers. Les ornements sont assez proches des décors romains et pourraient être d'époque romaine, ils ont été réutilisés par le faussaire pour sa nouvelle composition. Le style des figures est proche de celui de la *Scène égyptisante*, en particulier le visage du soldat de droite qui ressemble au canope.

Une interrogation demeure quant au modèle utilisé par le faussaire : avait-il sous les yeux les peintures de la *Domus Transitoria*, qui se trouvaient à Naples, ou bien s'est-il inspiré des reproductions qui circulaient à Rome ? Dans le premier cas, on peut imaginer que cette œuvre pourrait être l'une des trois peintures commandées par le Roi de Naples à Guerra, lors de sa mise à l'épreuve par les autorités napolitaines, et l'on aurait présenté les fragments de la *Domus Transitoria* au faussaire pour qu'ils lui servent de modèle. Dans le second cas, Guerra a pu la réaliser en atelier, à partir d'une copie des peintures de la *Domus Transitoria*. L'absence d'information sur la mise à l'épreuve de Guerra ne permet pas de confirmer l'une de ces hypothèses.

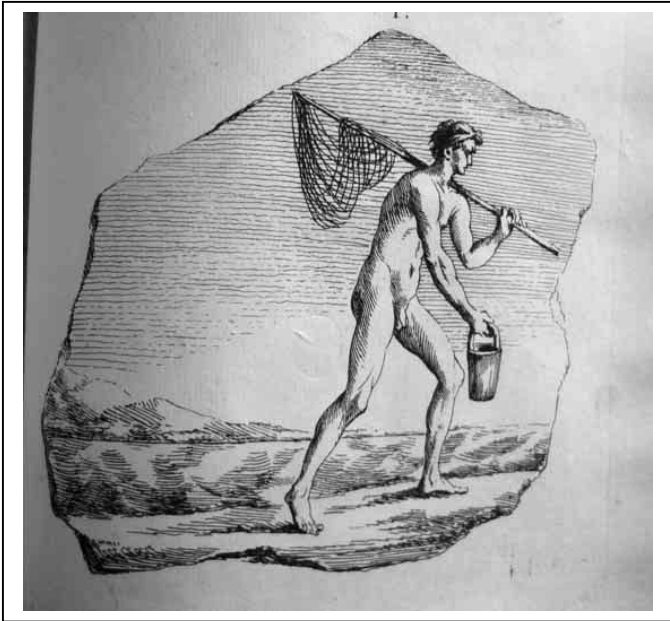
**Terminus ante-quem de réalisation : 1761 (mort de Guerra).**

---

<sup>79</sup> Se reporter à la fiche du *Soldat mort*.

<sup>80</sup> « Avanzi del Museo farnesiano che fu a Capodimonte », *Documenti inediti per servire alla storia dei musei d'Italia*, 4, Florence, 1880, p. 212. (Non consulté).

## 26- Pêcheur sur la grève



**Provenance** Rome

**Date présumée de la découverte :** 1760

**Auteur présumé :** Giuseppe Guerra

**lieu de conservation actuel :**  
indéterminé

**collectionneurs et lieux de conservation précédents :**  
Caylus (27 mars 1760)

### Bibliographie

Caylus *Recueil*, IV, pl. LXX, 1 ; Nisard I, p. 179<sup>81</sup> ; Allroggen-Bedel 1998, p. 116.

### Dimensions

22 cm environ

### notes sur l'observation:

L'œuvre n'a pu être retrouvée.

### Description:

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

---

<sup>81</sup> Lettre du 21 avril 1760 du comte de Caylus à Paciaudi.

## 26- Pêcheur sur la grève

### Sources:

Statue du vieux pêcheur, dont il existe des copies au Musée du Capitole, au Vatican, au Louvre,...voir Smith R. R. R. 1996, p. 154.

### Commentaire:

Ce fragment de peinture antique a été envoyé à Caylus par Paciaudi dans une caisse qu'il a reçue le 27 mars 1760. La façon dont Paciaudi a acquis *Le Pêcheur* reste malheureusement un mystère car la lettre annonçant cet envoi manque.

Caylus écrit peu de temps après à Paciaudi que cette œuvre lui inspire « une réflexion sur la pratique des Anciens ». Il expose cette « réflexion » dans le commentaire de l'œuvre qu'il publie dans son *Recueil d'Antiquité*. Elle concerne la pérennité des peintures antiques, détruites par les hommes ou par « l'air », qui « les frappe et les dévore », la nécessité de les restaurer. Caylus mentionne également les faussaires de peinture antique.

### Remarques personnelles:

Cette peinture, achetée à Rome par Paciaudi, se trouvait dans la collection de Caylus, et aurait dû passer au Cabinet des Médailles. Or elle n'y figure pas comme présente<sup>82</sup>. Caylus s'est probablement séparé de l'œuvre, peut-être parce qu'il s'est rendu compte qu'il s'agissait d'une contrefaçon. Notons que dans la caisse contenant cette peinture se trouvait une autre contrefaçon, une petite tête en terre cuite.

La composition est très éloignée de celle des peintures antiques, et bien que l'œuvre ne puisse être observée directement, on peut supposer qu'il s'agit d'une contrefaçon.

Il est étrange que des connaisseurs avertis comme Caylus et Paciaudi se soient laissés tromper. Comment se fait-il également que Caylus fasse une longue digression sur les faussaires de peintures antiques et sur Guerra justement dans le commentaire de cette œuvre<sup>83</sup>?

**Terminus ante-quem de réalisation : 1761 (mort de Guerra).**

---

<sup>82</sup> Les volumes du *Recueil d'Antiquités* se trouvant au Cabinet des Médailles sont annotés et les lettres « cab » sont inscrites en face des objets qui y sont conservés.

<sup>83</sup> Paciaudi écrit dans une lettre à Caylus qu'il souhaite lui envoyer un faux. Il s'agit peut-être de cette œuvre.

## 26- Pêcheur sur la grève



A 26b- *Vieux pêcheur*, Rome, Palais des Conservateurs



## 27- Buste de jeune homme



**Provenance** Derrière la porte  
Saint Laurent  
(Rome) ou  
Sacrofano.

**Date présumée de  
la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé :** indéterminé

**lieu de conservation actuel :**  
indéterminée

**collectionneurs et lieux de  
conservation précédents:**  
Bailli de Breteuil (en 1765)

### Bibliographie

Dessin : Album Ango, château de Breteuil (1770)

Caylus *Recueil*, V, pl. LXXI, 5 ; Serieys 1802 (2), p. 238<sup>84</sup> ; Sylvie Yavchitz 1980, n° 89.

### Dimensions

29,7 x 10,8 cm

### notes sur l'observation:

L'œuvre n'a pu être retrouvée.

### Description:

Buste de jeune garçon, ou de jeune fille, coiffé(e) d'un foulard.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

<sup>84</sup> Lettre de juin 1761 de Paciaudi au comte de Caylus.

## 27- Buste de jeune homme

### Sources<sup>85</sup> :

### Commentaire :

Caylus indique que ce fragment appartient au bailli de Breteuil, ainsi que les autres peintures représentées sur la même planche. Toutes ces œuvres ont été trouvées à Sacrofano ; le bailli de Breteuil a envoyé à Caylus un dessin des œuvres fait par « Robert », sans doute le peintre Hubert Robert. Selon Caylus, ce dessin fait honneur aux peintres romains antiques, « ou peut-être à Robert ».

Dans une lettre au comte de Caylus, Paciaudi mentionne des fragments de peinture trouvés près de la porte Saint-Sébastien, dont les *Deux gazelles*<sup>86</sup>.

Ango reproduit la peinture à la sanguine dans l'inventaire manuscrit de la collection Breteuil. Il note : « Tête antique qui servait de clef de voûte, peinte à fresque, tirée des souterrains hors la porte St Laurent. De la même grandeur ».

### Remarques personnelles:

La provenance du *Buste de jeune homme* et des autres fragments présentés par Caylus sur la même planche est incertaine car les deux sources qui les mentionnent donnent deux origines différentes : Caylus indique que les peintures ont été trouvées à Scrofano<sup>87</sup>, tandis que la provenance indiquée sous le dessin d'Ango est la porte Saint Laurent<sup>88</sup>. Caylus s'est vraisemblablement trompé, car Paciaudi indique dans sa correspondance que seul le *Dromadaire* vient de Sacrofano ; les autres fragments proviennent de la Porte Saint-Sébastien<sup>89</sup>. Peut-être Ango s'est-il trompé à son tour, confondant la porte Saint-Sébastien avec la porte Saint Laurent ? Sous le pontificat de Benoît XIV (1740-1758), de nombreuses fouilles ont été menées dans le secteur de la Porte Saint-Sébastien, et des peintures ont été retrouvées<sup>90</sup>. Des fouilles étaient en cours dans cette zone en 1761 également<sup>91</sup>.

Ces peintures ont été achetées par le bailli de Breteuil en 1761, mais seul le *Buste de jeune homme* se trouvait encore dans sa collection en 1770<sup>92</sup>. L'œuvre ne figure pas dans le catalogue de vente après décès du bailli, en 1786 et ne se trouve pas non plus au château de Breteuil aujourd'hui. Elle a donc probablement été vendue entre 1770 et 1786<sup>93</sup>.

Il est difficile de juger de l'authenticité de l'œuvre sur la base de sa reproduction, cependant le style et la composition font penser à une peinture moderne plus qu'à une peinture antique. On peut imaginer qu'il s'agit du portrait d'un jeune paysan italien ou d'une jeune paysanne.

---

<sup>85</sup> Je n'ai trouvé aucune œuvre qui aurait pu servir de modèle pour le moment, même dans le corpus d'Hubert Robert.

<sup>86</sup> Se reporter à la fiche 28.

<sup>87</sup> Scrofano est un village au nord de Rome, près de la via Flaminia. Il porte aujourd'hui le nom de Sacrofano.

<sup>88</sup> Il s'agit vraisemblablement de la porte Saint-Laurent à Rome, bien que l'auteur n'ait pas daigné donner cette précision.

<sup>89</sup> Voir fiche correspondante.

<sup>90</sup> Lanciani 2000, p. 129-142. Piranèse en a rendu compte dans son ouvrage *Le Antichità romane*, I, 1756, pl. XVIII, fig. II, et II, 1756, pl. XLVI.

<sup>91</sup> Mais il n'est alors pas fait mention de peintures.

<sup>92</sup> Yavchitz 1980, p. 12.

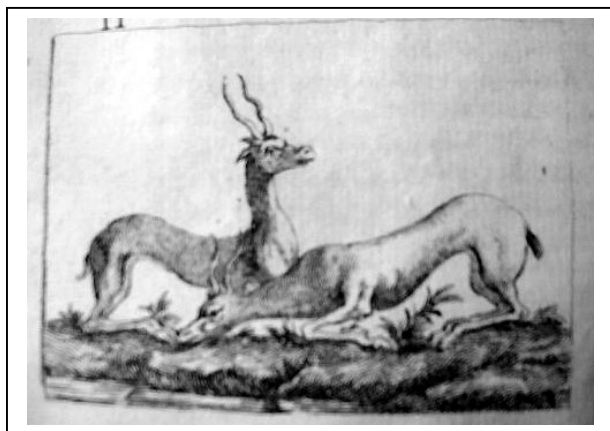
<sup>93</sup> Sylvie Yavchitz a noté un grand nombre de changements dans la collection entre 1770 et 1786, Yavchitz 1980, p. 111.

## **27- Buste de jeune homme**

Trois lignes passant par le centre du visage du jeune garçon sont visibles sur le dessin d'Ango. Ces lignes se trouvaient-elles également sur la fresque ? S'agit-il de lignes incisées dans l'enduit ? C'est probable, car le *Buste de jeune homme* était censé être situé au centre d'une voûte et ces lignes ont pu servir à mettre en place la composition du décor, ce qui justifierait sa provenance supposée qui, de plus, est plausible, plusieurs *columbaria* ornés de peintures ayant été retrouvés à cet endroit.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1761**

## 28- Deux gazelles



**Provenance** Porte Saint Sébastien

**Date présumée de la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé :** inconnu

**lieu de conservation actuel :** indéterminé

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:**  
Bailli de Breteuil

### Bibliographie

Caylus *Recueil*, V, pl. LXXI, 2 ; Serieys 1802 (2), p. 238<sup>94</sup> ; Yavchitz 1980, p. 12.

### Dimensions

2 pd, 5 pc, 3 lg; 2

### notes sur l'observation:

L'œuvre n'a pu être retrouvée.

**Description:** Deux oryx sur un sol herbeux, l'un tête levée, l'autre broutant.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

---

<sup>94</sup> Lettre de juin 1761 de Paciaudi au comte de Caylus.

## 28- Deux gazelles

### Sources d'inspiration<sup>95</sup>:

### Commentaire:

Voir *Buste de jeune homme*, fiche précédente.

### Remarques personnelles:

Cette peinture, tout comme la précédente le *Buste de jeune homme*, aurait été achetée par le bailli de Breteuil en 1761. Il s'en est probablement séparé rapidement, car elle ne se trouve pas dans l'inventaire manuscrit de sa collection illustré par Ango, établi en 1770<sup>96</sup>. L'œuvre ne se trouve pas non plus au château de Breteuil.

La gravure de Caylus ne permet pas d'estimer s'il s'agit d'une fausse peinture antique ou non. Il est possible que cela soit un original, effectivement trouvé près de la porte Saint Sébastien, plusieurs fouilles ayant été effectuées dans cette zone au moment où Breteuil acquiert l'œuvre.

L'œuvre ayant disparu, il est difficile de savoir si elle est authentique ou non.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1761.**

---

<sup>95</sup> Je n'ai trouvé aucune œuvre qui aurait pu servir de modèle pour le moment, même dans le corpus d'Hubert Robert.

<sup>96</sup> En 1766 Breteuil vend une partie de ses tableaux, voir Yavchitz 1980, p. 20 ; il est possible qu'il se soit séparé d'autres objets.

## 29- Chameau



**Provenance** Sacrofano

**Date présumée de la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé :** inconnu

**lieu de conservation actuel :** indéterminé

**collectionneurs et lieux de conservation précédents :**  
Bailli de Breteuil

### Bibliographie

Caylus *Recueil*, V, pl. LXXI, 3 ; Serieys 1802 (2), p. 226-227<sup>97</sup> et p. 238<sup>98</sup>.

### Dimensions

16 pc, 3 lg; 2 pd,

### notes sur l'observation:

L'œuvre n'a pu être retrouvée.

**Description:** chameau sur un sol herbeux.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

<sup>97</sup> Lettre du 31 mars 1761 de Paciaudi au comte de Caylus.

<sup>98</sup> Lettre de juin 1761 de Paciaudi au comte de Caylus.

## 29- Chameau

### Sources d'inspiration <sup>99</sup>:

#### Commentaire:

Caylus indique que ce fragment, ainsi que les autres représentés sur la même planche, appartiennent au bailli de Breteuil<sup>100</sup>. Il pense que l'animal est un dromadaire alors que la gravure représente un chameau.

Dans une lettre au comte de Caylus, Paciaudi décrit brièvement la tombe dans laquelle des plaques de terre cuite type Campana ont été retrouvées. La voûte était peinte à fresque avec des figures et des animaux, « mais d'un mauvais goût ». Paciaudi indique qu'il a pu prendre deux morceaux de peintures « qui ne sont pas des plus mauvais, mais (ils) ne sont pas bien conservés ». Il note ensuite que le chameau se trouvait dans la collection du bailli de Breteuil et qu'il avait été copié par l'Abbé Saint-Non. Breteuil souhaiterait que Caylus publie dans son *Recueil d'Antiquités* cette peinture, que Paciaudi considère comme la « moins mauvaise ».

#### Remarques personnelles:

Le bailli de Breteuil a acheté ce fragment en 1761, en même temps qu'une plaque de terre cuite provenant du même endroit, reproduite dans l'inventaire d'Ango. Il s'est séparé de cette peinture avant 1770 car elle ne figure pas dans l'inventaire et elle ne se trouve pas aujourd'hui au château de Breteuil.

En l'absence d'informations sur cette peinture, il est difficile de se prononcer sur son authenticité.

#### Terminus ante-quem de réalisation : 1761.



A29b- Ango, Plaque de terre cuite, dessin

<sup>99</sup> Je n'ai trouvé aucune œuvre qui aurait pu servir de modèle pour le moment, même dans le corpus d'Hubert Robert.

<sup>100</sup> Voir les fiches 28 et 29.

## 30- Oiseau



**Provenance** Sacrofano

**Date présumée de la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé :** inconnu

**lieu de conservation actuel :** indéterminé

**collectionneurs et lieux de conservation précédents :**  
Bailli de Breteuil

### **Bibliographie**

Caylus *Recueil*, V, pl. LXXI, 4 ; Serieys 1802 (2), p. 238<sup>101</sup>.

### **Dimensions**

indéterminées<sup>102</sup>

### **notes sur l'observation:**

L'œuvre n'a pu être retrouvée.

**Description:** oiseau sur un sol herbeux.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée

---

<sup>101</sup> Lettre de juin 1761 de Paciaudi au comte de Caylus.

<sup>102</sup> Les dimensions données par Caylus sont « dix pouces cinq lignes de largeur et un pouce trois lignes de hauteur ». Il y a visiblement une erreur.



## 30- Oiseau

**Sources d'inspiration**<sup>103</sup> :

**Bibliographie des sources**

**Commentaire:**

Caylus voit dans cet oiseau une pie, alors qu'il n'a pas la queue caractéristique d'une pie.

Se reporter à la fiche sur les *Deux gazelles*.

**Remarques personnelles:**

Se reporter à la fiche sur les *Deux gazelles*.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1761.**

---

<sup>103</sup> Je n'ai trouvé aucune œuvre qui aurait pu servir de modèle pour le moment, même dans le corpus d'Hubert Robert.

### 31- Scène égyptisante



**Provenance** Tivoli, villa d'Hadrien.

**Date présumée de la découverte :**  
indéterminée

**Auteur présumé:** Giuseppe Guerra

**lieu de conservation actuel**

Louvre

**n° d'inventaire:**

P 57

**mode d'entrée dans la collection:**

Achat à la vente Durand (1824)

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:**

Bailli de Breteuil Achat (1763- av 1786)

Tôchon d'Annecy (jusqu'en 1820) ;

Chevalier Durand (ED 2764)

#### **Bibliographie**

Caylus *Recueil*, VII, pl. II ; Durand 1824 ; Nisard I, p. 332, 365 ; Reinach 1922, p. 160, n° 4 ; Tran Tam Tinh 1974, p. 100-101; Barbet 1978, p. 83-112 ; Leospo 1978, p. 90, pl. 38; De Vos 1980, p. 26-28, pl. XXX ; De Vos 1986, p.327-330; Ziegler 1994, p. 64-66; Burlot 2002 ; Burlot 2005.

#### **Dimensions**

33 x 33 cm

#### **notes sur l'observation:**

L'œuvre a pu être observée dans d'excellentes conditions.

#### **Description:**

Des bandes décoratives sont peintes dans les parties supérieures et inférieures du fragment. Au centre se trouve une scène représentant Isis assise sur un trône, saluée par une prêtresse. Un groupe d'animaux fantastiques est représenté entre les deux femmes : on voit un disque solaire ailé, un lion hiéracocéphale et un canope. La partie inférieure est ornée de hiéroglyphes fantaisistes blancs sur fond noir.

#### **Etat de conservation:**

Une partie des repeints a été enlevée lors de la dernière campagne de restauration.

#### **Technique de dépose:**

La dépose a été effectuée *a stacco*, c'est-à-dire avec un morceau d'enduit. Le nouveau support est constitué d'un épais mortier et d'une plaque d'ardoise. L'épaisseur de l'ensemble est de sept centimètres environ.

#### **Technique d'exécution:**

Il existe un premier décor, peint à fresque, sous la scène : ce sont des bandes décoratives rouges, au cinabre. Ce décor a été occulté par de la peinture blanche pour le fond de la scène et de la peinture noire pour la bande de hiéroglyphes. La scène principale et les hiéroglyphes ont été peints à sec. Les principaux pigments employés pour la scène sont le blanc de plomb et le minium.

## 31- Scène égyptisante

### Sources d'inspiration:

Frise d'Herculanum, *Antichità* 1760, II, pl. XIV.

*Table Isiaque* de Turin, voir Leospo 1978.

Gravure de Kircher représentant la *Table Isiaque* de Turin, voir Leospo 1978.

### Commentaire:

Caylus mentionne plusieurs fois cette œuvre dans sa correspondance avec Paciaudi, comme une peinture achetée par le bailli de Breteuil auprès du Père Contucci. Il en reçoit un dessin qu'il publie dans le septième volume de son *Recueil d'Antiquités*.

L'œuvre entre au Louvre en 1824 avec l'achat de la collection Durand. Elle est citée par différents auteurs mais aucun d'eux ne la commente en détail.

Mariette De Vos émet des doutes sur l'authenticité de la peinture en 1980, qu'elle confirme en 1985 après avoir mis en évidence les liens qui unissaient Guerra et le musée Kircher, dont le directeur était le Père Contucci.

### Remarques personnelles:

Le bailli de Breteuil a acheté la *Scène égyptisante* pour le comte de Caylus en juillet 1763, probablement auprès du père Contucci<sup>104</sup>. Il lui en envoie un dessin par l'intermédiaire de Paciaudi. Ce dernier et Caylus semblent juger la peinture fautive, mais Caylus dit qu'il ne peut rien en conclure sans avoir vu l'original. Il ajoute toutefois qu'il faut prévenir le bailli<sup>105</sup>. La peinture n'a sans doute jamais été envoyée à Caylus, qui la publie à partir du dessin qu'il en a reçu. L'œuvre est probablement restée dans la collection du bailli, jusqu'à ce qu'il s'en sépare. Elle ne figure pas à l'inventaire de sa collection établi en 1770.

La *Scène égyptisante* est achetée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par Tôchon d'Annecy, probablement à l'occasion d'une vente publique à Paris. Lors de la vente de sa collection après son décès, en 1820, l'œuvre est acquise par le chevalier Durand, qui lui-même la vendra au Louvre en décembre 1824.

Caylus publie l'œuvre comme une œuvre égyptienne et ne laisse rien paraître de ses doutes, si ce n'est sur l'authenticité des hiéroglyphes : « Je n'ai vu les hiéroglyphes que sur le dessin, ainsi je ne garantis point une exactitude à laquelle peu de gens attachent des idées ». Il feint d'avoir oublié la provenance du dessin et ne fait aucun rapprochement avec la *Table Isiaque* de Turin, dont l'iconographie est très proche, alors qu'il en donne une reproduction et un commentaire abondamment détaillé dans le même volume<sup>106</sup>.

Sur la gravure publiée par Caylus, la *Scène égyptisante* est prolongée dans sa partie basse par un champ blanc orné d'une ligne noire, partie qui n'existe plus lorsqu'elle est achetée par le chevalier Durand<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> Lettre de Caylus à Paciaudi, datée du 11 juillet 1763 et lettre du 10 octobre 1763, Nisard 1877, I, p. 332 et p. 365.

<sup>105</sup> Lettre du 4 décembre 1763, Nisard 1877, I, p. 384.

<sup>106</sup> Caylus 1767, pl. XII.

<sup>107</sup> Les dimensions données dans l'inventaire de sa collection sont celles que l'œuvre a actuellement.

### 31- Scène égyptisante

Mariette De Vos est la première à remettre en cause l'authenticité de l'œuvre. Elle l'a attribuée au faussaire Giuseppe Guerra. Elle expose sa technique et souligne que plusieurs éléments de la *Scène égyptisante* sont cohérents avec son travail. Par exemple, la composition est inventée sur un modèle antique, dont les gravures circulaient à Rome au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. La trouvaille de Guerra, dit-elle, est d'avoir fait croire que ce fragment provenait d'une frise : (...) *così da suggerire che il frammento fosse tagliato da un fregio egittizzante sovrastante la zona mediana della parete : una trovata da vero conoscitore.*

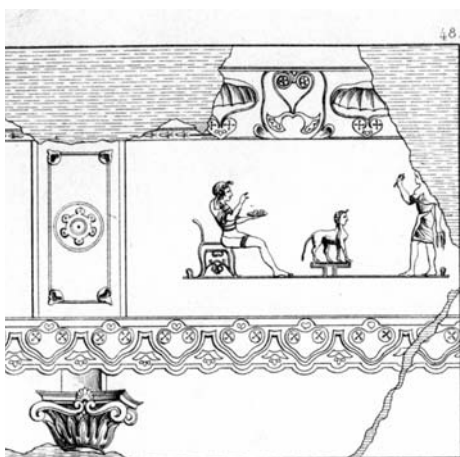
Mariette De Vos a pu attribuer l'œuvre à Guerra sur des données historiques. D'autres éléments historiques confirment cette hypothèse, notamment le fait que l'œuvre a été vendue au bailli de Breteuil par le Père Contucci. Caylus et Paciaudi comprennent rapidement qu'il s'agit d'une contrefaçon car tous deux connaissent bien les truchements utilisés par le faussaire pour réaliser ses œuvres<sup>108</sup>.

Les examens réalisés au laboratoire du Louvre en 2002 ont montré que la scène a été peinte sur un fragment d'enduit antique réemployé. L'ancienne composition a été griffée, puis le faussaire a passé une couche de peinture blanche dans la partie supérieure du fragment ainsi qu'une couche de peinture noire dans la partie inférieure. La scène a été peinte ensuite par-dessus. Le dessin préparatoire et le style des figures sont proches de ceux de la *Mort de Pallas*.

Il ne reste pas de traces d'une éventuelle patine sur l'œuvre et la peinture a été vernie à une époque indéterminée.

Des traces de sciage sur le chant inférieur de l'œuvre attestent le fait qu'il y a eu un changement de format.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1761<sup>109</sup>**



A31b- *Frise égyptisante*, Herculaneum



A31c- Kircher, *Table isiaque*, gravure

<sup>108</sup> Paciaudi écrit à Caylus en 1760 : « Mon cher comte, j'ai tant vu, et tant étudié les peintures de Guerra, que je puis en juger sagement », *Serieys* 1802 (II), p. 171.

<sup>109</sup> Le terminus ante-quem de réalisation de cette œuvre est donné en fonction de l'attribution à Guerra et correspond à la date de son décès

## 32- Scène d'offrande



**Provenance** Thermes, Frascati

**Date présumée de la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé :** inconnu

**lieu de conservation actuel**

peinture détruite

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:**

Caylus ?

### Bibliographie

Caylus *Recueil*, VI, p. 266, pl. 83, 1 ; Serieys 1802 (2), p. 279<sup>110</sup> ; Nisard I, p. 288 et p. 311<sup>111</sup>.

### Dimensions

15 cm environ

### notes sur l'observation:

la peinture a été détruite

**Description:** un homme monté sur un échelle appuyée à un monument (obélisque ?) porte un objet non-identifiable dans la main droite. Une femme, de l'autre côté du monument, tend les bras vers une statue (une chouette ?) qui y est accrochée et semble allumer une flamme. Dans le fond, un troisième personnage se tient devant un bâton (thyrses ?) posé sur un talus.

**Etat de conservation :** indéterminé

### Technique de dépose :

L'œuvre était montée sur ardoise

**Technique d'exécution :** indéterminée

<sup>110</sup> Lettre du 26 février 1763 de Paciaudi au comte de Caylus.

<sup>111</sup> Lettres du comte de Caylus à Paciaudi du 6 février 1763 et du 16 mai 1763.

## 32- Scène d'offrande

### Sources d'inspiration:

*Victoire faisant un sacrifice à Athéna*, peinture trouvée à Pompéi en 1758, voir *Antichità*, vol. II, pl. 41.

*Petits satyres devant un autel dédié à Dionysos*, peinture trouvée le 16 novembre 1759 dans les fouilles de Pompéi, voir *Antichità*, vol. IV, pl. 17.

*Amour à l'échelle*, bains de Constantin, conservés dans la collection Rospigliosi, voir Turnbull 1740, pl. XXXIX.

### Commentaire:

Caylus et Paciaudi interprètent cette scène comme un sacrifice en l'honneur de Cérès.

Paciaudi donne Frascati comme provenance pour l'œuvre, « sur le chemin entre Rome et Tusculum ». Caylus reprend exactement ces termes dans son *Recueil d'antiquités* et indique que les parois des thermes étaient toutes décorées d'autels de sacrifices, et de fêtes sacrées.

### Remarques personnelles:

Ce fragment aurait été détaché de la paroi de thermes se trouvant à Frascati. La peinture a été détruite peu après sa découverte<sup>112</sup>.

Il semblerait que Caylus ne connaisse cette peinture que par le dessin que lui en a envoyé Paciaudi. Il le fait graver et en envoie l'épreuve à Paciaudi, mais celui-ci la juge non fidèle : « Votre dessinateur a tout barbouillé (...) le dessin que je vous avais envoyé est de plus grande exactitude (...) si vous n'y trouvez pas du goût, c'est qu'il n'y en a point dans l'original ».

Lors d'un dernier échange à propos de cette peinture, Caylus écrit à Paciaudi qu'il va faire détruire la planche. Il publie toutefois l'œuvre, en utilisant probablement la gravure qui a déplu à Paciaudi.

L'œuvre n'est connue que par la gravure de Caylus et il est difficile aujourd'hui de se prononcer sur son authenticité. Son iconographie est pour le moins étrange et la scène est difficile à identifier. Il est possible que le graveur ait commis quelques erreurs et changé quelques détails.

Les personnages ont des silhouettes allongées et Giuseppe Guerra représentait des figures de ce type. La peinture est montée sur ardoise, comme la *Scène égyptisante*. Si cette œuvre est une contrefaçon, il est probable que Guerra en soit l'auteur.

Un autre élément qui pourrait faire pencher en faveur du faux est que « cette peinture représente la prêtresse telle qu'on la voit sur les médailles et les autres monuments », comme l'écrit Caylus. Une trop grande ressemblance avec des modèles connus est douteuse.

---

<sup>112</sup> Lettre de Caylus du 16 mai 1763, Nisard 1877, p. 311. Caylus ne dit pas comment cela est arrivé.

### 32- Scène d'offrande

Caylus dit explicitement que l'œuvre étant détruite, il veut en conserver la gravure, alors que Paciaudi souhaiterait qu'elle soit détruite également<sup>113</sup>. Cela pourrait signifier que les deux antiquaires ont décidé d'abolir toute représentation d'une contrefaçon. La peinture aura été brisée lors d'un transport, ou bien volontairement, par son propriétaire (Caylus ou Paciaudi) après qu'il ait découvert la supercherie.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1763**



Turnbull 1740, pl. XXXIX



*Antichità*, vol. II, pl. XLI.



*Antichità*, vol. IV, pl. 17

<sup>113</sup> « J'avais imaginé que la peinture étant détruite, la gravure pourrait subsister; à la contre-épreuve », Nisard 1877, p. 311. Caylus ne dit pas si la destruction de l'œuvre a été accidentelle.



### 33- Femme avec un plateau



**Provenance** Rome

**Date présumée de la découverte :** indéterminée

**Auteur présumé :** inconnu

**lieu de conservation actuel**

British Museum

**n° d'inventaire :** Hinks n° 63

**mode d'entrée dans la collection :**

Don du comte d'Exeter en 1771

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:**

Comte d'Exeter, jusqu'en 1771

#### **Bibliographie**

British Museum 1878, p. 82, n° 30 ; Hinks 1933, p. 40-41, fig. 49.

#### **Dimensions**

44 x 33 cm

#### **notes sur l'observation:**

L'œuvre n'a pu être observée.

#### **Description**

Femme debout, de trois-quarts à gauche, tête tournée vers la droite, drapée et *velificans*, tenant un plateau sur lequel se trouve une œnochoé. Au-dessus d'elle un cadre rectangulaire est orné d'une tête de putto en stuc avec des palmes et une guirlande de perles bleues.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée



### 33- Femme avec un plateau

#### Sources d'inspiration :

*Femme portant un plateau*, il en existe différentes représentations retrouvées à Pompéi et Herculaneum, voir *Antichità* vol. II, pl. XXIX, pl. XXXIII et pl. XXXVI. La planche XXXVI est très proche de la peinture du British Museum.

#### Commentaire:

Hinks décrit l'œuvre, qui est assez altérée, notamment au niveau du visage de la figure. Il remarque que la figure a été considérablement retouchée. Il donne comme provenance Rome, avec un point d'interrogation.

#### Remarques personnelles:

Nous possédons peu d'informations sur l'origine de la peinture, à part qu'elle se trouvait dans la collection de Lord Exeter jusqu'en 1771. La provenance qui est donnée par Hinks est Rome, avec un point d'interrogation. Elle entre au British Museum en 1771 sur un don du comte d'Exeter.

La composition n'est pas commune pour une peinture antique. Elle fait penser à des éléments pseudo-antiques que l'on aurait assemblés entre eux. Cette œuvre pourrait être un pastiche. Elle pourrait être également une contrefaçon, dont le modèle aurait été pris dans le second tome des *Antichità*, qui présente plusieurs femmes portant des plateaux.

Il serait nécessaire d'observer l'œuvre et éventuellement faire des examens et analyses afin de déterminer s'il s'agit d'une contrefaçon, d'un pastiche, ou d'une œuvre authentique.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1771.**



*Antichità* vol. II, pl. XXXVI.

## 34- Cléopâtre



**Provenance** Tivoli, Villa d'Hadrien

**Date présumée de la découverte :** 1818

**Auteur présumé:** Fabbrini ou I. Parenti-Duclos

**lieu de conservation actuel :** indéterminé

**collectionneurs et lieux de conservation précédents:**

Collection particulière à Florence ; 1779  
Micheli à Florence (1826) ;  
usurier français (1860) ;  
Baron de Benneval, Sorrente (1888) ;  
Ferdinando Massa, Sorrente (1914)

### Bibliographie

*Gazette officielle romaine* 1818<sup>114</sup>; Ridolfi 1822, p. 298; Zannoni 1822, p. 491; Foscolo 1826 ; Houssaye 1874 ; Lenormand 1877, p. 42 ; Iwanoff 1881 ; Cros Henry 1884, p. 16 ; Sartain 1885; Schoener 1889 ; Berger 1904, p. 209 ; Gusman 1904, p. 218, fig. 315 ; Levi 1914, p. 68-90 ; Berger 1917, p. 11 et suiv., fig. 2-4 ; Reinach 1922, p. 221, n° 5 ; Ferretti 1981, p. 159 ; Kurz 1983, p.67 ; Pedretti 1989, p. 147-149.

### Dimensions

79 x 57 cm.

### notes sur l'observation:

L'œuvre n'a pu être observée; les données ci-dessous proviennent de la bibliographie.

### Description:

La reine est représentée en buste ; la main gauche sur sa poitrine tient le serpent qui vient de la mordre au cou. La bouche entrouverte, elle semble ne plus pouvoir respirer. Elle est coiffée d'un diadème et porte un bracelet au bras droit, tandis que la queue du serpent s'enroule autour de son avant-bras gauche. Sa tunique est retenue par un noeud sur son épaule droite et laisse son sein gauche à découvert.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** peinture à l'encaustique sur un support d'ardoise.

<sup>114</sup> Je n'ai pas pu retrouver cet ouvrage.

## 34- Cléopâtre

### Sources d'inspiration:

*Muse de Cortone*, voir fiche 12.

*Cléopâtre*, peinture sur toile de Domenico Puligo (Budapest), voir Pedretti 1989, fig. 4<sup>115</sup>.

Sources littéraires : Dion-Cassius, *Histoire romaine*, LI, 21, 8.

### Commentaire :

En août 1822 Cosimo Ridolfi présente l'œuvre comme originale, sur la base d'analyses scientifiques qu'il aurait faites.

Le mois suivant, l'abbé Zannoni répond à l'article de Ridolfi et expose son opinion. Il pense que l'œuvre est moderne et pour le démontrer, s'appuie sur des arguments stylistiques, iconographiques, technologiques et historiques : la figure de Cléopâtre est très éloignée des représentations que l'on peut voir sur les médailles antiques, son attitude, ses vêtements et l'arrangement de ses cheveux ne se retrouvent pas dans les peintures d'Herculanum ou des vases antiques. Les peintures à l'encaustique étaient exécutées sur bois et non sur ardoise, et enfin la peinture était présente dans une collection florentine plusieurs années avant 1818, date de sa prétendue découverte par l'antiquaire Micheli, son actuel propriétaire : *Il quadro è stato e senza onore e senza ammirazione in una casa di Firenze ove comparisce in inventario fatto nel 1779 e in Firenze comperollo, che che detto se ne sia, il moderno possessore*. Il émet l'hypothèse que la *Cléopâtre* a été réalisée par un artiste ayant travaillé pour l'abbé Requeno, Giovanni Fabbrini<sup>116</sup> ou Irena Parenti Duclos.

En 1826, à l'occasion de la mise en vente de l'œuvre à Londres, Ugo Foscolo publie un article à son sujet dans le *London Magazine*. Il se pose des questions sur l'authenticité de la *Cléopâtre* et rapporte les informations sur la technique de l'œuvre données par les analyses chimiques de Ridolfi. L'œuvre était couverte d'un vernis résineux qui correspondait, selon l'auteur, au vernis appliqué par les Grecs. Ce vernis s'étant opacifié, il a été enlevé avec un mélange de potasse et d'éthanol. L'auteur remarque que l'attitude de Cléopâtre laisse penser que la figure a été copiée d'après une statue. Selon lui, la technique à l'encaustique utilisée par les Anciens a été perdue, et si la *Cléopâtre* est l'œuvre d'un peintre moderne, il serait bon que celui-ci fasse connaître la technique qu'il a redécouverte. Il compare enfin les peintures d'Herculanum, qu'il trouve « médiocres », à la *Cléopâtre*, qu'il juge de meilleure facture. Il pense donc que l'œuvre est authentique.

Henri Houssaye, en 1874, mentionne la peinture qui a été présentée peu de temps auparavant à Paris, comme une œuvre de Timomaque de Byzance<sup>117</sup>, et « qu'on assurait être peinte à l'encaustique ». L'auteur a vraisemblablement des doutes sur l'authenticité de la peinture. Il ajoute que « le possesseur de cette Cléopâtre en demandait un million ».

Lenormand cite *la Revue des deux Mondes* de 1874, et selon lui la Cléopâtre n'est ni antique ni du XVIII<sup>e</sup> siècle mais de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, de l'Ecole de Fontainebleau.

---

<sup>115</sup> Domenico Puligo est un peintre italien de la Renaissance. Il fut l'élève de Ghirlandajo.

<sup>116</sup> En 1794 le peintre Giovanni Fabbrini proposa l'emploi de la cire comme protection des peintures à fresque, des peintures à tempéra et des sculptures de marbre. Voir Montiani Bensi 1985, p. 54.

<sup>117</sup> Reinach 1985, p. 23, note 3 : l'auteur cite une ode de l'Anthologie relative à la Médée de Timomachos où le terme de cire est synonyme de peinture

## 34- Cléopâtre

Penna, dans son ouvrage sur la Villa d'Hadrien, ne mentionne pas cette œuvre, censée y avoir été retrouvée.

John Sartain, peintre et graveur américain ayant voyagé en Italie, rédige une monographie sur l'œuvre. Il la présente comme une des rares peintures sur ardoise retrouvées à ce jour. Il mentionne la *Muse de Cortone*, qu'il est allé voir au Musée de l'Académie étrusque, et une peinture sur ardoise représentant une danse de satyres et de nymphes, autrefois dans la collection de Louis I<sup>er</sup> de Bavière. Il rapporte que *la Cléopâtre* a été restaurée à Munich par un spécialiste de la restauration des vases grecs, un certain M. Plater. Celui-ci a rassemblé les seize morceaux sur un lit de ciment permettant à l'œuvre de voyager sans danger. Sartain reproduit intégralement l'article de Ridolfi, les articles de Schoener publiés en 1882 dans le *Augsburger Allgemeine Zeitung* ainsi que l'article d'Iwanoff publié dans le *Nouveau Temps* de Saint-Petersbourg.

L'ouvrage de Schoener sur la *Cléopâtre* est la traduction française des articles qu'il a publiés en 1882. Il ne tarit pas d'éloges sur cette peinture et donne tous les arguments qu'il a rassemblés en faveur de l'authenticité. Sans remonter à Timomachos, il pense, comme plusieurs autres auteurs avant lui, qu'il s'agit du portrait commandé par Auguste pour le mettre sur son char après la victoire d'Actium. Il parle aussi de détracteurs qui voient en cette peinture non pas une œuvre romaine mais une œuvre d'un peintre italien de la Renaissance « ou, pis encore, d'un peintre médiocre du XVIII<sup>e</sup> siècle ».

Berger indique que l'authenticité de l'œuvre a été remise en cause ; les analyses de Ridolfi montrent qu'il s'agit bien d'une technique à l'encaustique et laisse entendre que l'œuvre date du XVI<sup>e</sup> siècle: *Die Echtheit wurde bald bezweifelt, und das Bild für ein Werk des XVI. Jhs.erklärt. Marchese Cosimo Ridolfi fand bei der chemischen Untersuchung der Farben Wachs und Mastixharz, was allerdings auf ein enkaustisches Verfahren hindeuten würde.*

Gusman la présente parmi les peintures retrouvées à la Villa d'Hadrien, les autres étant une série de peintures murales à laquelle appartient la peinture de *Glaukos et Scylla*<sup>118</sup>.

Eugenia Levi reprend tous les articles et les lettres concernant la *Cléopâtre*, en publie des extraits et les commente. Elle rencontre Schoener, et recherche l'œuvre, qu'elle finit par trouver chez un antiquaire de Sorrente, Ferdinando Massa.

Persuadée que l'œuvre est une contrefaçon, elle cite un article du professeur Giuseppe del Rosso qui, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dans le *Nuovo Giornale dei Litterati di Pisa*, l'attribue à Irena Parenti Duclos : (...) *sospettasi essere stato di lei un quadretto che ritrovato pochi anni addietro in Firenze, destò tanto rumore, pretendendosi da taluni opera di antico Maestro.*

Pour Reinach cette peinture est « fausse ou entièrement repeinte ».

---

<sup>118</sup> Voir fiche 35.

## 34- Cléopâtre

Otto Kurz rapporte une fable sur l'origine de la découverte qui aurait eu lieu dans un marais près de Rome : « Elle fut achetée par un italien qui espérait la revendre en faisant un bénéfice. (...) Son propriétaire confia à deux savants le soin d'analyser ce chef-d'œuvre. Leurs certificats sont un véritable panégyrique (...) Ces papiers ont parcouru le monde entier, leur propriétaire signant tantôt comte Orloff, tantôt Michel Ivanoff. (...) Par la suite cette peinture fut offerte au Louvre, mais finalement on la renvoya à Sorrente. »

Enfin, Pedretti, s'appuyant sur l'ouvrage de John Sertain (1885), donne un bon résumé de l'histoire matérielle de l'œuvre au XIX<sup>e</sup> siècle. Ignorant cependant l'article de Levi, il omet différents éléments qui pèsent pour identifier l'œuvre comme une contrefaçon de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il développe surtout les tentatives faites par les propriétaires de l'œuvre, notamment par le Baron de Benneval, pour la vendre à bon prix à un musée européen.

Pedretti rapproche la *Cléopâtre* d'une peinture de Puligo représentant le même sujet et conservée à Budapest ; il l'attribue à un peintre de la Renaissance, Giampietrino ou Cesare da Sesto. Sans écarter tout à fait l'hypothèse selon laquelle l'œuvre serait une contrefaçon de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il s'agirait selon lui, à l'origine, d'une peinture à l'encaustique sur toile, comme celle mentionnée par Requeno dans son ouvrage sur l'encaustique, transposée ensuite sur ardoise par un marchand peu scrupuleux: *It is tempting to think of a clever dealer who, having acquired such a painting, would easily remove it from the canvas to have it transferred onto a slate and have it discovered, broken up in pieces, among the ruins of Hadrian's villa*<sup>119</sup>.

### Remarques personnelles

La peinture se trouvait à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans une collection particulière à Florence et fut achetée par Micheli en 1779. Celui-ci cherche à la vendre en la présentant à Londres en 1826. Il échoue et la dépose quelques années plus tard chez un usurier qui la cède à un collectionneur particulier en 1860. Ne pouvant garder l'œuvre, celui-ci la vend à l'un de ses amis et c'est ainsi que la *Cléopâtre* entre dans la collection du Baron de Benneval, français vivant à Piano di Sorrento<sup>120</sup>. C'est probablement ce dernier qui relance la polémique sur l'œuvre, en la présentant à plusieurs musées européens afin de la vendre. Il la garda finalement en sa possession jusqu'à sa mort en 1888, date à laquelle elle fut placée chez Ferdinando Massa, antiquaire à Sorrente chez lequel elle se trouvait encore en 1913. On ne sait pas où l'œuvre se trouve aujourd'hui.

Cette peinture fit l'objet de discussions entre archéologues et historiens à deux moments différents au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, dans les années 1820 puis dans les années 1860-1900. Dans les deux cas, il semblerait que ce soit à la demande des propriétaires de l'œuvre que des articles sont écrits. Ils en font l'éloge et ont probablement pour but d'augmenter la valeur de l'œuvre que Micheli dans les années 1820, puis Benneval entre 1860 et 1888, cherchaient à vendre.

---

<sup>119</sup> Cette hypothèse n'est pas valable car cette opération est irréalisable d'un point de vue matériel. *La Cléopâtre* a dès l'origine été exécutée sur un fragment d'ardoise.

<sup>120</sup> Le baron de Benneval aurait acheté l'œuvre pour 60 000 franc, Iwanoff 1881, dans Sertain 1885, p. 9.

### 34- Cléopâtre

Dans les années 1860 et semble-t-il jusqu'à sa mort, le possesseur de l'œuvre, le Baron de Benneval, s'efforça de la céder à de grands musées européens, à Paris, Londres, Munich et Rome, ou à des personnalités, comme Louis Napoléon ou le tsar de Russie. Il sollicita certains de ses amis, Iwanoff, Schoener puis Sartain pour qu'ils rédigent des monographies sur la *Cléopâtre*<sup>121</sup>. Ceux-ci, par crédulité ou par intérêt, firent de véritables panégyriques de l'œuvre. Faisant souvent fait allusion à la technique de l'encaustique, dont peu d'exemples antiques ont été retrouvés, à part la *Muse de Cortone*, ces auteurs cherchent à prouver que la *Cléopâtre* est à placer parmi les plus importantes peintures antiques retrouvées à ce jour. Benneval ne réussit pas à la vendre car sans doute son prix prohibitif rebute les acheteurs, ou bien les arguments concernant sa valeur et sa rareté ne sont pas assez convaincants<sup>122</sup>.

L'hypothèse selon laquelle l'œuvre est une contrefaçon réalisée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans un milieu d'artistes florentins intéressés par les recherches de Requeno est très vraisemblable, et il est fort probable que la *Cléopâtre* a été réalisée par Irena Parenti-Duclos, comme le dit Giuseppe del Rosso. Irena Parenti a appris la technique de l'encaustique sous la direction de Giuseppe Pignatelli, que Requeno cite comme l'un des expérimentateurs de ses recettes. Elle peignait des figures à l'antique en s'inspirant de statues et donnait des leçons de peinture à l'encaustique à quelques touristes fortunés de séjour à Florence, comme Miss Greenland<sup>123</sup>. Une *Cléopâtre* avait été précisément peinte par Requeno lorsqu'il testait l'une de ses recettes de medium à la cire : (...) *in un pezzo di tela preparata ad olio dipinsi coi colori, (...), una mezza figura, rappresentante Cleopatra applicandosi al seno il serpente.*

Les caractéristiques techniques de la peinture ne peuvent malheureusement pas être observées, car son lieu de conservation actuel n'est pas connu. L'œuvre était recouverte d'un vernis qui, s'étant opacifié, a été enlevé en 1826, et qui correspondait peut-être à la couche de cire que Requeno recommandait d'appliquer sur la peinture une fois son exécution terminée. L'artiste avait sans doute connaissance de la *Muse de Cortone* qu'il (ou qu'elle) a cherché à imiter.

Il est possible que l'œuvre n'ait pas été réalisée avec une intention délictueuse. La peinture aurait alors été conservée comme une peinture moderne « à l'antique » avant que Micheli, son nouveau propriétaire, ne cherche à la vendre comme peinture antique. C'est lui qui sans doute lui donna la villa d'Hadrien comme provenance : au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce lieu redevient célèbre par les découvertes que l'on y fait. Plusieurs contrefaçons de peintures antiques ont alors été vendues avec cette provenance.

---

<sup>121</sup> L'exemplaire de l'ouvrage de Sartain conservé par Schoener porte une dédicace de l'auteur à l'attention de Benneval, son « ami », Levi 1914, p. 86.

<sup>122</sup> Berlin aurait proposé 600 000 marks pour l'achat de l'œuvre.

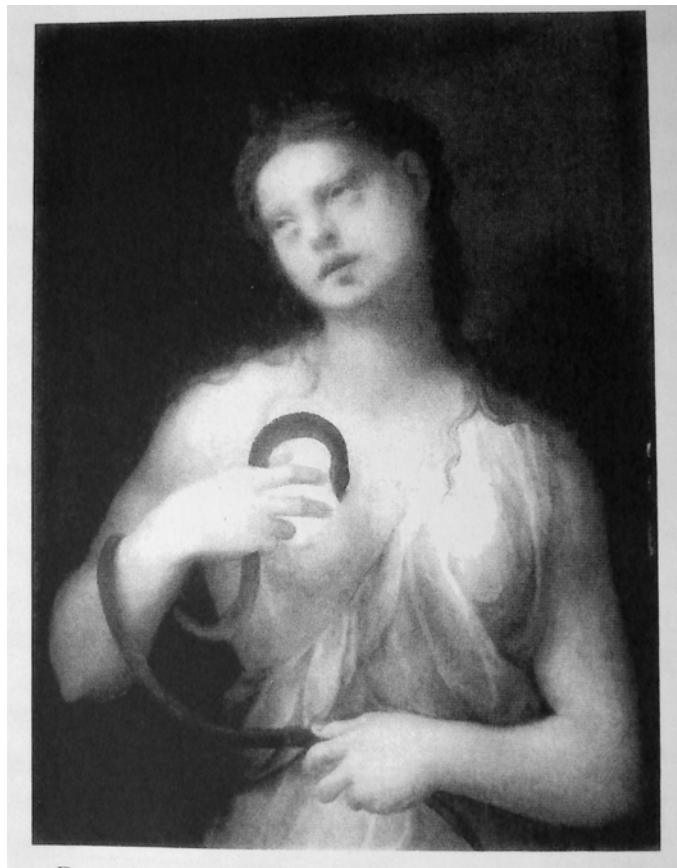
<sup>123</sup> Nenci 1995, p. 216

### 34- Cléopâtre

Il faut enfin faire une remarque sur la technique de la peinture. L'emploi de l'ardoise n'est pas anodin dans l'utilisation de la peinture à l'encaustique : en effet, elle faciliterait l'emploi de la cire, puisqu'elle conduit la chaleur. Les peintres utilisant l'encaustique avaient l'habitude de mettre le panneau sur lequel ils peignaient devant une source de chaleur afin de garder la cire à une température suffisamment élevée pour l'empêcher de figer<sup>124</sup>.

L'artiste qui a réalisé *La Cléopâtre* s'est inspiré(e) de *La Muse de Cortone* en utilisant les mêmes matériaux (on croyait alors que *La Muse* avait été peinte à l'encaustique) et en copiant la composition, car la figure de Cléopâtre correspond presque à l'image inversée de la figure de la Muse.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1779.**



A34b- Domenico Puligo, *Cléopâtre*..

---

<sup>124</sup> Cette méthode est décrite par Lanzi, qui l'a vue employée par un artiste florentin (dont il tait le nom) : « un secondo braciare era collocato dietro il cartone, o la tavola, su cui dipingeva, per sempre tenerla calda », Lanzi 1796, II-2, p. 272

### 35- Glaucos et Scylla



**Provenance** Tivoli, villa  
d'Hadrien,

**Date présumée de  
la découverte** 1786

**Auteur présumé :** Marco Carloni

**lieu de conservation actuel :**  
indéterminé

**collectionneurs et lieux de  
conservation précédents:**

Carloni (avant 1794), Sir Richard  
Worsley ; Lord Yardborough, Brocklesby  
Park, Lincolnshire, héritage, 1805

#### **Bibliographie**

Dessins : Lithographies de Marco Carloni

Worsley 1794, I, p. 103 ; Carloni 1801, pl. 7 ; Penna IV, pl. 141 ; Daremberg et Saglio 1877, « Glaucos » ; Michaelis 1882, p. 232 ; Gusman 1904, p. 218, fig. 313 ; Gusman 1908, p. 120 ; Reinach 1922, p. 213, n° 3 ; Wirth 1929, p. 91-166 ; Mustilli 1960, p. 583 ; LIMC, « Glaucos et Scylla », « peintures », 5 ; Vermeule 1956, 60, p. 321-350.

#### **Dimensions**

#### **notes sur l'observation:**

L'œuvre n'a pu être retrouvée.

#### **Description:**

Scylla se trouve sur la droite, debout sur un rocher ; elle est nue jusqu'aux hanches, tient son vêtement de la main gauche et porte un collier. Elle repousse les avances de Glaucos d'un geste de la main droite. Glaucos, barbu, a une queue de poisson à la place des jambes.

**Etat de conservation :** indéterminé

**Technique de dépose :** indéterminée

**Technique d'exécution :** indéterminée



## 35- Glaucos et Scylla

### Sources d'inspiration:

Sources littéraires :Ovide, *Les Métamorphoses*, XIII, 907.  
Philostrate de Lemnos, *La galerie de tableaux*, II, 15.

### Commentaire:

Le peintre et graveur Marco Carloni (1742-1796) aurait été le premier à publier la série de peintures, à laquelle appartient le *Glaucos et Scylla*. Cette série est censée avoir été trouvée à la Villa d'Hadrien dans les bâtiments dits des *Hospitalia* en 1786. Carloni aurait vendu l'œuvre « à un Anglais », Richard Worsley<sup>125</sup>.

Cette peinture fut publiée ensuite par Sir Richard Worsley, alors propriétaire de l'œuvre, dans son *Museum Worsleyanum*, en 1794. L'auteur présente la gravure avec pour seule légende *Antique picture found in Hadrian's Villa, 1786* et deux vers latins tirés des *Métamorphoses* d'Ovide<sup>126</sup>.

Les lithographies de Carloni furent publiées en 1801 par Agelli et Contardi, sous le titre *Picturæ a ruderibus Adrianæ Villæ Tiburtinæ Extractæ*.

Penna, dans sa monographie sur la Villa d'Hadrien, indique que « tous les originaux sont perdus ou méconnaissables, à l'exception du sujet représentant Circé et Glaucos, qui, détaché du mur et transporté en Angleterre, serait aujourd'hui à Brocklesby Park ».

Les premiers doutes sur l'authenticité de la peinture sont émis par Adolf Michaelis qui remarque que la composition suit strictement le récit d'Ovide. *It has either been entirely painted over, or (a hypothesis which seems to me more probable) is entirely spurious*. Il parle ensuite de la fabrication de faux au XVIII<sup>e</sup> siècle à la suite de la découverte d'Herculanum. Il donne une bibliographie concernant Giuseppe Guerra.

Dans *La Villa Impériale de Tibur*, en 1904, Gusman note que « l'authenticité même des sujets a été discutée ; plusieurs savants n'y veulent voir qu'une imposture ; selon eux, les lithographies (de Carloni) n'ont rien conservé du style et de la manière antiques ». Gusman indique que le style des peintures, assez loin de l'antique, leur aurait été donné par le graveur, qui les aurait embellies, « restaurées ». Cependant quatre ans plus tard, l'auteur a changé d'avis : il écrit dans *La Villa d'Hadrien à Tivoli*, à propos de ces mêmes lithographies « (...) sauf le sujet de Scylla et Glaucus (en Angleterre), ils doivent inspirer une confiance limitée ».

Les auteurs suivants retiendront l'œuvre comme une falsification.

---

<sup>125</sup> Penna 1838, vol. IV, pl. 142.

<sup>126</sup> *Quid tamen haec species, quid dis placuisse marinis, quid juvat esse Deum, si tu non tangeris istis ?*, Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 964-965.

## 35- Glaucos et Scylla

### Remarques personnelles:

Cette œuvre a été achetée par Sir Richard Worsley lors de l'un de ses séjours à Rome, entre avril 1787 et mai 1788, probablement auprès de Marco Carloni<sup>127</sup>. Il publie la peinture quelques années plus tard, en 1794. La peinture passe à sa mort, en 1805, à son héritier, Lord Yardborough, à Brocklesby Park. C'est là que l'a vue Michaelis peu avant 1882. Il semblerait que la peinture ne se trouve plus dans la collection Yardborough<sup>128</sup>.

La série de dix peintures prétendument retrouvées à la Villa d'Hadrien à Tivoli n'est connue que par les gravures de Marco Carloni. Elles représentaient différentes scènes mythologiques : *Vénus* ; *Pâris* ; *Junon, Minerve et Vénus* ; *Vénus, l'Amour et Ascagne* ; *Apollon et les Muses* ; *Minerve et Uranie* ; *Mars confiant Romulus et Rémus au Tibre* ; *Orphée* ; *Circé et Glaucos* et enfin *Glaucos et Scylla*.

Marco Carloni les aurait copiées *in situ* et seule la peinture de *Glaucos et Scylla* aurait été déposée.

L'observation des lithographies de Carloni permet de douter de leur authenticité, et du fait qu'elles ont vraiment existé. En effet l'iconographie est étrange et l'une des compositions, représentant *Minerve et Uranie*, est rigoureusement identique à celle d'une peinture de Pompéi publiée dans le septième volume des *Antichità*, en 1779, peu de temps avant la prétendue découverte de la série<sup>129</sup>. La provenance choisie pour les peintures, la Villa d'Hadrien, n'est pas un hasard : peu de temps avant la « découverte » de la série, cinq panneaux de mosaïque d'une très belle qualité y ont été retrouvés, dont certains sont conservés au Vatican aujourd'hui<sup>130</sup>. De plus, peu de peintures figurées avaient été découvertes à la Villa D'Hadrien, alors que l'on s'attendait à en retrouver. L'existence de cette série comblait un manque. Gusman écrit à ce propos, en 1904, « il serait en effet bien étrange qu'Hadrien, qui avait orné sa Villa de tant de sculptures et de mosaïques ait, de parti pris, exclu les peintures, lui qui se flattait de tenir le pinceau ».

Marco Carloni s'intéressait aux peintures antiques et a publié notamment des peintures de la *Domus Aurea*<sup>131</sup>. Il est probable qu'il a cédé à l'envie d'en inventer, en réalisant une contrefaçon, le *Glaucos et Scylla*, et en dessinant les neuf autres peintures afin de donner plus d'authenticité à son œuvre.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1794.**

---

<sup>127</sup> Marco Carloni vivait à Rome. Worsley a constitué une collection de pierres et de sculptures antiques lors de ses différents séjours dans cette ville. Il achetait des antiquités notamment auprès de Vincenzo Pacetti. Voir Scott 2003, p. 155.

<sup>128</sup> Lord Yardborough, à qui j'ai demandé s'il avait cette œuvre dans sa collection, m'a dit ne pas l'avoir retrouvée.

<sup>129</sup> Voir catalogue C, fiches C4a à C4i.

<sup>130</sup> Liverani 1999, p. 95-97.

<sup>131</sup> Carloni 1780.

36- Apollon et Marsyas (série de sept fragments)



A36a- Centaure



A36b- Apollon



A36c- Muse



A36d- Divinité



A36e- Scythe



A36f- Marsyas

### 36- Apollon et Marsyas (série de sept fragments)



A36g- *Olympos devant Apollon*

#### Provenance

Rome ; fouilles du « Conservatorio dei Mendicanti »

**Date présumée de la découverte** . 1740

**Auteur présumé :** inconnu

#### lieu de conservation actuel

Louvre, réserve

#### n° d'inventaire:

*Apollon* : MR 41; P 77

*Centaure* : MR 44; P 79

*Divinité* : MR 40; P 76

*Marsyas* : MR 38; P 74

*Muse* : MR 42; P 78

*Olympos devant Apollon* : MR 43; P 82

*Scythe* : MR 39; P 75

#### mode d'entrée dans la collection:

Don à L. Dufourny pour le musée royal; 1800

#### collectionneurs et lieux de conservation précédents:

Séroux d'Agincourt, avant 1800, pour trois des peintures de la série : *le Scythe*, *Olympos devant Apollon* et *Marsyas*

#### Bibliographie

Séroux d'Agincourt 1823, III, 3 et V, pl. I, 16, 17 et 18 ; Lenormand 1877, p. 48-49 ; Cros Henry 1884, p. 16 ; Tran Tim Tinh 1974, p. 109-112.

#### Dimensions

25,5 x 20 cm.

#### notes sur l'observation:

Les œuvres ont pu être observées dans de bonnes conditions.

#### Description:

*Apollon* : Apollon est assis sur un siège mauve, le corps de trois-quarts vers la gauche. Il est presque nu à l'exception d'un drapé rouge qui enveloppe sa cuisse droite. Il tient une lyre dans la main gauche et tend le bras droit. Devant lui se trouve une tenture verte.

*Centaure* : buste de centaure représenté de profil vers la gauche. Il bande son arc.

### 36- Apollon et Marsyas (série de sept fragments)

*Divinité* : Figure féminine assise, le corps de trois-quarts vers la gauche, la tête de profil vers la droite. Ses cheveux sont retenus par un bandeau vert. Une draperie verte repose sur sa cuisse droite. Elle appuie sa main gauche sur son siège et tient une corne d'abondance de la main droite.

*Marsyas* : Marsyas est nu, attaché à un arbre.

*Muse* : la muse est assise sur un rocher, le corps de face, les jambes légèrement sur la gauche, la tête tournée vers la droite. Elle est vêtue d'une tunique verte et d'un manteau rouge. Elle s'appuie de la main droite sur le rocher et replie le bras gauche sur sa poitrine.

*Olympos devant Apollon* : A gauche de la scène, Apollon est assis sur un siège en marbre à pieds léonins. Il est nu. Sa main droite repose sur une cithare placée derrière lui et il tient une palme de la main gauche. Olympos est agenouillé devant lui, les bras tendus en signe de supplication. Au second plan, au centre, un trépied orné de tête de lion supporte un chaudron d'où s'échappent des flammes.

*Scythe* : le Scythe est à genoux, de profil vers la droite, tête levée. Il est coiffé d'un casque vert-bleu et vêtu d'une tunique rouge aux longues manches. Il aiguisé son couteau sur une pierre.

#### **Etat de conservation:**

Toutes les peintures de la série présentent des fissures, certaines d'entre elles peuvent être manipulées sans danger, alors que d'autres (le *Scythe*, *Olympos devant Apollon*) présentent des risques de perte de matière.

#### **Technique de dépose:**

Elle n'a pu être déterminée, car le revers est masqué par une planche de bois. Les œuvres sont dans des caisses, sauf *Marsyas* et la *Muse*, elles-mêmes dans des cadres.

*Marsyas* : présence d'enduit au revers, ce qui n'exclut cependant pas la possibilité d'une première transposition sur toile (la toile serait masquée par l'enduit).

*Muse* : sur toile.

#### **Technique d'exécution:**

Fond doré (à la feuille ?), poinçonné, sauf pour le *Centaure*, dont le fond d'or est lisse. La peinture n'est pas sensible à l'eau. La présence d'empâtements et l'aspect de la peinture font penser à l'huile.

Les contours des figures sont cernés d'une ligne ocre rouge.

Le *Centaure* est peint sur un fragment d'enduit antique de couleur rouge, alors que les autres fragments semblent avoir été exécutés sur un enduit moderne.

### 36- Apollon et Marsyas (série de sept fragments)

#### Sources d'inspiration :

*Apollon et Marsyas*, peintures d'un columbarium romain, dont une copie se trouve dans le codex de Pighius, voir Jahn 1868 et Jahn 1869, p. 15-24 et Tran Tam Tinh 1974, p. 107-111.

Tableautins à sujets mythologiques sur fond noir appartenant au décor de la *loggetta* du cardinal Bibbiena au Vatican, peints par Raphaël et son atelier<sup>132</sup>. Voir Prisco 1966, p. 121 et 122, n° 151 ; Dacos 1969, p. 41-42, fig. 170 et 172.

#### Sources littéraires :

Pline L'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV, Paris, Les Belles Lettres, 1997, 66 : le thème a été peint par Zeuxis et se trouvait dans le temple de la Concorde, à Rome.

Philostrate De Lemnos, *La galerie de tableaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, 2.

#### Commentaire:

Trois des peintures de cette série ont appartenu à Sérour d'Agincourt avant qu'il n'en fasse don, « ainsi que quatre autres trouvé(e)s au même endroit », au Musée du Louvre. Le Musée ne possédait alors aucune peinture romaine et Sérour d'Agincourt pensait « que les curieux y pourraient voir avec intérêt celles-ci, qui ne leur cèdent en rien pour la correction du dessin, la conservation des coloris, et surtout pour la composition ». Il reproduit dans son *Histoire de l'art par les monuments* les trois peintures qu'il a eues en sa possession. Elles n'ont pas changé de format.

Lenormand trouve que ces peintures ont été fortement retouchées et qu'on n'en peut parler qu'avec une certaine défiance.

Henri Cros et Charles Henry remarquent dans leur ouvrage sur la peinture à la cire : « On a considéré comme paraissant peints à l'encaustique des fragments de composition donnés jadis au Louvre (...) mais sans doute, dans ces morceaux, l'application de cire est moderne comme dans toutes les peintures de Pompéi et de Rome ». Selon eux, ces peintures sont donc authentiques.

Tran Tam Tinh note que la date de la prétendue découverte, 1740, est antérieure à celle des fouilles du *Conservatorio dei mendicanti* (fouillé dans les années 1770). La provenance est donc fantaisiste. L'auteur émet l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'œuvres de Giuseppe Guerra.

#### Remarques personnelles:

Ces peintures ont vraisemblablement été achetées par Sérour d'Agincourt alors qu'il se trouvait à Rome, où il s'est installé en 1779. Il a donc probablement acheté ces peintures entre 1778 et 1800, date à laquelle il les donne au musée du Louvre. Il s'agit des premiers fragments de peinture romaine à entrer au musée. Malheureusement, il s'agit de contrefaçons.

---

<sup>132</sup> Le décor de la loggetta du Vatican, datant de 1519, a été masqué à une époque indéterminée par des cloisons qui ont servi à faire de cette grande pièce des pièces d'habitation. Ces cloisons ont été abattues en 1906. La restauration des fresques a été réalisée en 1944.



### 36- Apollon et Marsyas (série de sept fragments)

En effet, la technique d'exécution, éloignée de la peinture romaine, ne laisse pas d'ambiguïté sur l'authenticité de ces peintures, il s'agit de faux. Il est intéressant de noter que le sujet a été représenté par Raphaël et son atelier dans la *loggetta* du Vatican. Ceci suggère trois hypothèses pour le modèle de ces peintures : le columbarium lui-même, le codex de Pighius ou la *loggetta*. Il est fort peu probable que le faussaire ait vu les peintures du columbarium car elles ont été découvertes au XVI<sup>e</sup> siècle et avaient probablement disparu au XVIII<sup>e</sup> siècle.

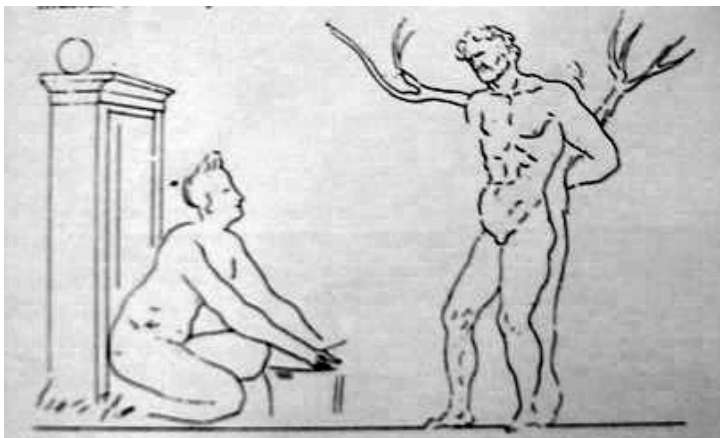
Les flammes qui s'échappent du brasier dans la peinture de Raphaël représentant *Olympos devant Apollon* sont très proches de celles de la peinture du Louvre, ce qui laisse penser que le faussaire connaissait les peintures de *loggetta*. Il est également possible que toutes deux dérivent d'un même modèle.

La provenance et la date de la découverte sont incompatibles, comme l'a remarqué Tran Tam Tinh, et elles ont sans doute été inventées par un marchand peu scrupuleux.

La date de réalisation des œuvres du Louvre ne peut être donnée avec précision ; on ne peut proposer comme date ante-quem que l'année où les œuvres ont été données au Louvre, 1800.

La production de cette série doit être mise en relation avec le renouveau de l'encaustique à Rome à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le choix de cette technique allait de pair avec le choix de sujets antiques et les peintres étaient parfois tentés de faire des contrefaçons.

**Terminus ante-quem de réalisation : 1800.**



A36h et A36i- *Le scythe et Marsyas ; Apollon et une muse*, dessins

A36j- Raphaël, *Loggetta*, Vatican, peinture murale

## **ANNEXES**



## **Annexe 1 : CATALOGUE B**

### **B 1- Jeunes garçons**

Date ante-quem de réalisation:  
1728

Collectionneur Barberini

Bibliographie Richardson 1728, III, p. 266

Peinture de forme ronde. Elle représente de jeunes garçons et selon Richardson, elle « approche du goût du Corrège ».

Le fait que l'œuvre, supposée antique, soit rapprochée du « goût du Corrège » donne des doutes sur son authenticité<sup>133</sup>.

Selon Richardson cette œuvre était présentée comme le pendant de *La Parque*, car il s'agissait d'un médaillon et avait les mêmes dimensions<sup>134</sup>. Cette œuvre n'est mentionnée que par Richardson. Elle ne figure pas non plus dans les inventaires du XVII<sup>e</sup> siècle de la collection Barberini<sup>135</sup>.

Il est probable que cette œuvre est entrée dans la collection Barberini au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sans doute s'agit-il d'une contrefaçon réalisée pour harmoniser la collection de peintures antiques des Barberini.

### **B 2- Peinture antique**

Date ante-quem de réalisation:  
1720-1730

Collectionneur Sir John Clerk of Penicuik

Bibliographie Scott 2003, p. 35.

Lettre de Sir John Clerk of Penicuik décrivant sa collection dans laquelle se trouve : (...) *traces of a picture of ancient workmanship*.

Sir John Clerk of Penicuik était un contemporain du docteur Mead et du comte de Pembroke. Peut-être a-t-il acquis ce fragment par le même biais que ces deux autres collectionneurs, qui avaient acheté des contrefaçons dans les années 1720. Cette œuvre était probablement, elle aussi, une contrefaçon.

### **B 3- Côte maritime**

**Guerra**

Date ante-quem de réalisation:  
1751

Collectionneur Collège romain

Bibliographie Cochin 1852, p. 172

« J'ai vu à la bibliothèque du Collège romain à Rome, deux tableaux antiques (...) l'un représente la vue d'une côte maritime avec une ville sur les bords de la mer, l'autre une place intérieure d'une ville, ils paraissent avoir été faits d'après nature. Leur conservation m'aurait fait soupçonner leur antiquité mais on m'assure qu'ils ont été trouvés dans des ruines romaines. Ce sont des morceaux de muraille ».

Plusieurs éléments peuvent faire douter de l'authenticité des deux peintures citées ici par Cochin : leur bon état de conservation, l'observation d'une perspective correcte et enfin, leur présence au Collège romain.

---

<sup>133</sup> Voir dans le catalogue les fiches concernant la *Vénus Barberini* et *l'Amour endormi*, n° 3 et 6.

<sup>134</sup> Voir catalogue fiche n° 2.

<sup>135</sup> Lavin Aronberg 1975.

**B 4- Place intérieure  
d'une ville**

**Guerra**

Date ante-quem de réalisation:  
1751

Collectionneur Collège romain  
Bibliographie Cochin 1852, p. 172.

Se reporter à la fiche précédente.

**B 5- Un vieux Faune**

**Guerra**

Date ante-quem de réalisation:  
1752

Collectionneur Collège Romain  
Bibliographie Gori 1752, p. 83.  
Winckelmann *Briefe*, II, p. 218<sup>136</sup>.  
Raspi Serra 2002, II, p. 155, n° 7.

Lorsque Winckelmann visite le Collège romain, il décrit cette peinture en ces termes : *Un Fauno vecchio con un cazzo lungo*. Il ajoute dans une lettre que ce Faune boit dans une corne.

Winckelmann écrivit plus tard à Brühl que Giuseppe Guerra peignait des priapes<sup>137</sup>. Il pensait sans doute alors à cette œuvre ainsi qu'à celle du *Jeune Fauve étrusque*.

**B 6- Porsenna**

**Guerra**

Date ante-quem de réalisation:  
1755

Collectionneur Margrave de Bayreuth  
Bibliographie Kunze 1993

Cette peinture est décrite dans un manuscrit de Winckelmann conservé à Florence : *Ein Porsenna auf einem französischen Fauteuil sitzend und über sich den Thron*.

La margrave de Bayreuth a acheté trois autres peintures dont les sujets n'ont pas été décrits.

**B 7- Andromaque**

**Guerra**

Date ante-quem de réalisation:  
1756

Collectionneur Collège Romain  
Bibliographie Raspi Serra 2002, II, p. 156, n. 24.

Lorsque Winckelmann visite le Collège romain, il décrit cette peinture en ces termes : *Andromaque nella prigione & con catene. Una vecchia lui propone l'amore di Pirro, il quale sta ascoltando alla porta il successo*.

Cette description laisse penser que l'iconographie de cette peinture était éloignée de l'iconographie antique.

---

<sup>136</sup> Lettre de Winckelmann à Mengs du 21 avril 1762.

<sup>137</sup> Winckelmann 1997, I, p. 87.

## **B 8- Bacchant sur un piédestal**

**Guerra**

Date ante-quem de réalisation:

1756

Collectionneur La Condamine

Bibliographie Barthélemy 1802, p. 106<sup>138</sup>.

Raspi Serra 2002, II, p. 156, n° 17.

Il s'agit d'un fragment acheté par La Condamine : « Fond rouge, figure en camaïeu gris verdâtre (...) un bacchant, car c'est un homme, assis sur un piédestal carré, dont la frise est concave, et qui pose sur deux marches: la figure tient une coupe qu'elle élève au-dessus de sa tête et qu'elle regarde; l'autre main est appuyée sur le piédestal; deux demi festons de treille chargés de grappes de raisin, qui partent du milieu du haut du tableau, vont se perdre des deux côtés à la hauteur de la tête de la figure; les feuilles et les raisins sont colorés au naturel. La figure, comme l'autre en camaïeu, est un peu moins mal dessinée, mais dans le même goût ».

La Condamine écrit à Caylus qu'il lui enverra l'une des trois peintures qu'il a acquises. En l'absence de plus d'informations, nous ne pouvons savoir laquelle il a envoyée.

## **B 9- Chiron et Achille**

**Guerra**

Date ante-quem de réalisation:

1756

Collectionneur Collège romain

Bibliographie Consoli-Fiego 1921, p. 84-88.

Raspi Serra 2002, II, p. 155, n° 1.

Winckelmann a vu cette peinture au Collège romain.

Il est probable que Giuseppe Guerra ait peint deux fois ce sujet. La première fois pour le Collège romain, la seconde à la demande du roi de Naples lors de l'enquête sur la vente de peinture d'Herculanum à Rome.

## **B 10- Combat dans un amphithéâtre**

**Guerra**

Date ante-quem de réalisation:

1756

Collectionneur Collège Romain

Bibliographie Winckelmann, *Briefe*, I, p. 396<sup>139</sup>.

Raspi Serra 2002, II, p. 155, n° 7.

Winckelmann a vu cette œuvre au Collège romain : *Un spettacolo gladiatoro. L'imperatore sta a sedere la mano appoggiata alla spada ignuda. Nel basamente sopra il quale è posata la sella, ci sono lettere pretese Palmyrene.*

Le choix d'une iconographie complexe, la représentation de l'Empereur, les inscriptions en pseudo-palmyrénien sont des éléments caractéristique des compositions de Guerra.

---

<sup>138</sup> Lettre de La Condamine au comte de Caylus du 17 février 1756.

<sup>139</sup> Lettre du 22 juillet 1758.

## **B 11- Darius**

**Guerra**

Date ante-quem de réalisation:  
1756

Collectionneur Collège romain

Bibliographie Raspi Serra 2002, II, p. 156, n. 23.

Winckelmann a vu cette œuvre au Collège romain : *Il Re Dario il quale sta à sedere sul trono. Gli ambasciatori degli Sciti lui presentano una sagitta, una ranocchia e un sorcio.*

Encore une fois le choix d'un sujet difficile à interpréter, ainsi que la multitude de détails sont la signature de Guerra.

## **B 12- Epée de Damoclès**

**Guerra**

Date ante-quem de réalisation:  
1756

Collectionneur La Condamine

Bibliographie Barthélemy 1802, p. 107-108<sup>140</sup>.

« Il est plus grand : il représente un homme assis sur un tapis entre trois femmes nues qui le parfument; il y a des cassolettes et des vases d'or. Un jeune homme couronné s'avance vers lui, et paraît lui parler: une épée suspendue par un fil au plancher, répond sur la tête de cet homme; c'est le *districtus ensis cui super impia cervice pendet* d'Horace, c'est à dire l'aventure de Damoclès à la cour de Denys. Le fond du tableau qui représente un appartement, est décoré de panneaux avec des tableaux en camaïeu, où l'on distingue quelques sujets de la fable; des chars, une déesse: je crois que l'un représente Vénus et Adonis. Le dessin n'est pas bien pur, mais la manière est facile; la perspective est mal observée. J'ai remarqué dans ce tableau et dans les autres, que les pieds ont l'air d'avoir été chaussés; l'orteil est tourné en dedans comme celui des pieds modernes, contraints et défigurés par les souliers ».

C'est la plus grande des trois peintures que La Condamine a achetées. L'iconographie est encore une fois éloignée de l'iconographie traditionnelle de la peinture romaine.

## **B 13- Hélène enlevée par Pirrus**

**Guerra**

Date ante-quem de réalisation:  
1756

Collectionneur Collège Romain

Bibliographie Raspi Serra 2002, I, p. 156, n. 14.  
Bassi 1908, p. 277-332.

Lorsque Winckelmann visite le Collège romain, il décrit cette peinture en ces termes : *Elena rapita da Pirro, con molte altre figure.*

---

<sup>140</sup> Lettre de La Condamine au comte de Caylus du 17 février 1756.

**B 14- Jeune fauve étrusque****Guerra**Date ante-quem de réalisation:  
1756Collectionneur Collège RomainBibliographie Raspi Serra 2002, II, p. 155, n° 5.

Lorsque Winckelmann visite le Collège romain, il décrit cette peinture en ces termes : *Un Fauno giovane Etrusco con un gran cazzo.*

Même remarque que pour le *Vieux Faune*.

**B 15- Jupiter et Junon****Guerra**Date ante-quem de réalisation:  
1756Collectionneur Collège RomainBibliographie Raspi Serra 2002, II, p. 156, n° 18.

Lorsque Winckelmann visite le Collège romain, il décrit cette peinture en ces termes : *Giove e Giunone sedenti. avanti loro è un Lectisternio e molte persone che fanno un sacrefizio (sic).*

**B 16- Jupiter sur un Globe****Guerra**Date ante-quem de réalisation:  
1756Collectionneur Collège RomainBibliographie Consoli-Fiego 1921, p. 84-88.

Raspi Serra 2002, II, p. 156, n. 16.

Lorsque Winckelmann visite le Collège romain, il décrit cette peinture en ces termes : *Un sacrificio di Giove la di cui statua posa sopra un globo. Nel basamento della statua il quale è posto sopra altare, sono scritte carattere.*

La présence de caractères étranges sur cette œuvre est la marque de Giuseppe Guerra.

**B 17- La prise de Sagonte****Guerra**Date ante-quem de réalisation:  
1756Collectionneur Collège RomainBibliographie Raspi Serra 2002, II, p. 157, n° 27.

Lorsque Winckelmann visite le Collège romain, il décrit cette peinture en ces termes : *La presa di Sagunto. sopra il clipio d'un soldato sono scritte lettere.*

Winckelmann remarque encore une fois la présence de caractères étranges.

**B 18- Lico et antiope****Guerra**Date ante-quem de réalisation:  
1756Collectionneur Collège RomainBibliographie Raspi Serra 2002, II, p. 156, n° 22.

Lorsque Winckelmann visite le Collège romain, il décrit cette peinture en ces termes : *Lico ed Antiope, la quale e (sic) amazzato sul trono, sopra il quale sono scritte carattere.*

Même remarque que pour la peinture précédente.

**B 19- Pompe funèbre de Virginie Guerra**Date ante-quem de réalisation:  
1756Collectionneur Collège romainBibliographie Barthélemy 1802, p. 101<sup>141</sup>.  
Winckelmann, *Briefe*, I, p. 396<sup>142</sup>.  
Raspi Serra 2002, II, p. 155, n° 11.

Lorsque Winckelmann visite le Collège romain, il décrit cette peinture en ces termes : *La Morte della Virginia. Sopra'l braccio del padre della Vergine sono scritte carratere antiche.*

**B 20- Scipion et Hasdrubal****Guerra**Date ante-quem de réalisation:  
1756Collectionneur Collège RomainBibliographie Raspi Serra 2002, II, p. 155, n° 9.

Lorsque Winckelmann visite le Collège romain, il décrit cette peinture en ces termes : *Scipione e Asdrubale. La di cui moglie sta sopra le mura in atto di amazzare un suo fanciullo, dopo aver buttato giù un altro. Ella esce d'un Tempio d'Esculapio, come ciò è raccontato da Arriano.*

Le sujet de cette peinture est inspiré d'un texte d'Arrien. Il s'agit encore une fois d'une peinture de Guerra.

**B 21- Vénus et Adonis****Guerra**Date ante-quem de réalisation:  
1756Collectionneur Collège RomainBibliographie Raspi Serra 2002, II, p. 157, n. 26

Winckelmann ne décrit pas cette peinture, qu'il a vue au Collège romain, il se contente de donner le sujet représenté.

---

<sup>141</sup> Lettre de La Condamine au comte de Caylus du 17 février 1756.

<sup>142</sup> Lettre du 22 juillet 1758.

**B 22- Vénus sur un globe****Guerra**Date ante-quem de réalisation:  
1756Collectionneur Collège RomainBibliographie Raspi Serra 2002, II, p. 156, n. 20.

Lorsque Winckelmann visite le Collège romain, il décrit cette peinture en ces termes : *Una statua d'una Venere Celeste la quale sta sopra un globo & tiene nella mano un altro globo. Intorno all'altare è un ballo di Ninfe. L'unico pezzo come pretendono, che non è stato incrostato da un tartaro.*

Winckelmann mentionne le tartre que l'abbé Barthélemy et La Condamine ont vu sur les peintures de Guerra. D'après lui, ce tartre aurait été présent sur toutes les peintures présentées au Collège romain, sauf celle-ci.

**B 23- Vénus, Minerve,  
crocodile et Priape****Guerra**Date ante-quem de réalisation:  
1756Collectionneur Collège RomainBibliographie Raspi Serra 2002, II, p. 155, n° 3.

Lorsque Winckelmann visite le Collège romain, il décrit cette peinture en ces termes : *Venere e Minerve egiziaca che stanno in piedi sopra un coccodrillo e un Priapo.*

Par son caractère égyptisant cette œuvre est à rapprocher de la *Scène égyptisante*<sup>143</sup>. Giuseppe Guerra s'est peut-être inspiré pour réaliser cette peinture d'une copie de mosaïque de P. S. Bartoli, représentant un homme se faisant manger par un crocodile.

**B 24- Victoire ailée sur un  
piédestal****Guerra**Date ante-quem de réalisation:  
1756Collectionneur Collège Romain  
puis La CondamineBibliographie Barthélemy 1802, p. 106<sup>144</sup>.  
Raspi Serra 2002, II, p. 157, n° 25.

Il s'agit d'un fragment acheté par La Condamine : « Fond rouge, peinture en camaïeu de couleur grise verdâtre (...) une victoire ailée, nue sur un piédestal; la figure très maigre, fort grêle, très longue, le cou surtout; les jambes et les mains mal dessinées, les mains ouvertes en *dominus vobiscum*, les ailes éployées; le piédestal rond avec quelques moulures dans la frise ».

Comme les deux autres peintures de Guerra acquises par La Condamine, il est probable qu'elle n'a pas été rapportée en France.

---

<sup>143</sup> Voir catalogue fiche n° 31.

<sup>144</sup> Lettre de la Condamine au Comte de Caylus du 17 février 1756.

## **B 25- Bataille d'Amazones**      **Guerra**

Date ante-quem de réalisation:  
1761

Collectionneur

Bibliographie Bassi 1908, p. 277-332.

Dans ses mémoires, le père Piaggio raconte l'histoire de Guerra et décrit quelques-uns des sujets qu'il a représentés, dont celui-ci : (...) *battaglie di amazzoni stranamente vestite* (...)

Il est probable que cette peinture est celle que le père Agostini a montré au père Piaggio afin d'avoir son avis. Pour réaliser cette peinture, Guerra s'est sans doute inspiré des copies de P. S. Bartoli représentant des batailles d'Amazones. Cette œuvre est donc à rapprocher du *Guerrier grec*<sup>145</sup>.

## **B 26- La piété d'Enée**      **Guerra**

Date ante-quem de réalisation:  
1761

Collectionneur

Bibliographie Bassi 1908, p. 277-332.

Dans ses mémoires, le père Piaggio raconte l'histoire de Guerra et décrit quelques-uns des sujets qu'il a représentés, dont celui-ci : (...) *la pietà di Enea, e i vestimenti erano latini, e le armi egizie*.

## **B 27- Vénus et Vulcain**

Date ante-quem de réalisation:  
1764

Collectionneur Gaspare Altieri; villa Altieri

Bibliographie Winckelmann 2005, p. 405.

Cette peinture a été réalisée au dos du fragment représentant *Œdipe et le Sphinx*, provenant du tombeau des *Nasonii*. Winckelmann note qu'il s'agit d'un « travail moderne ». On peut se demander pourquoi une scène a été peinte au dos d'un fragment original. Winckelmann ne dit pas si cette peinture fut prise pour antique.

---

<sup>145</sup> Voir catalogue fiche n° 15.



## Annexe 2 : CATALOGUE C

### C 1- Monnaie égyptienne

Date ante-quem de réalisation:

#### Monnaie en Argent

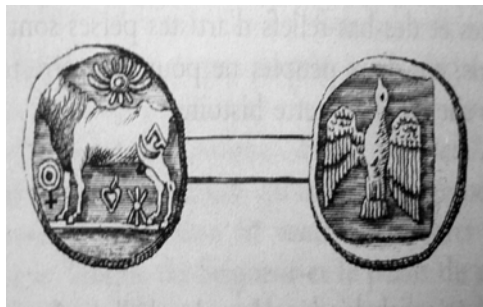
1764

Collectionneur Giovanni Casanova

Bibliographie Pelzel 1972, p. 314, n. 103 ; Winckelmann 2005, p. 150-151.

Sur l'avers de la pièce est représenté un aigle sur un champ carré et sur le revers se trouve un bœuf avec un disque solaire ailé.

Winckelmann publie cette monnaie dans son *Histoire de l'art*, et indique qu'il connaît peu de pièces égyptiennes. « On pourrait donc douter que les anciens Egyptiens aient jamais frappé monnaie, s'il n'en était pas fait mention chez les auteurs parlant de certaine « obole » qu'on mettait dans la bouche des morts ». L'auteur décrit brièvement la pièce et indique qu'il « donnera son avis ailleurs ». Or, Winckelmann ne reparla plus jamais de cet objet<sup>146</sup>. Il est probable qu'il a eu des doutes sur son authenticité, car il apprit plus tard que Casanova l'avait trompé avec deux autres œuvres, les *Ménades dansant* et *La légende d'Erichthonios*.



---

<sup>146</sup> Note de D. Gallo, Winckelmann 2005, n. 109, p. 151.

## C 2- Ménades dansant Dessin

Casanova

Date ante-quem de réalisation:  
1761

Collectionneur Diel de Marsilly

Bibliographie Justi II, p. 304 ; Pelzel 1972 ; Winckelmann 2005, p. 397.

Trois jeunes filles dansent au son d'une flûte joué par un jeune homme adossé à un pilier. A côté de lui se trouve une lyre. On peut voir dans le fond de la scène une statue sur un haut piédestal. A droite de la scène sont posés un panier, une bouteille et trois thyrses.

Cette gravure ainsi que la suivante ont été réalisées pour plaire et tromper Winckelmann. Les détails ont été soigneusement choisis afin que l'auteur de *l'Histoire de l'art* puisse identifier et interpréter la scène comme une danse en l'honneur de Bacchus. Casanova s'est probablement inspiré du dessin de Bartoli représentant les *Grâces*<sup>147</sup>. La composition, très éloignée des compositions que l'on retrouve dans les peintures antiques, n'a pas paru étrange à Winckelmann. « A en juger par le vêtement des figures, il pourrait s'agir des plus anciennes de toutes les peintures antiques » écrit l'auteur dans *l'Histoire de l'art*. Il ne s'est aperçu de la supercherie qu'après la publication de l'ouvrage avec ces gravures<sup>148</sup>.



<sup>147</sup> Voir catalogue, fiche n° 23.

<sup>148</sup> Pour l'histoire de ces gravures, se reporter au paragraphe XXX ainsi qu'au catalogue, à la fiche n° 24.

**C 3- L'Education  
d'Erichthonios**  
Dessin

Casanova

Date ante-quem de réalisation:  
1761

Collectionneur Diel de Marsilly

Bibliographie Justi 1872, III, p. 304 ; Pelzel 1972 ; Winckelmann 2005, p. 398.

Il s'agit d'un épisode de la légende d'Erichthonios. Les filles de Cécrops se tiennent devant Athéna. Celle-ci pose la main sur une corbeille d'où s'échappe une queue de serpent. Aux pieds de la déesse se tient un griffon. Un temple est représenté au second plan.

Se reporter au commentaire de la fiche précédente. Casanova s'est inspiré d'une légende grecque et a copié des motifs qu'il a pu voir sur des bas-reliefs antiques : le panier contenant Erichthonios est copié d'un bas-relief qui se trouvait à la Villa Albani.



**C 4a- Minerve et Uranie**      **Carloni**  
**Dessin**

Date ante-quem de réalisation:  
1779;

Collectionneur : inconnu

Bibliographie Agelli et Contardi 1801 ; Penna 1838, IV, pl. 141 ; Gusman 1904, p. 217, fig. 310 ; Gusman 1908, p. 120.

Marco Carloni a réalisé dix dessins de peintures prétendument retrouvées à la villa d'Hadrien. Or, ces peintures étaient le produit de son imagination. Ces dessins étaient destinés à appuyer l'authenticité de *Glaukos et Scylla*, une contrefaçon de peinture murale antique<sup>149</sup>.

Pour le dessin présenté ici, Marco Carloni s'est contenté de copier une peinture de Pompéi publiée en 1779 dans le septième volume des *Antichità*<sup>150</sup>.



C4a- Marco Carloni, *Minerve et Uranie*



C4ai- *Minerve et Uranie*, *Antichità* VII, 1779, pl. II

<sup>149</sup> Voir catalogue fiche n° 35.

<sup>150</sup> *Antichità* VII, 1779, pl. II.

**C 4b- Apollon et les muses**  
**Dessin**

**Carloni**

Date ante-quem de réalisation:  
1779;

Collectionneur : inconnu  
Bibliographie Agelli et Contardi 1801 ; Penna 1838, IV, pl. 141 ; Gusman 1904, p. 217, fig. 309 ; Gusman 1908, p. 120.



**C 4c- Circé et Glaucos** **Carloni**  
**Dessin**

Date ante-quem de réalisation:  
1779;

Collectionneur : inconnu  
Bibliographie Agelli et Contardi 1801 ; Penna 1838, IV, pl. 141 ; Gusman 1904, p. 218, fig. 314 ; Gusman 1908, p. 120.



**C 4d- Junon, Vénus et Minerve**  
**Dessin**

**Carloni**

Date ante-quem de réalisation:  
1779;

Collectionneur : inconnu

Bibliographie Agelli et Contardi 1801 ; Penna 1838, IV, pl. 141 ; Gusman 1904, p. 216, fig. 307 ; Gusman 1908, p. 120.



**C 4e- Romulus et Rémus**  
**confiés au Tibre**  
**Dessin**

**Carloni**

Date ante-quem de réalisation:  
1779;

Collectionneur : inconnu

Bibliographie Agelli et Contardi 1801 ; Penna 1838, IV, pl. 141 ; Gusman 1904, p. 217, fig. 311 ; Gusman 1908, p. 120.



**C 4f- Orphée**  
**Dessin**

**Carloni**

Date ante-quem de réalisation :  
1779;

Collectionneur : inconnu  
Bibliographie Agelli et Contardi 1801 ; Penna 1838, IV, pl. 141 ; Gusman 1904, p. 217, fig. 312 ; Gusman 1908, p. 120.



**C 4g- Pâris**  
**Dessin**

**Carloni**

Date ante-quem de réalisation:  
1779;

Collectionneur : inconnu  
Bibliographie Agelli et Contardi 1801 ; Penna 1838, IV, pl. 141 ; Gusman 1904, p. 216, fig. 306 ; Gusman 1908, p. 120.



**C 4h- Vénus**      **Carlioni**  
**Dessin**

Date ante-quem de réalisation:  
1779;

Collectionneur : inconnu  
Bibliographie Agelli et Contardi 1801 ; Penna 1838, IV, pl. 141 ; Gusman 1904, p. 216, fig. 305 ; Gusman 1908, p. 120.



**C 4i- Vénus, Amour**      **Carlioni**  
**et Ascagne**  
**Dessin** ;

Date ante-quem de réalisation:  
1779

Collectionneur : inconnu  
Bibliographie Agelli et Contardi 1801 ; Penna 1838, IV, pl. 141 ; Gusman 1904, p. 216, fig. 308 ; Gusman 1908, p. 120, Wirth 1929, p. 91-166.





**C 5- Inscription de Palmyre**  
**Inscription en bronze**

**Guerra**

Date ante-quem de réalisation:  
1756

Collectionneur Collège Romain

Bibliographie Barthélemy 1802, p. 102-103<sup>151</sup> ; Raspi Serra 2002, II, p. 156, n° 21.

Winckelmann, qui a vu cette œuvre au Collège romain, la décrit ainsi : *Le Carattere sono messe nel gesso e sono di laminelle di bronzo.*

Selon La Condamine, l'inscription est proche de celle que l'on retrouve sur les peintures de Guerra.

Cette inscription a été fabriquée par Giuseppe Guerra ou l'un de ses complices de façon à authentifier les caractères présents sur ses peintures. La provenance donnée, Palmyre, démontre que le faussaire était au fait des nouvelles découvertes puisque cette ville fut explorée entre 1750 et 1753 par Dawkins et Wood, deux explorateurs anglais. Ils publièrent leur découverte en 1753 dans un ouvrage intitulé *The ruins of Palmyra*.

---

<sup>151</sup> Lettre de La Condamine au comte de Caylus, du 17 février 1756.

## C 6- Enlèvement d'Europe

### Mosaïque

Date ante-quem de réalisation:  
1692

Collectionneur Barberini (1691-1942 ou 1944)

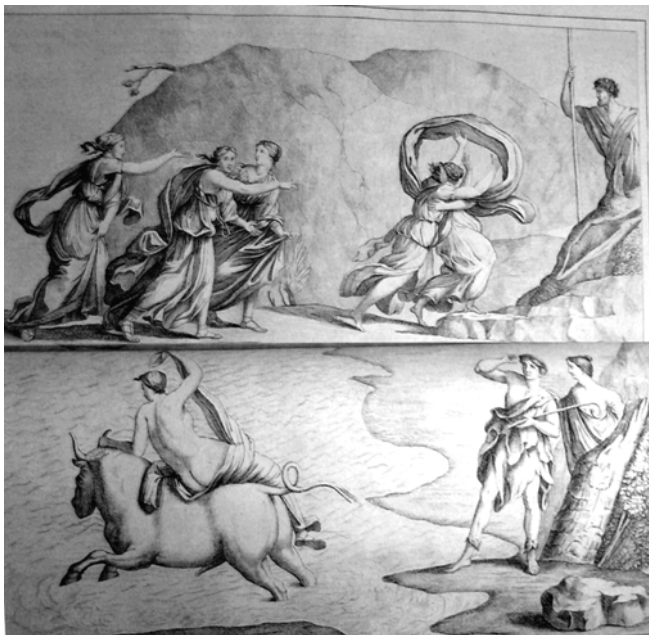
Lieu de conservation actuel : Landesmuseum, Oldenburg.

Bibliographie Richardson 1728, III, 1, p. 272; Turnbull 1740, pl. VIII; Lavin Aronberg 1975, p. 441 ; Donderer 1990; Wattel de Croizant 1994; Whitehouse 2001, p. 172.

Cette œuvre apparaît en 1692 dans l'inventaire du palais Barberini aux quatre fontaines. C'est une mosaïque carrée de quatre-vingt cinq centimètres de côté représentant Europe enlevée par le taureau. Les compagnes d'Europe, restées sur le rivage, sont effrayées et s'enfuient. Des bergers observent la scène.

Turnbull indique que la peinture a été retrouvée à Palestrina. Or, il s'agit d'une contrefaçon. Le personnage d'Europe est copié sur un emblema du 1<sup>er</sup> siècle après J.-C., dont une copie se trouvait dans le recueil de Cassiano dal Pozzo<sup>152</sup>, tandis que le groupe des compagnes d'Europe est inspiré d'une gravure de P. S. Bartoli représentant le même sujet publiée dans *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasoni*<sup>153</sup>.

Cette œuvre a probablement été commandée à des mosaïstes romains par le cardinal Barberini qui désirait posséder une mosaïque antique dans sa collection.



*Enlèvement d'Europe*, Turnbull 1740, pl. VIII



C6b- *Enlèvement d'Europe*, aquarelle conservée à Windsor.

<sup>152</sup> Whitehouse 2001, p. 170-173 et De Lachenal 2000, p. 668, n° 41.

<sup>153</sup> Bellori Bartoli 1680, pl. XVII.

## C 7- Faune

### Mosaïque en relief

Date ante-quem de réalisation :  
1759

Collectionneur Albani

Bibliographie Serieys 1802 (II), p. 66<sup>154</sup>.

Cette œuvre fut acquise par le cardinal Albani en juillet 1759. Il la croyait antique mais il s'aperçut rapidement qu'il s'agissait d'une œuvre moderne. Peu après cet incident, d'autres mosaïques en relief firent leur apparition dans les collections d'antiquités européennes. Caylus en publia deux dans son *Recueil d'antiquités*, la *Vénus* et *l'Espérance*. La supercherie fut rapidement découverte : l'auteur de ces œuvres était Pompéo Savini, un mosaïste qui travaillait pour le cardinal Albani. Les œuvres qu'il produisit ensuite furent données par le cardinal à des personnalités de son choix comme des œuvres modernes.

En 1836 Raoul Rochette publia plusieurs de ces œuvres. Il les présenta comme des œuvres antiques car il ignorait leur histoire.

Quelques-unes de ces mosaïques sont actuellement conservées dans des musées européens, les autres ont disparu.

## C 8- Vénus

### Mosaïque en relief

Date ante-quem de réalisation:  
1759

Collectionneur

Bibliographie Caylus *Recueil*, III, pl. LIX, n° 2, p. 228-229.

Portrait de femme de profil dans un médaillon



<sup>154</sup> Lettre de Paciaudi au Comte de Caylus du 10 juillet 1759; p. 81, lettre du 19 septembre 1759

**C 9- L'Espérance (cabinet des médailles)**  
**Mosaïque en relief**

Date ante-quem de réalisation:  
1764

Collectionneur Cabinet du Roi

Lieu de conservation actuel : Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Bibliographie Caylus *Recueil*, VI, pl. LXXXVI, n° 1, p. 274-275 ; Lavagne 2000, fig. 215, p. 437 ; Caylus 2002, p. 148, n° 72.

Mosaïque à tesselles rouges, vert pâle, blanches sur fond de tesselles de marbre noir et blanc. Au dos, à l'encre, inscription « abbatis Fauvel ».

Il existe deux autres répliques de cette œuvre, l'une est conservée à Vienne (fiche C 11) et l'autre se trouvait autrefois à Tarente (fiche C 13). La composition est copiée sur le *Chandelier Barberini*, un bas-relief actuellement conservé au musée Pio-Clementino. Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle ce bas-relief était conservé au Palais Barberini.



C9a- *L'Espérance*, Cabinet des Médailles



C9b- *Chandelier Barberini*, Musée Pio-Clementino<sup>155</sup>

**C 10- Hercule au jardin des Hespérides**  
**Mosaïque en relief**

Date ante-quem de réalisation :  
1766

Collectionneur Pembroke, Wilton House

Bibliographie Winckelmann *Werke*, III, p. XXXIII ; Michaelis 1882, p. 678, n° 27 ; Rochette 1836, p. 429.

Winckelmann mentionne cette œuvre dans sa préface aux notes de son *Histoire de l'art*.

<sup>155</sup> Winckelmann 2005, p. 179, fig. 35.

**C 11- Les Heures**  
**Mosaïque en relief**

Date ante-quem de réalisation:  
1799

Collectionneur Vienne

Bibliographie Rochette 1836, p. 395 ; Ferrara 1968, p. 256 ; Lavagne 2000, fig. 215, p. 437.

La composition de cette œuvre serait identique à celle de *l'Espérance* conservée au Cabinet des Médailles<sup>156</sup>.

**C 12- Isis** Date ante-quem de réalisation:  
**Mosaïque en relief** 1836

Collectionneur Borgia, Velletri

Bibliographie Sebastiani, Viaggio a Tivoli, Rome 1828, p. 289 ;

Onofrio Boni, Memorie di Belle arti, t. IV, Rome, 1789, p. 111-112 et 114

Rochette 1836, p. 394, pl. XIV ; Gusman 1908, p. 116, n° 72

« figure d'Isis, traitée d'assez bas-relief, avec tout le luxe de couleurs que pouvait comporter le costume égyptien » (Rochette).



C12- Isis, Rochette 1836, pl. XIV



C13- L'Espérance (Tarente), Rochette 1836, pl. XIV

<sup>156</sup> Je n'ai pu retrouver une reproduction de cette œuvre.

### **C 13- L'Espérance (Tarente)**

#### **Mosaïque en relief**

Date ante-quem de réalisation:

1836

Collectionneur Archevêque de Tarente, Naples  
(1836)

Bibliographie Rochette 1836, p. 394.

Selon Raoul Rochette, cette œuvre et la suivante proviendraient de « l'antique Métaponte ». Elles auraient été retrouvées en 1788. L'auteur note la similitude entre cette œuvre et la mosaïque en relief conservée au Cabinet des Médailles représentant le même sujet. Il remarque que « les deux mosaïques de l'archevêque de Tarente (sont) parfaitement authentiques comme les nôtres ... ».

La mosaïque du Cabinet des Médailles et celles-ci semblent être rigoureusement identiques, mis à part le fait que la bordure blanche de la mosaïque de Tarente est constituée de trois rangées de tesselles, tandis que celle du Cabinet des Médailles n'en comporte que deux.

### **C 14- Mercure debout**

#### **Mosaïque en relief**

Date ante-quem de réalisation :

1836

Collectionneur Archevêque de Tarente, Naples  
(1836)

Bibliographie Rochette 1836, p. 395.

Mercure est debout, la main gauche étendue, et la droite appuyée sur la tête d'un bélier. Raoul Rochette note que cette œuvre est le pendant de la précédente.

### Annexe 3 : Tableau récapitulatif des œuvres du catalogue A

#### Légende :

En gris très foncé les œuvres actuellement conservées en Italie.

En gris moyen les œuvres actuellement conservées en France.

En gris clair les œuvres actuellement conservées en Angleterre.

<b>Fiche</b>	<b>Titre de l'œuvre</b>	<b>Provenance supposée</b>	<b>Auteur présumé</b>	<b>Date ante-quem de réalisation</b>	<b>Lieu de conservation actuel</b>
1	<b>Putti et rinceaux</b>	Villa d'Hadrien ? Tivoli	Inconnu	1664	Indéterminé
2	<b>Parque Atropos</b>	Rome, Caelius, palais du Latran	Inconnu	1671	Indéterminé
3	<b>Vénus (ou Danaé)</b>	Rome, cirque de Flore ; Baptistère de Constantin; jardins de Salluste ; Fouilles sur une propriété des Barberini	Inconnu	1693	Indéterminé
4	<b>Guerrier</b>	Villa d'Hadrien, Tivoli	Inconnu	1721-1722	British Museum
5	<b>Amazone</b>	Villa d'Hadrien, Tivoli	Inconnu	1721-1722	British Museum
6	<b>Amour endormi</b>	Indéterminée	Inconnu	1728	Palais Barberini
7	<b>Esculape</b>	Indéterminée	<b>Gaetano Piccini</b>	1730	Indéterminé
8	<b>Sept divinités</b>	Temple de Junon à Praeneste	<b>Gaetano Piccini</b>	1730	Indéterminé
9	<b>Auguste et sa cour</b>	Rome, Jardins Farnèse	Inconnu	1737	Indéterminé
10	<b>Athlète ou lutteur</b>	Rome, Domus Aurea	<b>Gaetano Piccini</b>	1740	British Museum
11	<b>Satyre Barberini</b>	Indéterminée	Inconnu	1740	Indéterminé
12	<b>Muse de Cortone</b>	Cortone, Villa di Petrognano	<b>Giuseppe Guerra ou Camillo Paderni</b>	1740	Cortone, Musée de l'Académie étrusque ; salle
13	<b>Amour chasseur</b>	Herculanum	<b>Giuseppe Guerra</b>	1750	Indéterminé
14	<b>Sacrifice à Mars</b>	Fouilles sur l'Aventin ; au pied du Mont Palatin, à côté du <i>Circus Maximus</i>	<b>Giuseppe Guerra</b>	1750	Villa Albani
15	<b>Grec ou (mars ou guerrier)</b>	Herculanum	<b>Giuseppe Guerra</b>	1751	Cabinet des médailles, Bibliothèque Nationale de France
16	<b>Figures féminines sur rinceaux</b>	Pompéi	<b>Giuseppe Guerra ?</b>	1753	British Museum



17	<b>Statue de Pallas</b>	Indéterminée	<b>Giuseppe Guerra</b>	1756	Musée National Romain
18	<b>Scène d'épousailles</b>	Indéterminée	<b>Giuseppe Guerra</b>	1756	Musée National Romain
19	<b>Hélène cachée derrière la statue de Minerve</b>	Indéterminée	<b>Giuseppe Guerra</b>	1756	Indéterminé
20	<b>Incendie de Troie</b>	Indéterminée	<b>Giuseppe Guerra</b>	1756	Indéterminé
21	<b>Junon qui appelle Alecto de l'Enfer</b>	Indéterminée	<b>Giuseppe Guerra</b>	1756	Indéterminé
22	<b>Soldat mort</b>	Indéterminée	<b>Giuseppe Guerra</b>	1756	Indéterminé
23	<b>Fêtes en l'honneur de Vénus</b>	Indéterminée	<b>Giuseppe Guerra</b>	1756	Indéterminé
24	<b>Jupiter et Ganymède</b>	lieu tenu secret par le chevalier Diel	<b>R. Mengs ou G. Casanova</b>	1760	Rome, palais Barberini, salle
25	<b>Mort de Pallas</b>	Indéterminée	<b>Giuseppe Guerra</b>	1761	Naples, musée archéologique national
26	<b>Pêcheur sur la grève</b>	Rome	<b>Giuseppe Guerra</b>	1761	Indéterminé
27	<b>Buste de jeune homme</b>	Derrière la porte Saint Laurent (Rome) ou Sacrofano.	Inconnu	1761	Indéterminé
28	<b>Deux gazelles</b>	Porte Saint Sébastien	Inconnu	1761	Indéterminé
29	<b>Chameau</b>	Sacrofano	Inconnu	1761	Indéterminé
30	<b>Oiseau</b>	Sacrofano	Inconnu	1761	Indéterminé
31	<b>Scène égyptisante</b>	Indéterminée	<b>Giuseppe Guerra</b>	1761	Louvre, réserve
32	<b>Scène d'offrande</b>	Thermes, Frascati	Inconnu	1763	peinture détruite
33	<b>Femme avec un plateau</b>	Rome	Inconnu	1771	British Museum
34	<b>Cléopâtre</b>	Tivoli, Villa d'Hadrien	<b>G. Fabbrini ou I. Parenti-Duclos</b>	1779	indéterminé
35	<b>Glaucos et Scylla</b>	Tivoli, Villa d'Hadrien	Marco Carloni	1794	Indéterminé
36	<b>Apollon et Marsyas (série de sept fragments)</b>	Rome ; fouilles du « Conservatorio dei Mendicanti »	Inconnu	1800	Louvre, réserve

**Annexe 4 : Liste des peintures antiques découvertes au XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.**

<b>Date de la découverte</b>	<b>Titre</b>	<b>Lieu de la découverte</b>	<b>Premier propriétaire de l'œuvre</b>	<b>Lieu de conservation actuel</b>
1601	Noces Aldobrandines	Esquilin	Cardinal Aldobrandini	Vatican
1627	Paysage Barberini (3 peintures)	Pal. Barberini	Barberini	Peintures disparues ?
Avant 1640	Professeur	Indéterminé	Niccolò Menghini	Peinture disparue
1653	Scènes isiaques	Sanctuaire d'Isis	Dal Pozzo	Indéterminé
Avant 1655	Sujet indéterminé	Théâtre de Marcellus	La dépose n'est pas attestée	Indéterminé
1655	Dea Barberini	St Jean de Latran	Barberini	Musée National Romain
1655	Figure faisant un sacrifice	St Jean de Latran	Pamphili	Indéterminé
1655	Figure portant une corbeille et figure représentant l'aurore	St Jean de Latran ou Domus Aurea	Massimi	Indéterminé
1663	Prêtresses et musiciennes	Pyramide de Caius Cestius	Non déposées	In situ
Avt 1664	Glaucos et Figure féminine avec modius	Villa Hadrien	Massimi	British Museum
Avt 1664	Putti et rinceaux	Villa Hadrien	Farnèse	Indéterminé
1668	Adonis (5 peintures)	Domus Aurea ; Sette Salle	Massimi	Une peinture est à l'Ashmolean Museum
Avant 1673	Rome Triomphante	Colisée (Thermes de Titus)	La dépose n'est pas attestée	Peinture détruite ?

Date de la découverte	Titre	Lieu de la découverte	Premier propriétaire de l'œuvre	Lieu de conservation actuel
Avant 1673	Paysage Maritime	Indéterminé	La dépose n'est pas attestée	Indéterminé
1674	Œdipe	Tombeau des Nasonii	Altieri	Indéterminé
1674	Cheval de Troie	Tombeau des Nasonii	Altieri	Indéterminé
1674	Chasse au Tigre	Tombeau des Nasonii	Altieri	Indéterminé
Avant 1677	Sujet indéterminé	Vigne du marquis Palombara a santa croce in gerusalemme	Massimi	Indéterminé
1684	Guerriers et amazones (au moins 2 peintures déposées)	Domus Aurea ; Sette Salle	Gualtieri	British Museum
1704-1706	Putto et jeune femme dans barque	S. Stefano Rotondo	General Luigi Ferdinando Marsigli	Indéterminé
1709	Peintures des Bains de Constantin	Palais Rospigliosi	Collection Rospigliosi	Musée National Romain
1716 ou 1726	Architecte	Vigne de Garzia Muggiani	Capponi	Indéterminé
1721	Trirème	Palatin	Farnèse	Indéterminé

Note : cette liste n'est pas exhaustive. Elle essaye de rendre compte des principales peintures antiques connues jusque dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Il existe un doute sur l'authenticité de trois d'entre elles, les *Putti et rinceaux*, *l'Amazone* et le *Guerrier*. Ces trois œuvres sont présentées dans le catalogue A, fiches n° 1, 4 et 5.

## Annexe 5 : Recueils de dessins de mosaïques et peintures antiques (d'après Whitehouse 2001, p. 404-408)

Nom et propriétaires successifs	Lieu de conservation actuel	Auteur(s)
Codex Corsini (Ms 158,I,5) <sup>157</sup>	Rome, Gabinetto delle stampe	Gaetano Piccini
Codex Capponiana (285)	Bibliothèque apostolique Vaticane	Francesco Bartoli <sup>158</sup>
Codex Capponiana (284)	Bibliothèque apostolique Vaticane	Gaetano Piccini
Codex Baddeley <sup>159</sup> Vendu par Francesco-Camillo VII Massimo en 1762 à William Locke par l'intermédiaire de T. Jenkins. Autres propriétaires : John Peachey, Baddeley, Eton.	Eton College Library (354)	Pietro Santo Bartoli
Codex Nettuno Cassiano dal Pozzo ; Albani	Windsor Castle Library	Anonymes et 18 dessins de P. S. Bartoli
Codex Vittoria <sup>160</sup> Bartoli, Vittoria, Crozat( Rome 1715), Albani <sup>161</sup> puis George III	Windsor Castle Library	P. S. Bartoli, dessins préparatoires et esquisses
Codex Holkham (2 vol.) Constitué par T. Coke de 1714 à 1717	Holkham Hall, Norfolk	Francesco Bartoli, dessins en couleurs et esquisses ; quelques dessins de P. S. Bartoli
Codex Chatsworth <sup>162</sup>	Chatsworth House	Gaetano Piccini : copies des peintures Rospigliosi.
Codex Topham	Eton College Library, Bn 4-9, Mahogany Case	G. Piccini, F. Bartoli, G. D. Campiglia

<sup>157</sup> Biblio : Fusconi « Note in margine ad una schedatura : i disegni del fondo corsini nel gabinetto nazionale delle stampe », bollettino d'Arte, ser. VI, 16, 1982, p. 81-116.

<sup>158</sup> Seize aquarelles représentant des peintures de la Domus Transitoria, voir Connor Bulman 2001, p. 225.

<sup>159</sup> Ashby 1916.

<sup>160</sup> Michaelis 1910.

<sup>161</sup> Prospero Valenti 1993, p. 25 ; Whitehouse indique qu'on ne sait pas quel est le cheminement du codex entre Crozat et George III.

Codex Massimi <sup>163</sup> , Massimi, Mead (1738), John Poulette, J. N. Connel, A. Connel, Glasbgorw University Library (1870-1880)	Glasgow, University Library, Gen. 1496	P. S. Bartoli
Codex Caylus Louis XIV, collection royale	Paris, BN, Cabinet des Estampes Gd.9.b Rés.	P. S. Bartoli
Codex RIBA (Londres) « Bartoli album » <sup>164</sup> Faisait partie du même ensemble que le Codex Caylus <sup>165</sup> . F. M. Masgrave of Tourin, T. Keele, Kingston on Thames. Acquis par la RIBA en 1933.	Londres, British Architectural Library, Drawings collections	P. S. Bartoli
Codex Raymond Lafage, Massimi	Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, F. N. 12602-12672	Raymond Lafage 1679, copies des antiquités conservées au Palazzo Massimi
Codex Colbert <sup>166</sup>	Glasgow, University Library, Gen. 1583	Anonyme ; dessins du tombeau des <i>Nasonii</i>
Codex Lanciani R. Venuti, R. Lanciani.	Rome BIASA, <i>Fondo Lanciani</i> , Roma, XI, 25 Biblioteca di archeologia e storia dell'arte	F. Bartoli et anonymes
Codex Coleraine Henry Hare : Lord Coleraine (Rome 1723)	Oxford, Corpus Christi College	Anonymes, dessins réalisés dans les années 1720.

<sup>162</sup> Ashby 1914 et Ashby 1916.

<sup>163</sup> Pace 1979.

<sup>164</sup> RIBA cat. B, Londres, 1972, p. 58 et suivantes, Whithouse 1995, p. 221.

<sup>165</sup> Whitehouse 2001, p. 406.

<sup>166</sup> Pace 1999.

## ***Annexe 6 : Préface du second tome des Antichità***

... Ora siamo nella necessità di raccontar l'industria di chi per guadagno ha fatto credere al Mondo di avere pitture antiche d'Ercolano. Questi è Giuseppe Guerra Veneziano abitante in Roma, il quale stimò buona occasione di far danaro quel rigore, col quale si custodivano le Pitture d'Ercolano, vedendo la gente anelante, e impaziente della dimora, e dell'espettazione. Faceva costui sopra intonaco alcune pitture, le vendeva per antiche, e lasciava anche credere, che industriosamente le acquistava dalle scavazioni del Re : onde venne a' Ministri di S. M. lo stimolo di ricercare chi fosse il reo di trasmettere a Roma quelle antiche Pitture. La favola, che si trovò in Roma, liberò dalla pena i sospetti di Napoli. Per metterla in chiaro, si comprarono tre pitture di quelle, che in Roma si spasciavano per antiche. Comparse queste in Napoli, e confrontate pubblicamente con quelle del Museo dichiararono, e venne agli occhi di ognuno il disinganno. Il Pittor Veneziano fu in Roma obbligato a ritrarre il Chirone con Achille del Museo. Questo ritratto riuscì similissimo alle tre altre, e altrettanto dissimile dal vero Chirone antico, il cui rame era stato l'esemplare di quella copia. Anche questa si comparò pubblicamente col primo originale, e non rimase alcun dubbio della novità delle pitture Romane, che antiche si predicavano. Tutte le quattro pitture del Guerra stanno ora esposte al pubblico nel Museo col nome dell'autore, e colla leggenda del fatto. Sappiamo, che l'industrioso Guerra è buon pittore : ci dispiace, ch'ei ci abbia obbligato a questo racconto, e desideriamo, ch'ei si affatichi per acquistar in autore quel danaro, e quella stima, che non può aver in copista. Intanto è ognuno nell'obbligo di diffidare, quando si senta vantare le pitture, che sieno uscite dalle scavazioni d'Ercolano. Proseguiremo la pubblicazione delle vere, perchè la sete non trasporti a lasciarsi contentar delle false. (...)

## **Annexe 7 : Technique de la peinture murale romaine**

Les peintures murales romaines étaient exécutées à fresque, cependant, leur technique est légèrement différente de celle employée à la Renaissance<sup>167</sup>. En effet les fresques romaines étaient polies alors que l'enduit était encore frais, ce qui permettait d'obtenir la surface lisse et satinée que l'on peut voir encore aujourd'hui sur les œuvres. Les peintres romains pouvaient utiliser une technique mixte, peignant les fonds à fresque comme en témoignent les traces de journées correspondant à chacune des grandes zones de la paroi. Les décors étaient exécutés à la détrempe, en ré-humidifiant l'enduit pour permettre le polissage; certains pigments (cf infra) étaient d'ailleurs incompatibles avec la technique de la fresque. L'examen des décors antiques témoigne de ces pratiques: dans de mauvaises conditions de conservation, les éléments décoratifs se sont écaillés ou ont disparu.

Il semble qu'à l'origine la peinture romaine ait été destinée à imiter les placages de marbre poli que l'on trouve dans les décors plus luxueux.

La pratique de la fresque requérait un apprentissage. Les phases de son élaboration exigeaient des gestes précis, un savoir-faire qui se passait d'une génération à l'autre.

### **1. La mise en œuvre**

La réalisation d'une fresque comporte plusieurs phases de travail : le mur est préparé par l'application successive de mortiers à base de chaux et de sable. Les couleurs sont ensuite appliquées avec de l'eau sur le mortier humide, et leur fixation se fait grâce à la carbonatation de la chaux. Les peintres romains terminaient par un polissage de la surface afin de la rendre brillante.

### **2. Préparation du mur**

Vitruve décrit toutes les opérations concernant la pose des mortiers. Les couches sont ainsi constituées<sup>168</sup> :

- une première couche de mortier de sable et de chaux sert à égaliser la paroi

---

<sup>167</sup> Pour plus de détails, se reporter au chapitre que consacrent Philippot et Mora à ce sujet. Voir Philippot Mora 1977, p. 111-125.

<sup>168</sup> Vitruve, *De Arch.*, VII, 3, 5.

- trois couches de mortier, toujours de sable et de chaux, sont appliquées par-dessus.
- Trois couches de mortier fin, à base de poudre de marbre et de chaux sont enfin appliquées. La dernière de ces couches est la plus fine.

Les couleurs sont ensuite posées sur l'enduit humide.

Dans la pratique, on note que les préceptes vitruviens ne sont que partiellement suivis: il est rare de trouver plus de trois ou quatre couches d'enduit, et la poudre de marbre est réservée aux décors les plus soignés.

### 3. Les couleurs

Les pigments utilisés par les Romains ont été étudiés à partir d'échantillons bruts retrouvés en fouille, d'analyses effectuées sur des fragments de peinture ou de prélèvements sur les œuvres. Les observations ainsi faites sont mises en parallèle avec les textes de Pline et de Vitruve.

Il est apparu que les pigments les plus couramment utilisés étaient des terres et des ocres qui donnaient la plupart des tons bruns, rouges, jaunes, et verts.

Les blancs sont à base de carbonate de calcium, auquel peuvent s'ajouter d'autres minéraux blancs comme le kaolin<sup>169</sup>.

Les noirs sont le plus souvent des noirs de carbone d'origine végétale, obtenus par calcination.

Le pigment bleu utilisé en peinture murale romaine est le bleu égyptien. Il s'agit d'un bleu synthétique à base de cuivre. L'azurite, connue des Romains, n'a pas été retrouvée dans les analyses de fresque. Il est probable qu'elle a été utilisée pour la réalisation de *pinakes*.

Dans les décors luxueux, d'autres pigments sont utilisés, conjointement à la feuille d'or. Pline nous dit que ces pigments sont soit payés, soit apportés par le commanditaire<sup>170</sup>. Il s'agit du minium, du cinabre, de la *chrysocolle* (malachite), de l'indigo et de la pourpre.

### 4. Application des couleurs

Les couleurs se fixent sur le mortier lors de la carbonatation de la chaux qui se produit

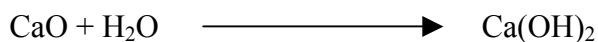
---

<sup>169</sup> Augusti 1967, p. 54.

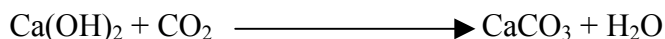
<sup>170</sup> Pline, *Hist. Nat.*, XXXV, 26.



pendant le séchage. La chaux vive réagit avec l'eau pour donner l'hydroxyde de calcium (Ca(OH)<sub>2</sub>).



L'hydroxyde de calcium, ou chaux éteinte, en solution dans l'enduit, est entraîné par l'évaporation de l'eau. Il migre vers la surface en traversant la couche picturale et en enrobant les pigments. Son contact avec le dioxyde de carbone de l'air conduit à la formation de carbonate de calcium (CaCO<sub>3</sub>). Cette réaction se produit de la surface vers la profondeur de l'enduit. Les pigments se trouvent enrobés par la cristallisation du carbonate superficiel.



Certains pigments sont posés sur une sous-couche, afin que leur tonalité soit renforcée, comme le bleu égyptien.

D'autres pigments ont des propriétés physico-chimiques qui ne permettent pas leur lissage ce qui entraîne leur altération s'ils sont appliqués en extérieur. C'est le cas du cinabre, qui a tendance à se transformer en métacinabre, de couleur noire. Vitruve recommande de protéger les parois peintes avec ce pigment par l'application d'une couche de cire<sup>171</sup>.

## 5. Polissage de la fresque

Le polissage de la fresque permettait de fixer les couleurs et d'obtenir une surface lisse et brillante. Sous la République, les peintres romains se limitaient au polissage de quelques motifs (plinthes, placages de marbre feints) puis cette technique s'est étendue à tout le décor. Le polissage est rendu possible grâce à l'emploi de matériaux au caractère onctueux, comme la poudre de marbre ou l'argile dans les couches de mortier. Les couleurs à base de terre facilitaient encore cette opération. Enfin des études récentes tendent à montrer que des adjuvants organiques étaient ajoutés aux mortiers, comme la caséine, dans le but de ralentir leur séchage et de permettre un meilleur lissage<sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> Vitruve, *De Arch.*, VII, 9, 3.

<sup>172</sup> Des études sur ce sujet sont actuellement en cours par Stéphane Treillhou en collaboration avec le laboratoire de recherche des monuments historiques.

En polissant la peinture après chaque passage, les peintres faisaient remonter l'humidité contenue dans le mortier, et avec elle la chaux qui pouvait se carbonater en surface et fixer les couleurs. Ainsi, la superposition de plusieurs couches de mortier est très importante car elle constitue une réserve d'eau et de chaux. De plus, leur épaisseur permet l'amortissement de la pression de l'outil lors du polissage.

**FIGURES**



1- *Noces Aldobrandines*, Rome, Musée du Vatican



2- Anonyme, *Paysage Barberini*, aquarelle, Windsor.



3- Anonyme, *Professeur*, lavis



4- *Dea Barberini*, Rome, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, inv. 124.506





5- Anonyme, XVII<sup>e</sup> siècle, Italie, *Dea Barberini*, aquarelle conservée à Windsor



6- *Glaucos*, Londres, British Museum



7- *Figure féminine avec modius*, Londres, British Museum



8- P.S. Bartoli , peinture de la pyramide de Caius Cestius.



9- Naissance d'Adonis, Oxford, Ashmolean Museum.





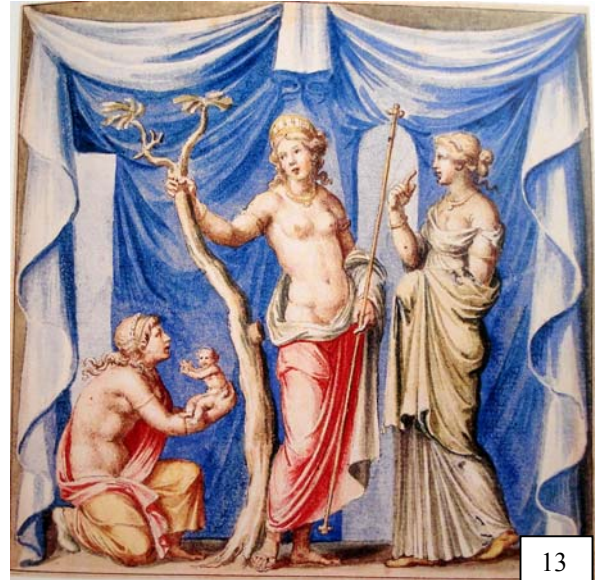
10



11



12

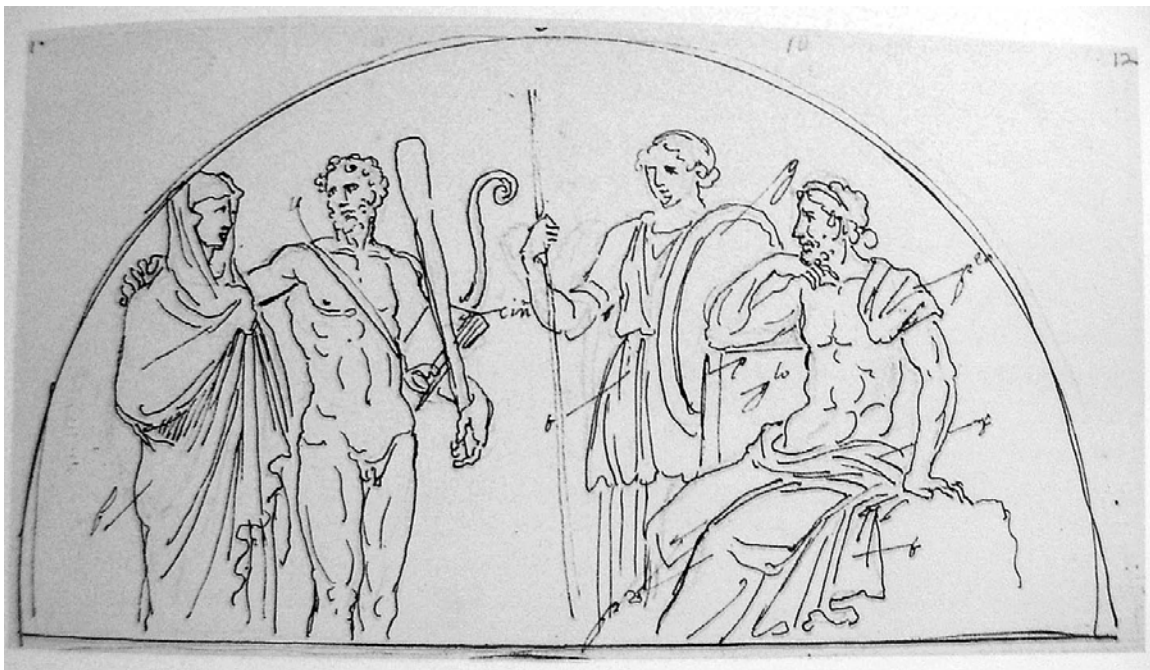


13

10 à 13- P. S. Bartoli, aquarelle, *Phèdre et Hippolyte, Bacchus et deux bacchantes, Trois Grâces, La naissance d'Adonis*, Windsor.



14- M. Ogier, *Rome triomphante*, gravure.

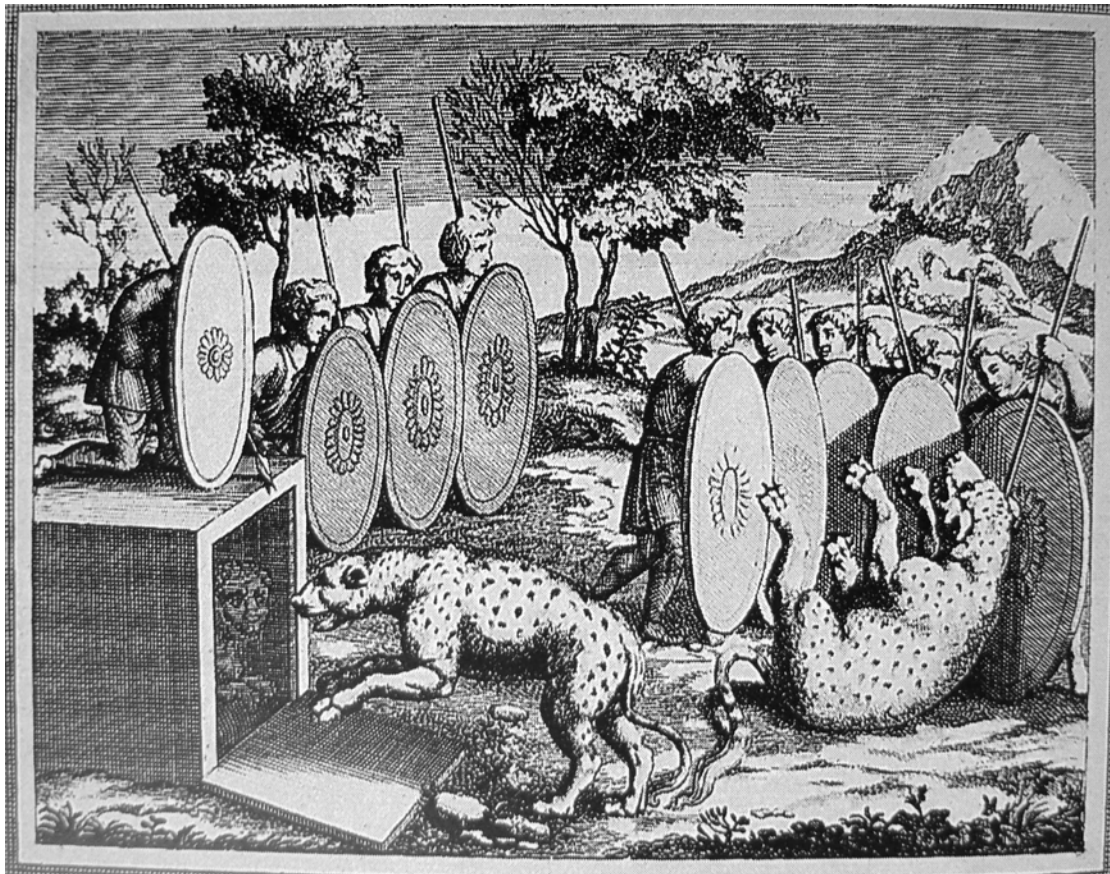


15- P. S. Bartoli, *Alceste Hercule et Admète (?)*, esquisse d'une peinture du tombeau des *Nasonii*, Windsor.

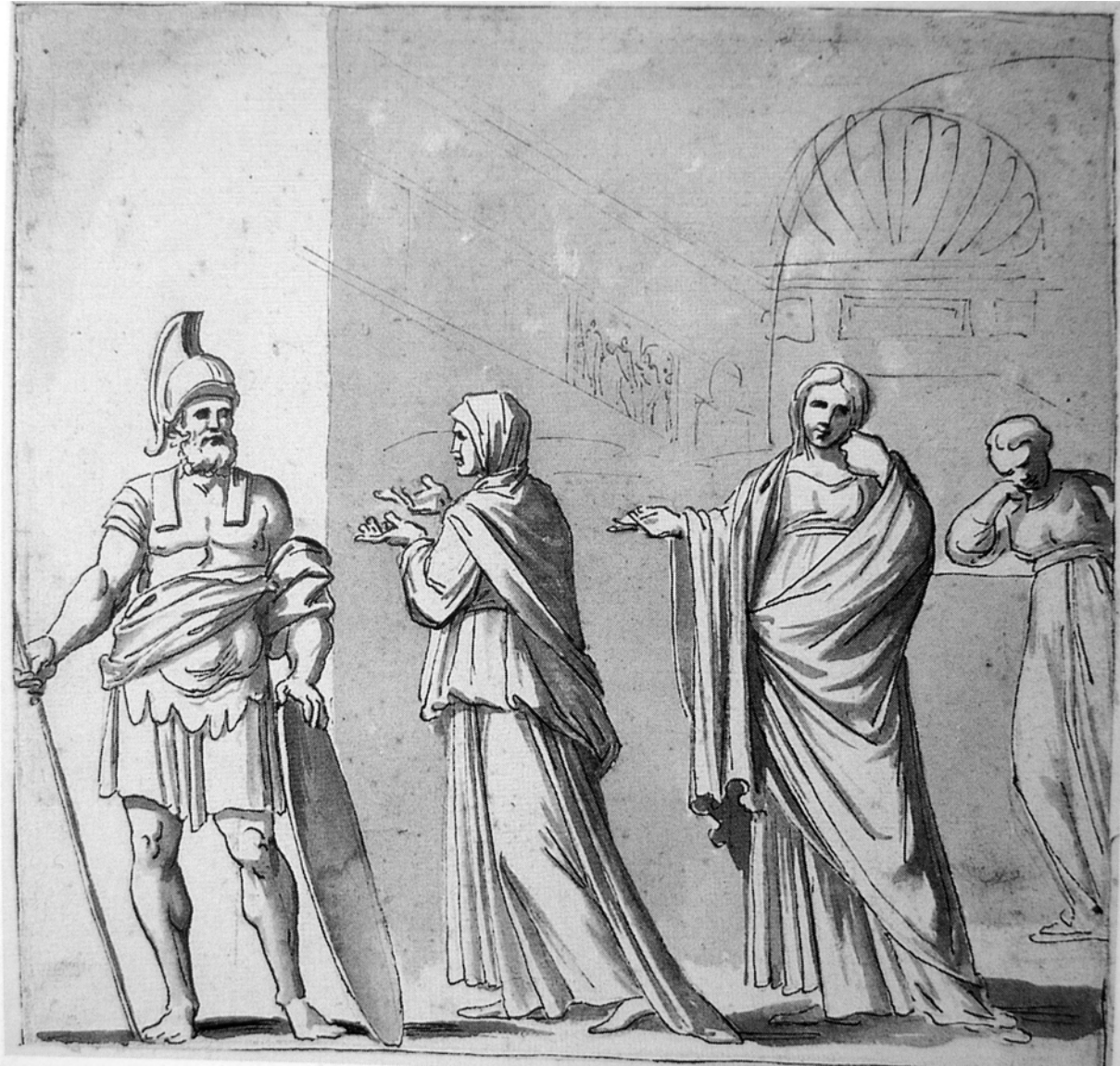




16- P.S. Bartoli, *Œdipe et le sphinx*, gravure, Bellori Bartoli 1680, pl. XIX



17- P.S. Bartoli, *La chasse au tigre*, gravure, Bellori Bartoli 1680, pl. XXVIII.



18- Annibale Carrache, *Coriolan et sa mère*, dessin au crayon et lavis, Windsor.





19- C. Paderni (dessin) et Mynde (gravure), *Deux personnages et fleuve*, peinture des Bains de Constantin



20- Cristoforo Giannetti, *Voûte et murs peints* (chambre près de Saint-Grégoire), aquarelle (détail), Windsor.





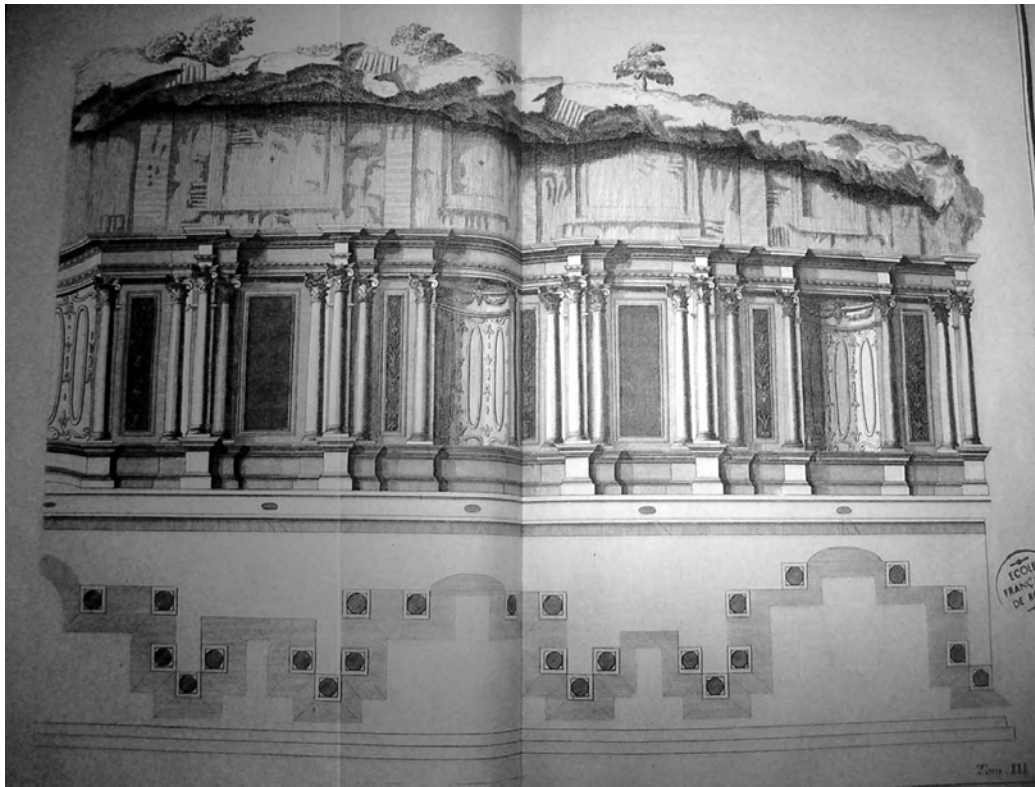
21- Anonyme, Italie, XVIIe siècle, *mosaïque de Palestrina, procession*, aquarelle, Windsor.



22- Nicolas Poussin, *La Sainte-Famille pendant la fuite en Egypte*, huile sur toile, Saint-Petersbourg, Ermitage.



23- Anonyme, *Francesco Bartoli*, gravure.



24- Vue de la « façade » de la *Domus Transitoria*



25- Pier Leone Ghezzi, *Gaetano Piccini*, dessin.



26- G. Piccini, *Chasse à l'hippopotame*, dessin, codex capponiana



27- *Homme dans un bateau*, dessin, recueil Topham





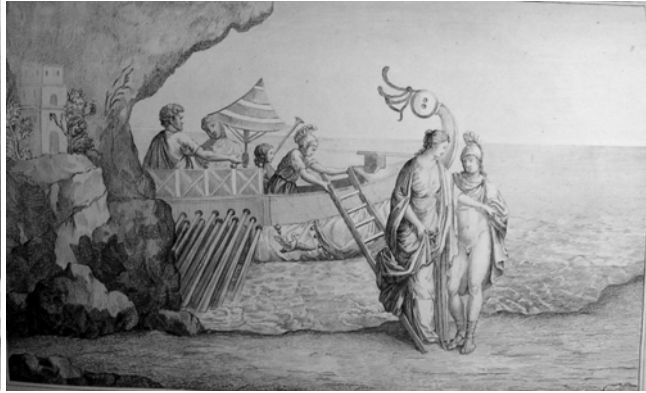
28- C. Paderni, *Circé et Ulysse*, 1741, huile sur toile, collection particulière



29- C. Paderni (dessin) et Mynde (gravure), *Sphinge*, Turnbull 1740, pl. VII.



30- Carlo Maratta, *Bellori*, Rome, collection privée



31- C. Paderni (dessin), Mynde (gravure), *Trirème*, gravure.



32- Anonyme, *Pégase et les nymphes*, Palais Albani-Del Drago





33 à 36 : Peintures de la Basilique d'Herculanum : *Thésée libérateur, Hercule et Télèphe, Achille et le Centaure Chiron, Marsyas et Olympos*, gravures, *Antichità*, I, pl. V, VI, VIII et IX.



37- Peinture de la Basilique d'Herculanum : *Hercule enfant*, gravure, *Antichità*, I, pl. VII.



38- C. Paderni, *Charles de Bourbon*, gravure, *Antichità* I, frontispice



39- *Marcello Venuti*.





40 à 43- Pier Leone Ghezzi, Charles Nicolas Cochin ; Soufflot ; M. de Vandières ; l'Abbé Leblanc, dessins.

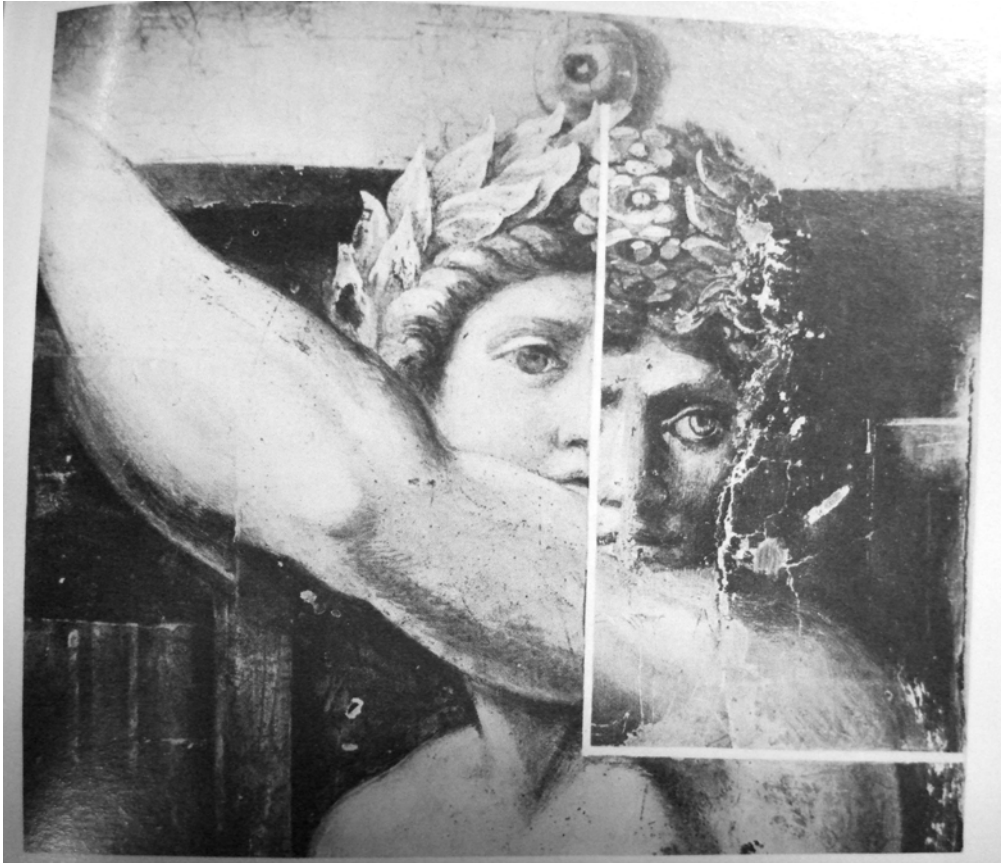


44- C.-N. Cochin, *Hercule et Tèlèphe*, gravure

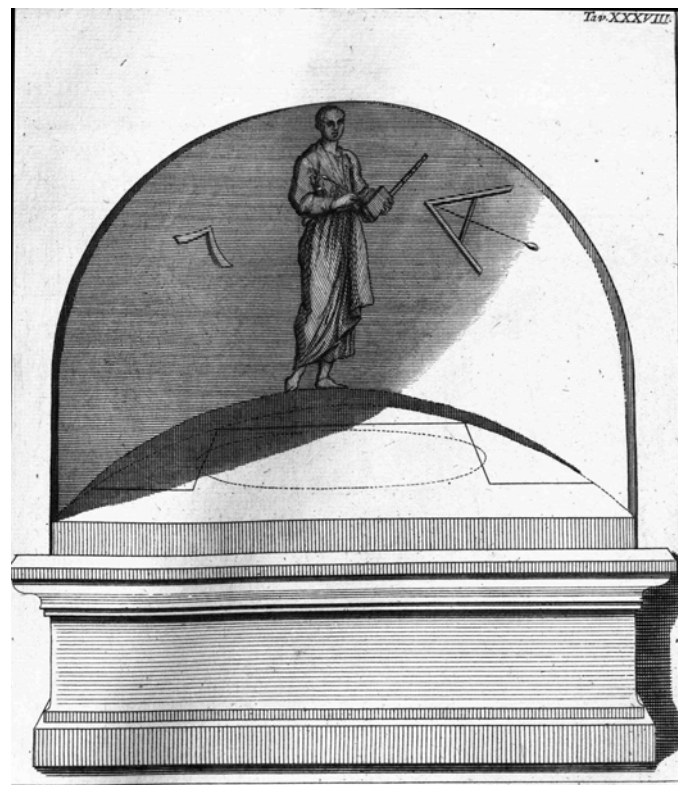


45- *Satyre buvant dans une coupe ?*, Rome, Musée National Romain.





46- Raphaël, *Stanze*, détail en cours d'enlèvement des repeints du XVIII<sup>e</sup> siècle (restauration de 1986)



47- P. L. Ghezzi, *Architecte*, gravure



48- *Musicienne couchée* (détail), Paris, Musée du Louvre.



49- J. Dawkins, *Dawkins et Woods*, gravure.



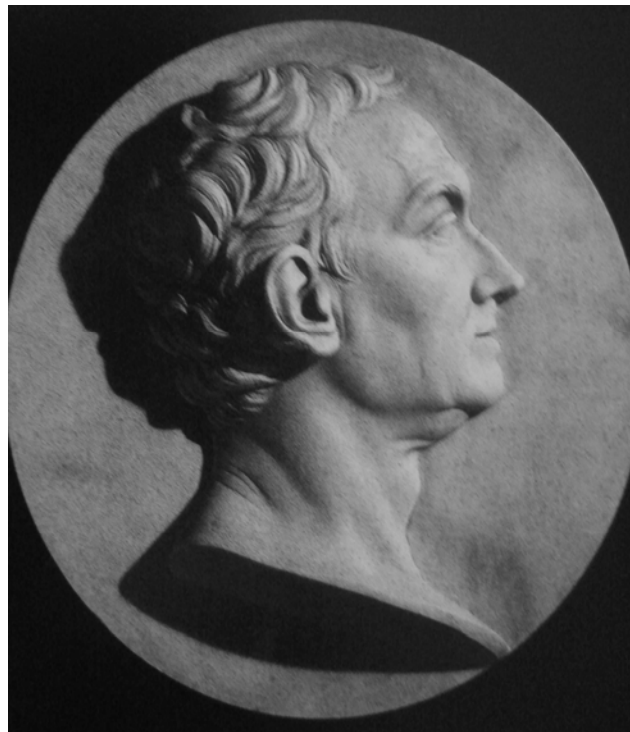
50- *Hommes dans un bateau*, mosaïque, musée du Vatican



51- *Scène nilotique*, mosaïque, musée du Vatican



52- A. R. Mengs, *J. J. Winckelmann*, huile sur toile, 1758, New-York, Metropolitan Museum.



53- *Caylus*





54- *Bacchante*, musée des Beaux-Arts de Lyon, inv. E 130

## Table des illustrations

### Catalogue A

- A1- P. S. Bartoli, *Putti et rinceaux*, plume et aquarelle, Bibliothèque Nationale de France, cabinet des Estampes et Photographie, cliché BnF.
- A2- P. S. Bartoli, *Parque Atropos*, plume et aquarelle sur papier, Bibliothèque Nationale de France, cabinet des Estampes et Photographie, cliché BnF.
- A2b- Raphaël ou de Michiel Coxie, *Histoire de Psyché, d'après Bartsch XV 39.I (212)*.
- A3- Tommaso Chiari (?), copie de la *Vénus Barberini*, huile sur toile, 1693, Rome, Palais Barberini, cliché de l'auteur.
- A4- Anonyme, *Guerrier*, Londres, British Museum, d'après Hinks 1933, p. 40, fig. 48.
- A4b- P. S. Bartoli, *Frise d'amazones et guerriers*, aquarelle, d'après De Lachenal 2000
- A5- Anonyme, *Amazone*, Londres, British Museum, d'après Hinks 1933, p. 40, fig. 47.
- A6- Anonyme, *Amour endormi*, Rome, Palais Barberini, cliché de l'auteur.
- A6b- *Amour endormi*, marbre, Paris, musée du Louvre, cliché de l'auteur.
- A6 c- *Putto endormi*, Guido Reni, fresque, 1627, Rome, palais Barberini, inv. 2603, d'après Salvy 2001, p. 113.
- A6d- G. D. Campiglia, *Amour endormi*, aquarelle, Eton, *recueil Topham*, Bn 9, n° 10, d'après Ashby 1914, pl. 24.
- A7- G. Piccini, *Esculape*, aquarelle, Eton, *recueil Topham*, Bn 4, n° 68, d'après Ashby 1914, pl. VI.
- A8- G. Piccini, *Sept divinités*, aquarelle, Eton, *recueil Topham*, Bn 4, n° 69, d'après Ashby 1914, pl. IV.
- A8b- G. Piccini, *Divinités*, aquarelle, Bibliothèque Apostolique Vaticane, *codex capponiana*, 284, n° 4.
- A8c- G. Piccini, *Apollon*, aquarelle, Bibliothèque Apostolique Vaticane, *codex capponiana*, 284, n° 23.
- A8d- G. Piccini, *Femme sur un rinceau*, aquarelle, Bibliothèque Apostolique Vaticane, *codex capponiana*, 284, n° 43.
- A9- C. Paderni (dessin) et Mynde (gravure), *Auguste et sa cour*, gravure, Turnbull 1740, pl. 3.
- A10- G. Piccini ?, *Athlète ou Lutteur*, Londres, British Museum, inv. Hinks n° 91, cliché de l'auteur.
- A10b- C. Paderni (dessin) et Mynde (gravure), *Athlète vainqueur*, gravure, Turnbull 1740, pl. III.

- A10c- *Athlète vainqueur*, fresque déposée, Rome, Musée National Romain, d'après Connor Bulman 1999, p. 205-217.
- A11- C. Paderni (dessin) et Mynde (gravure), *Satyre*, gravure, Turnbull 1740, pl. VI.
- A11b- F. Perrier, *Groupe de Pan et Daphnis*, gravure, Perrier 1645, pl. XLIV.
- A12- C. Paderni ou G. Guerra ?, *Muse de Cortone*, peinture sur ardoise, Cortone, Musée de l'Académie étrusque, inv. AE 91AM, d'après De Vos 1985, p. 70.
- A12b- Vanni N., *Acteur et Citharède*, gravure, *Antichità*, vol. IV, pl. XXXV.
- A12c- Morghen G., *Cithariste*, gravure, *Antichità*, vol. III, pl. XXIII.
- A13- *Amour à la chasse*, Caylus *Recueil*, I, pl. LVI, 1.
- A14- *Sacrifice à Mars*, peinture murale, villa Albani, d'après Allroggen-Bedel 1989, pl. IV.
- A14b- Relief funéraire de *Quintus Lollius Alcaménès*, Villa Albani-Torlonia, d'après Allroggen-Bedel 1989, pl. CLXII.
- A14c- G. Casanova, *Sacrifice à Mars*, gravure, Winckelmann 1767, III, p. 232, n° 177.
- A14d- G. Piccini, *Divinité sur rinceau*, aquarelle, Bibliothèque Apostolique Vaticane, *codex capponiana*, 284, n° 16.
- A14e- G. Piccini, *Scène de sacrifice*, aquarelle, Bibliothèque Apostolique Vaticane, *codex capponiana*, 284, n° 18.
- A14f- G. Piccini, *Femme avec une corbeille de fleurs*, aquarelle, Bibliothèque Apostolique Vaticane, *codex capponiana*, 284, n° 25.
- A15- G. Guerra, *Guerrier grec*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, cabinet des médailles, cliché de l'auteur.
- A15b- P. S. Bartoli, *Combat d'amazones et guerriers*, gouache, Paris, Bibliothèque Nationale de France, cabinet des Estampes et Photographies, cliché BnF.
- A16- G. Guerra (?) *Figure féminines sur rinceaux*, Londres, British Museum, d'après Hinks 1933, pl. XVI.
- A16b- *Oiseaux picorant des cerises*, gravure, *Antichità*, III, p. 3.
- A17- G. Guerra, *Statue de Pallas*, Rome, Musée National Romain, inv. 59632, cliché de l'auteur.
- A17b- N. Vanni, *Athéna*, gravure, *Antichità*, VI, pl. V.
- A18- G. Guerra, *Scène d'épousailles*, Rome, Musée National Romain, inv. 59631, cliché de l'auteur.
- A18b- G. Morghen, *Bacchus et Ariane*, gravure, *Antichità*, IV, pl. VIII.
- A19- D. Corvi, *Hélène cachée derrière la statue de Minerve*, Virgile Ambrogio 1764, II, p. 93.

- A19b- M. Ogier, Bas-relief représentant Héliogabale, gravure, Spon 1683, p. 59.
- A19c- détail de la figure A19
- A19d- détail de la figure A19b
- A20- P. P. Panci, *Incendie de Troie*, gravure, Virgile Ambrogio 1764, II, p. 54.
- A21- G. Giusti, *Junon qui appelle Alecto de l'Enfer*, gravure, Virgile Ambrogio 1765, III, p. 23.
- A21b- P.S. Bartoli, *Mercur et Hercule sortant de l'enfer*, gravure, Bellori Bartoli 1680, d'après Messino 2000, fig. 49.
- A22- G. Giusti, *Soldat mort*, gravure, Virgile Ambrogio 1765, III, p. 191.
- A23- D. Corvi, *Fête en l'honneur de Cérès*, gravure, Virgile Ambrogio 1763, I, p. 63.
- A23b- P. S. Bartoli, *Trois Grâces*, aquarelle, voir figure 12.
- A23c- F. Bartoli, peinture de la *Domus Transitoria*, aquarelle, d'après Connor Bulman 1998, p. 61.
- A24- A. R. Mengs ou G. Casanova, *Jupiter et Ganymède*, fresque, Rome, palais Barberini, inv. 1331, d'après Röttgen 2001, p. 242, fig. 77.
- A24b- *Apollon du Belvédère*, d'après Pelzel 1972.
- A24c- C. Paderni, *Jupiter*, gravure, Turnbull 1740, pl. X.
- A24d- Raphaël, *Jupiter embrassant Cupidon*, fresque, Rome, Farnésine, d'après Varoli-Piazza 2002, p. 250.
- A25- Giuseppe Guerra, *Mort de Pallas*, Naples, Musée Archéologique National, photo de l'auteur.
- A26- Anonyme, *Pêcheur sur la grève*, gravure, Caylus, *Recueil*, IV, pl. LXX.
- A26b- *Vieux pêcheur*, Rome, Palais des Conservateurs, d'après Smith 1996, p. 154.
- A27- Ango, *Buste de jeune homme*, dessin, Château de Breteuil, photo de l'auteur.
- A28- Anonyme, *Deux gazelles*, gravure, Caylus *Recueil*, V, pl. LXXI, 2.
- A29- Anonyme, *Chameau*, gravure, Caylus *Recueil*, V, pl. LXXI, 3.
- A29b- Ango, *Plaque de terre cuite*, dessin, Château de Breteuil, photo de l'auteur.
- A30- Anonyme, *Oiseau*, gravure, Caylus *Recueil*, V, pl. LXXI, 4.
- A31- Giuseppe Guerra, *Scène égyptisante*, Paris, Musée du Louvre, P 57, photo de Ghislain Vanneste, INP.
- A31b- N. Vanni, *Frise égyptisante*, gravure, *Antichità* 1760, IV, pl. LXIX.
- A31c- Kircher, *Table isiaque*, gravure, d'après Leospo 1978.
- A32- Anonyme, *Scène d'offrande*, Caylus *Recueil*, VI, p. 266, pl. 83.
- A33- *Femme avec un plateau*, d'après Hinks 1933, fig. 49.

- A34- Irena Parenti-Duclos ?, *Cléopâtre*, peinture sur ardoise, d'après Schoener 1889.
- A34b- Domenico Puligo, *Cléopâtre*, peinture à l'huile sur toile, Budapest, d'après Pedretti 1989, fig. 4.
- A35- Anonyme, *Glaucos et Scylla*, gravure, Gusman 1904, p. 218, fig. 313.
- A36a- *Centaure*, fragment d'enduit peint, Paris, musée du Louvre, P 79, photo de l'auteur.
- A36b- *Apollon*, fragment d'enduit peint, Paris, musée du Louvre, P 77, photo de l'auteur.
- A36c- *Muse*, fragment d'enduit peint, Paris, musée du Louvre, P 78, photo de l'auteur.
- A36d- *Divinité*, fragment d'enduit peint, Paris, musée du Louvre, P 76, photo de l'auteur.
- A36e- *Scythe*, fragment d'enduit peint, Paris, musée du Louvre, P 75, photo de l'auteur.
- A36f- *Marsyas*, fragment d'enduit peint, Paris, musée du Louvre, P 74, photo de l'auteur.
- A36g- *Olympos devant Apollon*, fragment d'enduit peint, Paris, musée du Louvre, P 82, photo de l'auteur.
- A36h- Anonyme, *Le scythe et Marsyas*, dessin, codex de Pighius, d'après Tran Tam Tinh 1974.
- A36i- Anonyme, *Apollon et une muse*, dessin, codex de Pighius, d'après Tran Tam Tinh 1974.
- A36j- Raphaël, *Logetta*, Vatican, peinture murale, d'après Iacopi 1999.

## **Catalogue C**

- C1- G. Casanova, *Monnaie en argent*, gravure, d'après Winckelmann 2005, p. 151.
- C2- G. Casanova, *Ménades dansant*, gravure, d'après Winckelmann 2005, p. 397.
- C3- G. Casanova, *L'Education d'Erichthonios*, gravure, d'après Winckelmann 2005, p. 398
- C 4a- M. Carloni (d'après), *Minerve et Uranie*, gravure, Gusman 1904, p. 217, fig. 310.
- C4ai- V. Campana, *Minerve et Uranie*, gravure, *Antichità VII*, 1779, pl. II.
- C 4b- M. Carloni (d'après), *Apollon et les muses*, gravure, Gusman 1904, p. 217, fig. 309.
- C 4c- M. Carloni (d'après), *Circé et Glaucos*, gravure, Gusman 1904, p. 218, fig. 314.
- C 4d- M. Carloni (d'après), *Junon, Vénus et Minerve*, gravure, Gusman 1904, p. 216, fig. 307.
- C 4e- M. Carloni (d'après), *Romulus et Rémus confiés au Tibre*, gravure, Gusman 1904, p. 217, fig. 311.
- C 4f- M. Carloni (d'après), *Orphée*, gravure, Gusman 1904, p. 217, fig. 312.
- C 4g- M. Carloni (d'après), *Pâris*, gravure, Gusman 1904, p. 216, fig. 306.
- C 4h- M. Carloni (d'après), *Vénus*, gravure, Gusman 1904, p. 216, fig. 305.
- C 4i- M. Carloni (d'après), *Vénus, Amour et Ascagne*, gravure, Gusman 1904, p. 216, fig. 308.

- C6a- C. Paderni (dessin) et Mynde (gravure), *Enlèvement d'Europe*, Turnbull 1740, pl. VIII.
- C6b- Anonyme, *Enlèvement d'Europe*, aquarelle conservée à Windsor, d'après De Lachenal 2000, p. 668, fig. 41.
- C8 – *Vénus*, gravure, Caylus, *Recueil*, III, pl. LIX, 2.
- C9a- *L'Espérance*, mosaïque en relief, Paris, BnF, cabinet des médailles, d'après Lavagne 2000.
- C9b- *Chandelier Barberini*, marbre, Rome, Musée Pio-Clementino, d'après Winckelmann 2005, p. 179, fig. 35.
- C12- Anonyme, *Isis*, lithographie, Rochette 1836, pl. XIV.
- C13- Anonyme, *L'Espérance* (Tarente), lithographie, Rochette 1836, pl. XIV.

### **Figures**

- 1- *Noces Aldobrandines*, Rome, Musée du Vatican, d'après Fusconi 1994, pl. I.
- 2- Anonyme, *Paysage Barberini*, aquarelle, Windsor, RL 19226, d'après Whitehouse 2001, fig. 48 p. 203.
- 3- Anonyme, *Professeur*, lavis, d'après Solinas 2000, fig. 184, p. 162.
- 4- *Dea Barberini*, Rome, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, inv. 124.506, d'après De Lachenal 2000, p. 646, fig. 13.
- 5- Anonyme, XVII<sup>e</sup> siècle, Italie, *Dea Barberini*, aquarelle conservée à Windsor, RL 11391, d'après Whitehouse 2001, p. 256 fig. 63.
- 6- *Glaucos*, Londres, British Museum, d'après Hinks 1933, fig. 51, n° 65
- 7- *Figure féminine avec modius*, Londres, British Museum, d'après Hinks 1933, p. 34, n° 56, pl. 18.
- 8- P.S. Bartoli, *Peinture de la pyramide de Caius Cestius*, gravure, d'après De Lachenal 2000, p. 650, fig. 17.
- 9- *Naissance d'Adonis*, Oxford, Ashmolean Museum, cliché de l'auteur.
- 10- P. S. Bartoli, aquarelle, *Phèdre et Hippolyte*, Windsor, RL 11419, d'après Whitehouse 2001, fig. 77.
- 11- P. S. Bartoli, aquarelle, *Bacchus et deux bacchantes*, Windsor, RL 11420, d'après Whitehouse 2001, fig. 78.
- 12- P. S. Bartoli, aquarelle, *Trois Grâces*, Windsor, RL 11421, d'après Whitehouse 2001, fig. 79.
- 13- P. S. Bartoli, aquarelle, *La naissance d'Adonis*, Windsor, RL 11422, d'après Whitehouse 2001, fig. 80.

- 14- M. Ogier, *Rome triomphante*, gravure, d'après Spon 1683, p. 183.
- 15- P. S. Bartoli, *Alceste Hercule et Admète* (?), esquisse d'une peinture du tombeau des *Nasonii*, Windsor, Vittoria RL 9619, d'après Whitehouse p. 327, comp. fig. 98.
- 16- P.S. Bartoli, *Œdipe et le sphinx*, gravure, Bellori Bartoli 1680, pl. XIX, d'après Messineo 2000, fig. 60.
- 17- P.S. Bartoli, *La chasse au tigre*, gravure, Bellori Bartoli 1680, pl. XXVIII, d'après Messineo 2000, fig. 65.
- 18- Annibale Carrache, *Coriolan et sa mère*, dessin au crayon et lavis, Windsor, Vittoria RL 9573, d'après Whitehouse fig. 59i, p. 242.
- 19- C. Paderni (dessin) et Mynde (gravure), *Deux personnages et fleuve*, peinture des *Bains de Constantin*, Turnbull, pl. XXXVI.
- 20- Cristoforo Giannetti, *Voûte et murs peints* (chambre près de Saint-Grégoire), aquarelle (détail), Windsor RL 11394, d'après Whitehouse 2001, p. 233 fig. 56.
- 21- Anonyme, Italie, XVII<sup>e</sup> siècle, *Mosaïque de Palestrina, procession*, aquarelle, Windsor Windsor RL 19216, d'après Whitehouse 2001 fig. 16, p. 118.
- 22- Nicolas Poussin, *La Sainte-Famille pendant la fuite en Egypte*, huile sur toile, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, d'après *l'Idée del Bello* 2000, II, p. 438, fig. 45.
- 23- Anonyme, *Francesco Bartoli*, gravure, d'après Ridley 1991, p. 195.
- 24- Anonyme, Vue de la « façade » de la *Domus Transitoria*, gravure, Montfaucon VII, pl. 57.
- 25- P. L. Ghezzi, *Gaetano Piccini*, dessin, d'après Connor Bulman 2001, p. 238.
- 26- G. Piccini, *Chasse à l'hippopotame*, dessin, Bibliothèque Apostolique Vaticane, *codex capponiana* 284, 32, d'après Meyboom 1979, p. 253, 2.
- 27- G. Piccini, *Homme dans un bateau*, dessin, Eton, *recueil Topham*, Bn 4, 22, d'après Meyboom 1979, p. 256, 12..
- 28- C. Paderni, *Circé et Ulysse*, 1741, huile sur toile, collection particulière, d'après Forcellino 1999, fig. 1.
- 29- C. Paderni (dessin) et Mynde (gravure), *Sphinge*, gravure, Turnbull 1740, pl. VII.
- 30- Carlo Maratta, *Bellori*, Rome, collection privée, d'après *l'Idée del Bello* 2000, I, p. XVIII.
- 31- C. Paderni (dessin), Mynde (gravure), *Trirème*, gravure, Turnbull 1740, pl. XXV.
- 32- Anonyme, *Pégase et les nymphes*, peinture murale, Palais Albani-Del Drago, d'après Messineo 2000, fig. 10, p. 18.
- 33- C. Paderni, *Thésée libérateur*, gravure, *Antichità*, I, pl. V, cliché H. Eristov.
- 34- *Hercule et Télèphe*, gravure, *Antichità*, I, pl. VI, cliché H. Eristov.



- 35- *Achille et le Centaure Chiron*, gravure, *Antichità*, I, pl. VIII, cliché H. Eristov.
- 36- *Marsyas et Olympos*, gravure, *Antichità*, I, pl. IX, cliché H. Eristov.
- 37- *Hercule enfant*, gravure, *Antichità*, I, pl. VII, cliché H. Eristov.
- 38- C. Paderni, *Charles de Bourbon*, gravure, *Antichità* I, frontispice, cliché de l'auteur.
- 39- *Marcello Venuti*, buste, d'après Gallo 1985, p. 85..
- 40- P. L. Ghezzi, *Charles Nicolas Cochin*, dessin, d'après Pampalone 1996, fig. 9.
- 41- P. L. Ghezzi, *Soufflot*, dessin, d'après Pampalone 1996, fig. 10.
- 42- P. L. Ghezzi, *M. de Vandières*, dessin, d'après Pampalone 1996, fig. 7.
- 43- P. L. Ghezzi, *l'Abbé Leblanc*, dessin, d'après Pampalone 1996, fig. 8.
- 44- C.-N. Cochin, *Hercule et Télèphe*, gravure, d'après Cochin 1972, pl. II.
- 45- *Satyre buvant dans une coupe ?*, Rome, Musée National Romain, n° inv. 125629, cliché de l'auteur.
- 46- Raphaël, *Stanze*, détail en cours d'enlèvement des repeints du XVIII<sup>e</sup> siècle (restauration de 1986), d'après Cicerchia De Strobel 1986.
- 47- P. L. Ghezzi, *Architecte*, gravure, Ghezzi 1731, pl. XXXVIII.
- 48- *Musicienne couchée* (détail), Paris, Musée du Louvre, inv. P. 13, cliché de l'auteur.
- 49- J. Dawkins, *Dawkins et Woods*, gravure, Dawkins et Wood 1753, frontispice.
- 50- *Hommes dans un bateau*, mosaïque, musée du Vatican, d'après Nogara 1917, pl. 36, 1.
- 51- *Scène nilotique*, mosaïque, musée du Vatican, d'après Nogara 1917, pl. 36, 2.
- 52- A. R. Mengs, *J. J. Winckelmann*, huile sur toile, 1758, New-York, Metropolitan Museum, d'après Winckelmann 2006.
- 53- L. C. Vassé, *Caylus*, Paris, ENSBA, d'après Caylus 2002, p. 33.
- 54- *Bacchante*, musée des Beaux-Arts de Lyon, inv. E 130