

Carracci, Ludovisi et Falconieri

Andrea G. De Marchi

DANS **REVUE DE L'ART 2022/3 N° 217**, PAGES 22 À 31
ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.217.0022

Date de mise en ligne : 27/04/2023

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2022-3-page-22?lang=fr>



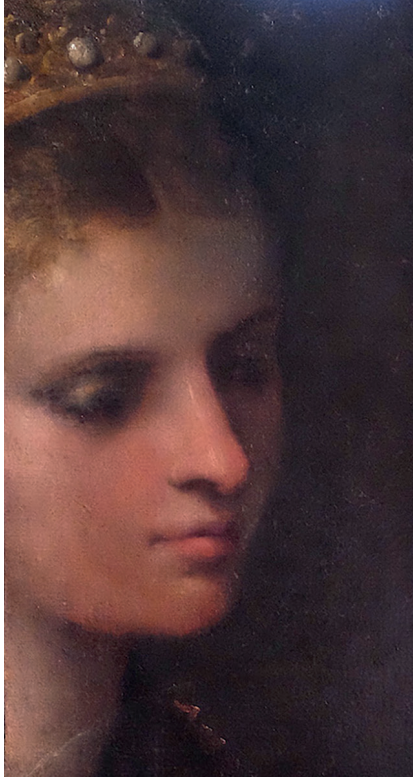
Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



Agostino et Annibale Carracci, *Salomé et une servante avec la tête du Baptiste*, 1588-1590, 64 × 49,5 cm, Rome, Gallerie Nazionali di Arte Antica, palazzo Barberini, inv. 5009, détail.

Carracci, Ludovisi et Falconieri

Nous présentons ici un certain nombre de découvertes, liées entre elles, sur la collection Ludovisi, sur les Carrache (en particulier Annibal Carrache) et sur les tractations menées alors par les Falconieri, dans le cadre général de la dispersion de cette collection. Le cardinal Ludovico Ludovisi, neveu habile du pape Grégoire XV, céda plusieurs œuvres pour des raisons diplomatiques, tout comme son héritier, le prince Niccolò¹. Mais à la mort de ce dernier (1664), les dispersions devinrent massives. Giovan Battista Ludovisi (1646-1698) dilapida ce patrimoine pour «graisser» la cour d'Espagne et devenir le vice-roi du Mexique ou du Pérou: objectif absurde et non atteint. La «bestialité du prince Ludovisi, qui veut vendre chaque chose, à cause de sa haine contre Rome²» était alors notoire.

Les études ont tendance à interpréter les actions des collectionneurs du passé en négligeant l'importance du *paraitre*, de nos jours encore véritable moteur du marché. Les Bolonais Ludovisi étaient par ailleurs partisans d'un nationalisme régional caractéristique de l'histoire italienne. Ils soutinrent «l'émilianité», en contribuant à la promotion de ses héros. Ils collectionnèrent ainsi des tableaux de valeur de

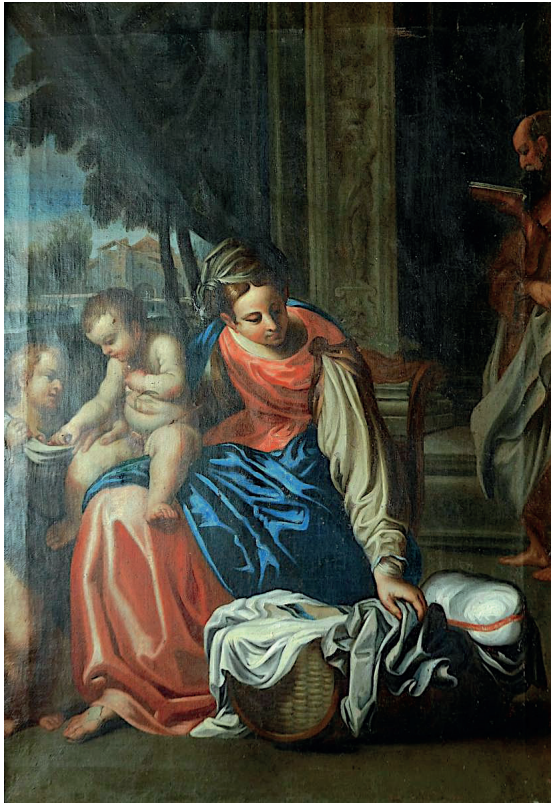
l'entourage des Carrache et de leurs modèles, y compris ceux des grands coloristes vénitiens du XVI^e siècle. Par la suite, ces tableaux bolonais jouèrent un rôle historique, à l'instar des *maîtres anciens*.

En 1621, le pape Grégoire fut élu alors qu'il était déjà malade, et son neveu savait qu'il fallait faire vite. Au cours des deux années et demie qui suivirent, tous deux amassèrent une grande partie de leur collection, selon des modalités dont nous ignorons à peu près tout. Ils firent probablement des achats dans leur Bologne natale, où leurs carrières les avaient ramenés tous les deux depuis 1612. La liquidation des trésors de Ferrare, entamée en 1598, dut leur rapporter quelques pièces. La majeure partie leur parvint sous le règne pontifical (1621-1623), souvent sous la forme de dons en guise de pots-de-vin: c'est ainsi qu'ils reçurent les célèbres *Bacchantes* de Titien des Aldobrandini. Nous nous référons ici en particulier à deux inventaires établis à la mort du pape (1623) et de son neveu (1633), qui recensent un peu plus de trois cents tableaux, exposés dans les bâtiments de la villa Pinciana, où se trouvaient les plus précieux³. En comptant ceux des autres *quadriere* situées hors de la ville on at-

teignait presque huit cents tableaux⁴. Des listes ultérieures enregistrent les pertes⁵, intégrant la *Roma ornata* de Fioravante Martinelli (1660/1662), qui consacre de nombreuses pages à la villa⁶.

La dispersion commença en 1665, lorsque Giovan Battista Pamphilj hérita par voie paraphernale des tableaux de sa sœur Costanza, veuve de Niccolò Ludovisi, épousé vingt ans plus tôt dans une débauche de décors éphémères, parmi lesquels des sculptures en beurre et en sucre de Nicolas Cordier⁷. Une bonne partie fut cédée en 1669. Le 23 mai, Pamphilj acheta des «tableaux et petits tableaux» du défunt Niccolò et d'autres encore furent acquis peu après⁸. L'allusion aux dimensions prévoit un critère de jugement substantiel, de sorte que les chefs-d'œuvre ne devaient pas être petits⁹.

Les recherches ont permis d'identifier dans la Galleria Doria une dizaine d'entrées de ce type, marquées par un «optimisme» général¹⁰. La *Galatée* (FC 134) était de Giulio Romano pour les Ludovisi (1623) et fut cédée par eux comme étant du Parmesan, alors qu'elle appartient au cercle de Girolamo da Carpi¹¹. La *Sainte Famille* (FC 270) de Garofalo et atelier était attribuée en



1. Copie de Annibale Carracci, *Sainte Famille avec un petit saint Jean-Baptiste qui tient des cerises*, XVII^e siècle, 60 × 42 cm, collection particulière.



2. Pietro Stefanoni (1589-post 1653) gravure d'après Annibale Carracci, *La Sainte Famille avec Saint Jean offrant des cerises*, autour de 1600 ?, 38,3 × 27 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie.

1633 au maître seul (« Madone avec un putto et un saint d'environ une palme et demie [...] de la main du Garofalo »). De même la « Sainte Catherine en pied de 3 palmes de haut [...] de la main du Garofalo » (1633), que l'on pense être une copie (FC 342). La toile de format « imperatore » d'« Agostino Tassi avec plusieurs figures, et des vaisseaux » semble être celle peinte avec des assistants¹² (FC 455). En 1633, on disait autographes les quatre *Paysages* de la *bottega* de Paul Bril (FC 296-299), vendus (1669) sous le nom de Jan Bruegel¹³. La seule attribution valide est celle du *Paysage avec le repos en Égypte* (FC 266) de Claude Lorrain. D'autres tableaux de Ludovisi allèrent à divers membres de l'entourage des Pamphilj, comme l'abbé Cesare Malvicini¹⁴.

D'une manière générale, les ventes des Ludovisi obtinrent de bons prix, grâce à une habile publicité qui atteignit les plus grands acteurs internationaux. Les dix tableaux remportés par Christine de Suède et par le cardinal Azzolino leur coûtèrent 500 *scudi*; un « [...] tableau sur cuivre, de Carrache, avec une gloire d'anges [...] », destiné à mon seigneur Bernini, héritier de Gian Lorenzo) pourrait y avoir transité¹⁵. Le 5 juillet 1669, trois cents tableaux changèrent de mains, suivis d'autres encore en 1670¹⁶. Mais tout n'était pas de première qualité. Un certain Zampani acheta cent soixante-deux tableaux pour 2400 *scudi*, pour une moyenne d'environ 15 *scudi*. Pompeo Varese paya 153 *scudi* pour douze tableaux et un capitaine des gardes suisses trois *scudi* pour trente tableaux. Un *Saint Sébastien* alla à l'abbé Santarelli pour douze *scudi*. Monsù Chevignot, paysagiste au service des Ludovisi doté d'un sens des affaires avisé, acheta deux petits tableaux « avec des figurines » pour les revendre¹⁷. Lorenzo Onofrio Colonna s'en adjuge cinq et Flavio Chigi seize portraits, plus un *Saint Sébastien* et une *Adoration*. Giacomo Rospigliosi eut une *Sainte Cécile* dite du Dominiquin, aujourd'hui déclassée à son élève Barbalonga (Rome, collection Coldiretti). Pietro Ottoboni reçut un portrait, Carlo Barberini dix-sept petits tableaux et l'avocat Quintili, conseiller des Ludovisi, une *Madone et saint Joseph* pour vingt-cinq *scudi*. Charles Errard, fondateur de l'Académie de France à Rome, obtint trois œuvres du Dominiquin tandis que, pour le compte du puissant Colbert, il tenta d'acheter

l'ensemble des propriétés de la villa Pinciana. P. Strada acheta dix « petits tableaux » et le banquier Carlo De Rossi en reçut également¹⁸. En 1673 Giovan Battista Ludovisi perdit « des tableaux saisis » par ses créanciers et d'autres encore en 1684, lors d'une excursion à Naples¹⁹.

Ces cessions atteignirent des montants et des personnages divers, à un rythme qui a dû rapidement dépouiller la villa et les autres sites²⁰. Des critiques ont réussi à établir la provenance de certains tableaux, quoique de manière incertaine²¹. En ce qui concerne les Carrache, l'hypothèse la plus suivie à ce jour concerne probablement l'*Adoration des bergers* du Louvre (inv. 193), dont la présence sur la liste de 1623 demeure toutefois incertaine, ainsi que l'attribution à Annibal, Ludovic ou Albani, nous rappelant une difficulté propre aux Carrache eux-mêmes²².

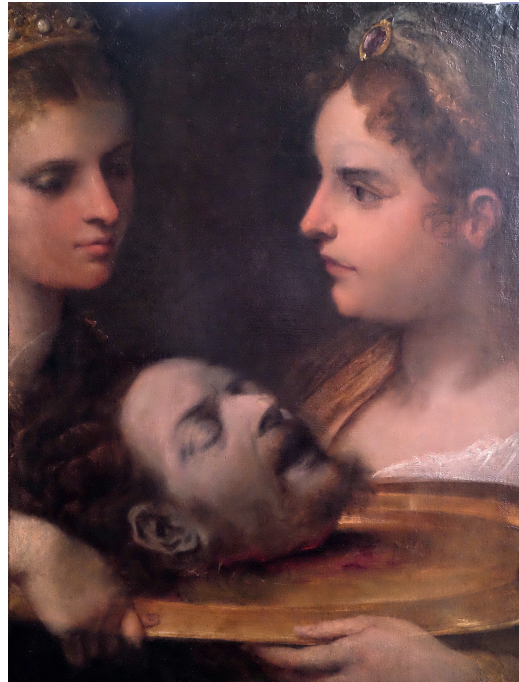
La répartition interne parmi les Carrache est un problème en effet bien connu de l'histoire de l'art, aggravé par la « promotion » de nombreuses œuvres d'atelier. Mais au XVII^e siècle déjà il était difficile de dénicher des autographes, d'Annibal en particulier, à Rome comme à Bologne. C'est ce que montrent les réponses de plusieurs correspondants à un collectionneur vorace mais exigeant : ainsi ses agents Davia et Marchesini (« Votre excellence... jusqu'à présent nous n'avons rien trouvé d'Annibal Carrache, mais [...] nous poursuivons nos recherches avec toute la diligence possible [...] Bologne, le 9 mars 1663 »²³; le Guerchin (« En ce qui concerne un tableau [...] d'Annibal Carrache, [...] je saurai vous dire si il est réellement authentique et si le voyage pourrait lui être préjudiciable, ce qui dépend de sa taille et de son prix [...] Bologne, le 9 mai 1663 »²⁴ et Benedetto Gennari (« Je m'efforcerais de trouver pour vous [...] une petite chose [...] d'Annibal Carrache, mais [...] je crois que ce sera difficile, sinon impossible, car notre Cité se voit désormais dépouillée de ces choses, et quand bien même certains en possèdent, ce sont des personnes qui refusent de vendre, sauf à des prix grotesques et indus [...] Si par chance cela se présentait, nous ne le proposerons pas à votre excellence, si auparavant mon oncle et moi-même ne l'avons pas jugé digne d'elle et il faut rester très prudent, car certains veulent parfois faire passer des copies pour des originaux, or ce sont de

vulgaires copies [...] Bologne, le 9 mai 1665²⁵»). Abraham Brueghel en fait mention à Rome et Naples, le 22 mai 1665 : « J'aimerais avoir un (tableau de) Carrache, dont les véritables originaux sont très rares, et ici à Rome on n'en trouve pas à acheter ». On constate qu'à cette époque les attributions « faciles » à l'artiste étaient déjà monnaie courante. Il fallut deux années pour que Gennari signale à Ruffo d'un « portrait [...] magnifique et très bien conservé [...] confirmé par mon oncle de la main d'Annibal, tel qu'il l'a toujours été par les autres », bien qu'en sachant « très bien que peut-être votre excellence [...] préférerait une autre figure plutôt qu'un portrait²⁶ ». On observe ici une rigueur que la critique spécialisée semble avoir perdue par la suite.

On rattache aux Ludovisi une modeste *Sainte Famille avec un petit saint Jean-Baptiste qui tient des cerises* sur toile, récemment apparue avec une étiquette générique sur le marché de Grenoble²⁷ (fig. 1). La composition renvoie à Annibal dans la dernière décennie du XVI^e siècle, mais la qualité est celle d'une modeste copie. En effet, une estampe identique gravée par Pietro Stefanoni (1589-après 1653) rappelle une œuvre d'Annibal appartenant au prince Francesco Ludovisi²⁸ (fig. 2). Les notes de Mariette sur le graphisme laissant penser que le modèle se soit perdu en France, où est apparue la copie²⁹.

Une toile intense des Gallerie Nazionali à Rome montre *Salomé et une servante avec la tête du Baptiste*. L'œuvre, quasi inconnue, est longtemps demeurée au ministère de la Défense (fig. 3), parmi les nombreux lieux où ont été déposés des biens des musées (le phénomène contredit les lois, qui évoquent une *jouissance publique*, mais il est néanmoins très répandu, dans la mesure où les administrateurs du patrimoine culturel cherchent à satisfaire les exigences de l'appareil du pouvoir). La persévérance nécessaire à sa récupération se fondait sur une minuscule photo publiée, qui laissait déjà entrevoir des signes de la phase préromaine des Carrache³⁰.

L'étude sur pièce a permis de confirmer l'hypothèse, qui souffre toutefois des connaissances limitées sur ce thème, surtout concernant le profil philologique d'Augustin, sur lequel la *Salomé* offre un précieux indice. La provenance et la paternité de l'œuvre peuvent être déterminées grâce à un



3. Agostino et Annibale Carracci, *Salomé et une servante avec la tête du Baptiste*, 1588-1590, 64 x 49,5 cm, Rome, Gallerie Nazionali di Arte Antica, palazzo Barberini, inv. 5009.

faisceau d'éléments. Tout d'abord, deux cachets en cire sur le châssis ancien en châtaignier évoquent les familles de Niccolò Ludovisi et son épouse, nièce du pape Pamphilj, comme le confirme la comparaison avec les monnaies frappées par le prince de Piombino³¹ (fig. 4-5). En 1623, le tableau se trouvait dans la propriété Pinciana (« *Stanza per andare alla Lumaca* [...], une Hérodiade, avec la tête de saint Jean Baptiste sur un plat, et une figure à côté. Cadre noir avec arabesque d'or³² [...] »). L'auteur peu compétent de cette liste, Giovanni Chiavacci, ne parle pas de l'artiste, contrairement à l'inventaire de 1633 :

« Une Hérodiade avec la tête d'un saint Jean-Baptiste dans un plat avec une autre figure à côté, cadre noir avec arabesque d'or de la main d'Annibal et d'Augustin Carrache³³ ».

La double attribution est fiable car elle provient d'Antonio della Cornia, artiste et fin connaisseur, capable de dénicher des informations récentes



4. Sceau en cire à cacheter de Niccolò Ludovisi et Costanza Pamphilj Ludovisi sur châssis ancien, 1588-1590, Rome, Gallerie Nazionali di Arte Antica, palazzo Barberini, inv. 5009.



5. Partie du sceau en cire à cacheter de Niccolò Ludovisi Prince de Piombino sur le châssis antique, 1588-1590, Rome, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, inv. 5009.



6. Annibale Carracci, *Deux enfants taquinant un chat*, 1587-1588, 66 x 88,9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1994.142.

pour un cas aussi ardu³⁴. Les têtes et les regards rappellent plusieurs œuvres d'Annibal. En particulier *Deux enfants taquinant un chat* (fig. 6), dont il n'est pas surprenant qu'on ait pu l'attribuer à Augustin, toile datée d'environ 1587/1588³⁵ (The Metropolitan Museum of Art). Tandis que la jeune fille sur la gauche semble avoir été peinte après le retour d'Annibal de Venise (1589/1590), avec un style qui correspond à son jugement concernant « Paul Véronèse [...] le plus grand homme du monde³⁶ ». Elle rappelle d'autres personnages féminins de sa main, comme la *Vénus avec un satyre* du palais Pitti. Elle ne montre aucune trace de la *Judith* de Lorenzo Sabbatini, bien que gravée justement par Augustin, alors qu'elle présente plutôt quelques traits en commun avec la *Madone à la rose* du Parmesan (Dresde, Gemäldegalerie), rendue célèbre par une gravure de Domenico Tibaldi.

L'œuvre est caractéristique de l'homogénéité de styles des jeunes cousins, revendiquée par le slogan « ... c'est un Carrache, nous l'avons fait ensemble », rapporté par Malvasia, qui fut trompé à son tour, lorsqu'il attribua à Ludovic cette « Hérodiade avec la tête de saint Jean-Baptiste » dans la « propriété des Ludovisi, dans le premier pavillon³⁷ ». De fait, la figure au turban, aux traits un peu irréguliers, évoque Ludovic, mais se rattache également à Augustin,

dont elle rappelle l'érotisme poétique. À la double référence de l'inventaire correspond un écart de style dans la *Salomé*: le visage sur la gauche et celui du Baptiste ont des paupières pareillement abaissées, ainsi qu'une structure sévère et coupée par les bords du support. Les divergences augmentent quand on l'observe à l'infrarouge (1000 nm), qui mettent en évidence des touches plus tourmentées pour la jeune orientale, par rapport au reste, évidemment réalisé par un auteur plus sûr de lui. Après sa récupération, l'œuvre a été nettoyée par Vega Santodonato (2016) dans le laboratoire du Palais Barberini, en conservant le support ancien et en limitant les retouches.

Les résultats des ventes ainsi qu'une estimation établie entre 1664 et 1669³⁸ distinguent particulièrement deux toiles de la collection Ludovisi: une *Madeleine à l'ange* de Véronèse, depuis longtemps identifiée à Ottawa (Musée des Beaux-Arts du Canada), et une mystérieuse « Annonciation, [...] haute de 5 palmes un quart, cadre doré », évaluée à 600 *scudi* et décrite en 1633 « Annonciation haute de huit palmes, cadre doré, de la main de Ludovic Carrache³⁹ ». Cette référence à Ludovic est elle-même une méprise, induite par le style, antérieur à la « romanisation » d'Annibal. Mais sa véritable paternité n'a pas tardé à apparaître clairement aux cousins Falconieri, très

expérimentés, qui allaient s'emparer des plus belles pièces des Ludovisi.

Le testament du cardinal Ludovico laissait quasiment tout à son frère Niccolò, à l'exception de quelques legs. Parmi ceux-ci, six tableaux pour le roi Philippe IV d'Espagne, grâce auquel les Ludovisi avaient obtenu la principauté de Piombino. Deux ont été retrouvés comme étant du Guerchin (*Lot et ses filles*, Escorial; *Suzanne et les vieillards*, Madrid, Prado), la *Conversion de Saul* de Reni (Madrid, Palacio Real) et enfin cette *Annonciation*, peut-être rapportée des années auparavant par Vélasquez, envoyé par deux fois en Italie comme acquéreur pour le roi⁴⁰. C'est une toile (129,5 x 100,5 cm) bien conservée et jusqu'alors inconnue, qui correspond à tous les indices, tant historiques que

formels⁴¹ (fig. 7). Malvasia apporte des informations décisives sur ce cas (1678). Il rappelle qu'Annibal avait peint une « très belle Annonciation, dans le goût de la *Résurrection* Angelelli, que l'ambassadeur d'Espagne voulait s'accaparer contre une des six laissées par testament du prince Ludovico au roi catholique lors de son élection, s'il n'en avait pas été dissuadé par son *guardaroba*, sous prétexte que ce tableau était en mauvais état ». Ainsi, l'œuvre avait été discréditée pour éviter son expédition en Espagne. Émettre des réserves sur l'état de conservation en vue de perturber les négociations était déjà une pratique courante dans le commerce d'art. Qu'il s'agisse d'une calomnie nous est prouvé par les propos de l'homme de lettres, les contes-



7. Annibale Carracci, *Annonciation*, 1593-1594, 129,5 x 100,5 cm, collection particulière.

tations consécutives autour du tableau et la vérification sur pièce, rendue possible lors de sa redécouverte.

L'Annonciation resta donc à la villa Pinciana, mais seulement pour finir entre les mains de l'auteur probable de la manœuvre. Le 5 juillet 1669 Giovan Battista Ludovisi vendit huit tableaux à Paolo Francesco Falconieri, pour un total de 916 *scudi*, dont 600 pour les chefs-d'œuvre de la maison : «Madeleine de Paul Véronèse et Annonciation des Carrache⁴³». La somme pourrait sembler considérable, étant donné qu'avec 50 *scudi* on pouvait acheter des tableaux de maîtres célèbres, mais elle ne l'était pas dans les faits, si l'on considère la qualité et la renommée des deux pièces. L'affaire ne manqua pourtant pas de provoquer des commérages à l'échelle internationale. Le marquis Rangoni, agent du duc de Modène à Rome, écrit : «Le prince Ludovisio vend de grandes choses, des statues, des tableaux et des meubles de toute sorte [...] Paolo (Francesco) Falconieri a acheté certains tableaux pour trois fois rien⁴⁴».

Paolo Francesco provenait d'une famille florentine, qui avait des intérêts communs avec le pape Ludovisi et le neveu cardinal, dont un de ses parents avait été «ministre⁴⁵». Il avait une solide culture et des relations à la curie pontificale, où son *clan* servait d'intermédiaire avec les grands ducs de Toscane. Ils étaient prélats, banquiers, spéculateurs, tous très versés dans le commerce de l'art, souvent pour le compte des Médicis, à commencer par Ottavio, grand expert en antiquités⁴⁶. Ils servaient de grands intérêts, capables d'orchestrer des transactions à leur bénéfice personnel, à traduire en argent ou en œuvres choisies. Paolo Francesco collectionna la *Sainte Famille avec l'agneau* de Raphael (Prado) et acheta en 1670 une *Suzanne* du Dominiquin à 2000 *scudi* pour le grand-duc de Toscane, en commentant en vrai marchand :

«Si j'avais eu vent de ce tableau pendant qu'il était à Zagarola, ou avant que l'on fasse tout ce tapage autour, je l'aurais eu pour 800 *scudi*⁴⁷».

Sa collection se trouvait dans la villa de Frascati et nous est connue par des listes datant de 1678 et 1696, année de sa mort⁴⁸. Il avait un cousin plus jeune et quasi homonyme,

Paolo, encore plus cultivé, raffiné et éclectique. Galiléen militant, mathématicien et architecte par vocation, il servit lui aussi d'agent romain pour le compte des Médicis, en particulier aux ordres du cardinal Léopold, puis du grand-duc Côme III. Paolo participa à la fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Toscane, pensée d'après le modèle français. Francesco Saverio Baldinucci le disait ami de son père Filippo, dont il aurait souhaité faire imprimer à Rome les *Notizie de' professori* «dans le format le plus facile qui soit⁴⁹». S'il est compréhensible que les recherches aient parfois pu confondre les deux, nous verrons ici que l'*Annonciation* est passée de l'un à l'autre.

Le 18 juin 1682 Paolo Francesco mit en gage ses propres meilleurs tableaux auprès du marquis Niccolò Pallavicini, contre une somme d'argent («[...] soit quatre tableaux originaux d'Albani ; représentant plusieurs scènes de cupidons dans des paysages ; un autre [...] original de Paul Véronèse [...] représentant une Madeleine avec un ange en buste ; un autre de Nicolas Poussin original [...] représentant la Madone à l'Enfant, sainte Anne, saint Joseph et le petit saint Jean-Baptiste ; un autre [...] du même artiste [...] représentant une Vénus, endormie auprès de plusieurs satyres, et un autre original d'Annibal Carrache de sept palmes de haut et cinq palmes de large

représentant l'Annonciation [...] pour le prix de trois mille *scudi* [...] avec cette précision qu'il est à ma discrétion [...] de pouvoir racheter lesdits tableaux pour le prix mentionné ci-dessus, que j'ai vendus pour une échéance de trois ans⁵⁰ [...]». Une fois le temps écoulé, il racheta les tableaux, mais il dut pour cela faire appel à son cousin, pour réunir la moitié de la somme nécessaire (1500 *scudi*) en deux tranches, le 14 juillet 1684 et le 3 avril 1685. Ne pouvant la restituer, Paolo Francesco dédommagea Paolo avec trois autres tableaux (1685), parmi lesquels «l'Annonciation d'Annibal Carrache sur toile au format "Imperatore" en hauteur estimée à 1500



8. Annibale Carracci, *Résurrection Angelelli*, 1593, 216 × 160 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 200.



9. Annibale Carracci, *Madonne en Gloire sur la ville de Bologne*, 1593-1594, 147 × 105 cm, Oxford, Christ Church Picture Gallery.

scudi par Ciro Ferri⁵¹ ». La cote dépasse, à ce stade, d'environ cinq fois ce qui avait été payé aux Ludovisi et, dans une moindre mesure, également la somme mise en gage. Il semble que Paolo ait eu en tête de confier l'*Annonciation* « à l'abbé Gualtieri pour l'envoyer en France », idée dont nous savons qu'elle n'a pas été mise à exécution (« Annonciation de Annibal Carrache, qui se trouvait à la propriété des Ludovisi en toile sept et cinq palmes environ de haut, dont le duc de Chaulnes porta une copie en France 1500⁵² »).

En ce qui concerne le goût répandu pour des tableaux de grande taille, Paolo répondait aux protestations sur leurs prix élevés de la part de son bénéficiaire, le cardinal Léopold de Médicis : « et puis il est vrai que lorsque l'on se résout à vouloir de grands tableaux, il faut les prendre là où ils sont, car on n'en trouve pas partout⁵³ ». Bien qu'il existât des *cabinets* de tableaux précieux, surtout des écoles du nord, le goût pour les formats adaptés à l'intimité bourgeois était encore loin de s'imposer.

Les *Quatre éléments* d'Albani (Louvre) sont également passés d'un Falconieri à l'autre, qui les revendit immédiatement à Louis XIV, rapportant plus que le montant de l'ensemble du lot. Le très habile Paolo put ainsi disposer sans frais d'une partie de ces chefs-d'œuvre et surtout de notre *Annonciation*, qu'il exposa en 1696 à San Salvatore in Lauro et qui réapparaît ensuite dans des documents de Giuseppe Ghezzi⁵⁴. On la retrouve ensuite dans le petit palais Falconieri, construit entre le Tibre et la via Giulia, d'après les notes archi-

tectionnelles du même Paolo⁵⁵. À sa mort, la toile se trouvait dans la plus grande salle, où elle est décrite dans deux listes du 26 mars 1704, « Une Annonciation de six palmes et cinq avec un cadre lisse doré d'Annibal Carrache ». Un de ces inventaires recensait des œuvres d'autres artistes émiliens, parmi lesquels Spada, Sementi ou Torri, apparaissant comme un des plus exacts en termes de qualité et de nombre d'attributions⁵⁶. Un troisième registre du même mois rapporte une dernière estimation de « l'Annonciation de six palmes et cinq palmes environ du Carrache avec un cadre lisse doré de 600 *scudi* »⁵⁷. La description du palazzo et de la galerie d'art de Rodolfo Venturi (1767) ne mentionne pas le tableau peut-être cédé entre-temps⁵⁸.

La comparaison précitée de Malvasia avec la *Résurrection d'Angelelli* (fig. 8), qu'Annibal a signée et datée de 1593, est très juste, étant donné la proximité de style avec notre toile. La même année, il peignit également le *Retable de saint Georges* de Bologne, où la main gauche sur la poitrine de sainte Catherine est quasi identique à celle de la *Madonne annoncée*. On date de 1593/1594 la *Madone en gloire sur la ville de Bologne* d'Oxford (Christ Church Picture Gallery) (fig. 9), où des têtes similaires de chérubins apparaissent entre des nuages moelleux, liée à des dessins (Vienne, Albertina) très proches de notre archange. De telles affinités sont tempérées par le caractère archaïque de cette œuvre de dévotion, dont on pense généralement qu'elle dérive d'une fresque de Francia et qui montre cependant une dépendance plus étroite avec la *Madone en gloire et saints* du Pérugin, alors à l'église San Giovanni in Monte (Bologne, Pinacoteca Nazionale)⁵⁹. Les comparaisons indiquent que l'*Annonciation* retrouvée présente des traces romaines, qui la situent juste avant le *Couronnement de la Vierge* ex Aldobrandini (New York, The Metropolitan Museum of Art), au centre des premières relations controversées entre Annibal et Rome : en 1593, il a des contacts pour décorer le Palais Farnese ; en 1594, il fait un bref séjour dans la ville (lettre du 21 février 1595 d'Odoardo Farnese à son frère), où il s'installe définitivement à la fin de 1595.

L'*Annonciation* reflète une époque où l'artiste se détache de l'orbite régionale et familiale, ainsi que de ses recherches sur les grands vénitiens

et sur Corrège. Tout indique une exécution autour de 1594. D'où les premiers accents romains, dont nous savons qu'ils se manifestent rapidement chez Annibal, probablement à la suite du premier séjour mentionné. Les détails de cette mutation ont beaucoup passionné les critiques, qui en ont perdu de vue la mutation elle-même, phénomène parfaitement explicité par cette toile, qui sonne comme un tournant. On a beaucoup parlé de l'accent mis sur un classicisme à portée universaliste. Mais la très sérieuse *Annonciation* et plusieurs œuvres successives indiquent plutôt une tentative chez l'artiste de s'exprimer dans un langage figuratif résolument italien, comme avaient déjà tenté de le faire Giotto, Pérugin et Raphaël. Ses efforts pour s'émanciper du style bolonais aboutirent à des solutions bien plus exportables vers des peintres d'autres régions : de Turchi à Poussin et d'autres, un grand mouvement « annibalesque » était en train de naître.

L'attribution à l'artiste de cette *Annonciation* n'a pas été immédiate. Toutefois, les données historiographiques et formelles convergent assurément vers ce résultat, auxquelles s'ajoute le lien indiscutable avec un grand dessin en mauvais état de conservation du Louvre, qui en reprend exactement la composition⁶⁰ (fig. 10). Dans ce musée, la feuille est considérée comme une étude ou une copie d'un tableau perdu d'Annibal ou Augustin⁶¹. On doit à Frascarelli l'intuition de ce lien avec l'*Annonciation* Ludovisi-Falconieri, qu'elle ne connaissait pourtant pas⁶².

La composition sur toile et sur papier « coupe » les nuages et les chérubins, comme dans d'autres essais d'Annibal des années 1590/1594, « ouverts » de manière identique vers le haut : notamment l'*Assomption de la Vierge* de Bologne (Pinacoteca Nazionale, datée de 1592) et la précitée *Madone en gloire sur la ville de Bologne* d'Oxford (Christ Church Picture Gallery)⁶³.

Entre 1593 et 1594, la vie à Bologne fut marquée par une famine qui, entre autres, fit baisser le prix des peintures. Onofrio Santacroce écrit à Giasone Vizzani le 8 décembre que, malgré cette situation, « Annibal Carrache [était] [...] très chargé de tableaux promis » à des chiffres exorbitants, entre 150 et 200 *scudi*. En juillet 1595, alors qu'il était sur le point de partir pour Rome, il disait avoir des choses

inachevées et que « même si beaucoup me resteront sur les bras, j'en emporterai quelques-unes avec moi⁶⁴ ».

Notre tableau a dû être peint lors de cette phase d'éloignement de Bologne, avec un nouvel horizon déjà en tête. La peinture montre une rapidité d'exécution et d'importants repentirs, par exemple sous le nuage inférieur, à gauche. Elle témoigne du désir d'évolution d'Annibal. L'image lumineuse et élégante révèle une recherche nouvelle et sérieuse, sans être rhétorique. Le nettoyage a permis d'éliminer plusieurs couches de vernis très opacifié, révélant un excellent état de conservation, des tons clairs, froids et simples, presque des tons de fresque. Cette opéra-



10. Annibale Carracci (ou copie ?), *L'Annonciation*, 1593-1594 ?, 58 × 35,8 cm, Paris, musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 7904R.

tion exécutée par Pilar Grazioli a été particulièrement respectueuse, attentive et lente. Un détachement de la toile originale d'un rentoilage ancien a été réunie avec le même type de *colla pasta*.

L'*Annonciation* eut une grande importance parmi les collectionneurs et les peintres du XVII^e siècle, laissant des traces plus ou moins fortes. On pourrait en trouver, par exemple, dans une « Madone de l'annonciation avec quelques têtes de chérubins. Sur toile de cinq palmes de haut et quatre de large. Original de Sisto Badalocci, ou bien copie de celui-ci d'après Annibal Carrache son maître, dans un petit cadre doré », présentée aux expositions de S. Salvatore in Lauro⁶⁵. Son influence

est certaine et évidente dans les *Annonciations* de Lanfranco à S. Carlo aux Catinari à Rome ou d'Albani dans l'église de la Trinité à Bologne. Concluons avec l'exemple de Carlo Maratta, académicien classicisant romain, chez qui on peut encore percevoir l'influence d'Annibal derrière son *Annonciation* de l'église d'Anagni, datée de 1659 : la Madone est surprise en train de lire sur un prie-Dieu, par un ange qui se pose sur des nuages bas comme sur des coussins, tandis qu'il lève la main vers le ciel, où volent des chérubins à moitié coupés hors du cadre⁶⁶. La formule, désormais digérée, était une citation du nouveau thuriféraire du Beau idéal.

NOTES

L'auteur remercie Annick Lemarrec, pour ses corrections en français.

1. Comme le *Paysage avec la fuite en Égypte* du Dominiquin au Louvre (inv. 800), passé du cardinal Mazarin à Louis XIV; voir R.E. Spear, *Domenichino*, New Haven-Londres, 1982, I, p. 149-151, p. 226. En 1633, il était dit de 9 × 10 palmes, ce qui ne coïncide pas du tout avec les 165 × 212 cm de l'œuvre.

2. Selon un passage d'une lettre du cardinal Léopold de Médicis, datée du 4 mars 1670, P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Il cardinale Leopoldo e Cosimo III, 1667-1675*, Florence, 2011, p. 361-363.

3. C. H. Wood, *The Ludovisi Collection of Paintings in 1623*, The Burlington Magazine, n°134, 1992, 1073, p. 515-523; K. Garas, *The Ludovisi Collection of Pictures in 1633 I-II*, The Burlington Magazine, n° 109, 1967, p. 287-289; p. 339-348, ainsi que dans la base de données Getty Provenance Index.

4. Voir G. Venditti (*Archivio Boncompagni Ludovisi*, Rome, 2008), avec les listes de l'Archivio Segreto Vaticano, Archivio Boncompagni-Ludovisi, ci-après ASV et ABL, III, p. 324 et suivantes: inv. 1621 (armoire IX class. 323.1), rédigé par le *guardarobba* G.B. Viola. De 1633, outre l'inventaire cité, il y a celui du «Guardarobba famiglia Ludovisi» (arm. IX class. 326.1, f. 127-134 «tableaux») et un «vieil inventaire» (arm. IX class. 324, f. 93v-95 «Peintures et tableaux qui sont dans la maison»). La liste de 1642 (class. 611.56; III) se trouve dans G. Felici (*Villa Ludovisi in Roma*, Rome, 1952, p. 219), une autre inédite de 1665 «héritage Nicola Ludovisi» (ASV, ABL, arm. IX, class. 328.1 fascicule n°1, *Inventario dell'eredità di D. Nicola Ludovisi Principe di Piombino*) fut transcrite par L. Bartoni et recense à Rome 409 lots de tableaux, dont de nombreuses copies, 204 à Zagarolo et 87 dans la villa de Frascati. G. Venditti, *op. cit.* à la note 4, 2008, II, p. 198 et p. 210, évoque également les églises et les chapelles bolonaises confiées à Ludovic Ludovisi. A. Anselmi, *Arte, politica e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello* [...], *Diplomacy of Art* [...], Actes du Congrès [...], Florence, sous la dir. de E. Cropper, Bologne, 2000, p. 101-120; C. Caramanna, M. Menegatti, *Il fidecommissio del cardinale Ludovico Ludovisi e la Madonna del passeggio di Raffaello*, Musica e figura, n°2, 2013, p. 35-56.

5. G. Venditti, *ibidem*, 2008.

6. F. Martinelli, *Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura*, 1660-1662, dans C. D'Onofrio, *Roma nel Seicento*, Florence, 1969, p. 318. F. De Rossi (*Ritratto di Roma Moderna*, Rome, 1645, p. 302: «grande copie [...] de ravissants tableaux»), F. Scannelli (*Il Microcosmo della pittura*, Cesena, 1657, p. 345, évoque des œuvres dans la «Galerie des Ludovisi [...] d'Annibal et plusieurs pièces des autres Carrache, avec des figures au naturel [...]») et G. P. Bellori (*Nota delli musei, librerie* [...], Rome, 1664, p. 30) sont plus vagues.

7. Archivio Doria Pamphilj, ci-après ADP b. 86.23, sc. 1.9, 1645, c. 15: «Quatre triomphes en beurre [...] pour le Banquet de noces» payés à Nicolas Cordier; c. 19: les «statues en sucre» de Nicolò Santini; c. 20: autres décorations avec des assiettes de feuillages, des festons, avec des figures des cire, «des petites fontaines [...] divers ornements» d'Annibale Rondani,

bolonais; c. 21: Francesco Monaldi pour diverses dorures «de Triomphes, et statues de sucre et de beurre, avec des hauts-reliefs, des pâtes, des fleurs et autres ornements similaires», pour d'autres diners et «collations», appelés «artistes à tout faire». Le fait que la famille Pamphilj possédait une partie des biens mobiliers de Costanza est confirmé par divers documents de l'ADP.

8. G. Felici, *op. cit.* à la note 4, 1952, p. 226, en donne un aperçu. E. Borsellino (*La dispersione della collezione Ludovisi I et II*, 37, Latium, 2001, p. 137-141, p. 168-171) contient un reçu collectif pour «4 tableaux et 24 petits formats». Les plus détaillés sont dans ADP: les *mandati* 1669/2, n°297 indiquent que le 23 mai, 80 *scudi* ont été donnés «à Don Pancratio Constantini pour le prix de deux tableaux achetés par M. Ludovisi, de cinq palmes, un de la main de Vignole, et l'autre de Claude le Lorrain, avec des cadres dorés»; au n°316, figure un inventaire de 30 autres tableaux ainsi qu'un dessin, vendus pour 500 *scudi* par l'intermédiaire du même Constantini; voir aussi ADP sc. 90.59; voir A. G. De Marchi, *La collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Milan, 2016.

9. Voir S. Pierguidi, *Sulle «Storie famose in forma grande» della collezione Pallavicini e la predilezione di Ludovico Ludovisi per i «grandi» dipinti bolognesi*, Il Carobbio, n° 39, 2013, p. 119-132.

10. Voir ADP, *mandati* 1669/2, n°297 et 316; ainsi que ADP sc. 90.59.

11. C. H. Wood, *op. cit.* à la note 3, 1992, p. 517.

12. ADP, *mandati* 1669/2, n°316.

13. Voir A. G. De Marchi, *op. cit.* à la note 7, 2016.

14. E. Borsellino, *op. cit.* à la note 8, 2001, p. 137, p. 169.

15. E. Borsellino, *op. cit.* à la note 8, 2001, p. 139. Voir T. Montanari, *La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia, gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi*, Storia dell'arte, 1997, n°90, p. 254 et p. 287, pense que le Carrache en question pourrait être ici Ludovic.

16. ASV, ABL, *Libro Mastro* (ci-après LM), années 1666-1671.

17. Le Lorrain François Chevignot est documenté à partir de 1654 au service de Louis XIV, et il fit acheter à Paris à Camille Pamphilj les plus importants tableaux de Jan Bruegel de la collection (voir J. Garms, sous la dir. de, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, Rome-Vienne, 1972, p. 145-146). Il est logé à Rome à partir de 1651 (A. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli* [...], Mantoue, 1880, p. 123-124; E. Borsellino, *op. cit.* à la note 8, 2001, p. 139; L. Bartoni, *Le vie degli artisti* [...], Rome, 2012, p. 144). Aisé, il travaillait et habitait avec son compatriote, le peintre F. Nicolas de Bar et le graveur D. Barrière. Nous n'en connaissons pas d'œuvres authentifiées, mais O. Michel (*Un peintre lorrain à Rome, François Chevignot* [...], *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, sous la dir. d'O. Bonfait, Paris, 1998, p. 53-62) lui attribue la *Mort de saint Jean de la Croix* à Santa Maria della Vittoria. Une *Madone à l'enfant et au lapin* appartenait aux Pallavicini en 1713, une *Sainte Catherine* aux Ludovisi, ainsi qu'un étrange «Portrait du [...] prince [...] à cheval avec une chasse de femmes» (ADP, *mandati*. 1682, n°178) à Giovan Battista Pamphilj.

18. E. Borsellino, *op. cit.* à la note 8, 2001, p. 139.

19. G. Felici, *op. cit.* à la note 4, 1952, p. 184-185, p. 226, en 1678 il céda huit tableaux.

20. Voir une lettre de Seignelay datée du 4 avril 1671, L. G. Pélissier, *Un inventaire inédit des collections Ludovisi à Rome*, Mémoires de la Société des Antiquaires de France, n°VI, 1893, 13, p. 173-222, en particulier p. 173.

21. Outre des pièces extrêmement célèbres, comme les *Bacchanales* de Titien, voir l'hypothèse de D. Frascarelli sur *Il 'san Giovanni Evangelista con Lodovico Tabarino di Girolamo Bassano: dalla quadreria Ludovisi alla collezione Canova*, Storia dell'arte, n°137/138, 2014, p. 69-74. Borsellino a émis des propositions plus incertaines (*op. cit.* à la note 8, 2001). Le cuivre avec le *Martyre de sainte Apollonie* de Reni (June 2022 New York, Christie's; P. Curie dans *The Alana Collection. Masterpieces of Italian Art*, cat. d'exp. à Paris, sous la dir. de C. Falciani et P. Curie, Florence, 2019, n°74) qui a été dit déjà Ludovisi, bien qu'en 1633 il ait été décrit comme horizontal et sans mention sur la plaque.

22. Sur le site du Louvre il est attribué à Albani. L'improbable attribution de C. H. Wood, (*op. cit.* à la note 3, 1992, p. 519) reprise (D. Benati, *Annibale Carracci*, cat. d'exp., Bologne-Rome, sous la dir. de D. Benati et E. Riccomini, Milan, 2006, VI.1), fait toutefois référence à un cuivre deux fois plus haut (n°110), appelé en 1633 «Nativité du Christ blessé à mort». Il évoque plutôt celui attribué à Ludovic (1633 n°229), plus conforme en termes de support, dimensions et sujet.

23. V. Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, Bollettino d'arte, 1916, III-IV, p. 106.

24. *Ibidem*, 1916, III-IV, p. 108.

25. V. Ruffo, *op. cit.* à la note 23, 1916, III-IV, p. 112-113; par ailleurs, l'oncle et le neveu: «[...] Jusqu'à présent, nous n'avons encore rien trouvé d'Annibal Carrache, bien que Benedetto mon neveu et moi soyons en quête [...] Bologne, le 2 juillet 1665».

26. Benedetto écrit encore le 22 octobre 1665, Ruffo, *op. cit.*, 1916, p. 116. En 1666, il figurait parmi les cent tableaux réservés à son aîné: «20 mars 40 onces, prix d'un portrait d'un académicien qui se tient un livre à la main où figure l'inscription «nemo contentus» [...], haut de 3 palmes et long de [...] 2 et demie, de la main d'Annibal Carrache, acheté et reconnu comme authentique par Guercin da Cento et ses neveux».

27. En vente auprès de GSL à Grenoble en 2017, 60 × 42 cm.

28. *Annibale Carracci e i suoi incisori*, cat. d'exp. sous la dir. de E. Borea, Rome, 1986, p. 268. L'inscription indique: «Alma parens virgo puerum [...] Illustrissimo Principi Francisco Ludovisio/ Exat in adibus horti eiusdem illustr. mo pictum ab Annibale Caratio / P. Stephanon F. Roma».

29. P. J. Mariette, *Les grands peintres. Notes manuscrites de P. J. Mariette. L'École d'Italie*, ca 1740, éd. cons. Paris, 1969, p. 426; K. H. von Heineken, *Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec* [...], III, Leipzig, 1789, p. 667; L. De Angelis, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori*

ed aggiunte a Giovanni Gori Gandelini..., III, Sienne, 1808, p. 218.

30. Museo Nazionale di palazzo Venezia, inv. 891 et 5009, toile, 64 × 49,5 cm; voir L. Mochi Onori – R. Vodret, *Galleria Nazionale: d'Arte Antica...dipinti. Catalogo sistematico*, Rome, 2008, p. 372, comme Bolonais du xvii^e siècle.

31. Les Ludovisi furent les princes de Piombino à partir de 1634 et, comme Boncompagni Ludovisi, jusqu'à l'avènement napoléonien de la famille Baciocchi, en 1803.

32. ASV, ABL, *Inventario delle Robbe della Vigna dell'ill.mo Sig. Cardinale Ludovisio che sono nelli due palazzi et in primis nel Casino*, class. 611, int. 43; voir C. H. Wood, *op. cit.* à la note 3, 1992, p. 515-523, n°196.

33. ASV, ABL, section IX, class. 328, n°I. *Inventario delle Massaritie, quadri, statue, et altro, che sono alla vigna dell'ec.mo Nppe di Venosa* (Niccolò Ludovisi) a Porta Pinciana visto questo di 28 Genn.o 1633, p. 346 à la Vigna, n°166; voir K. Garas, *op. cit.* à la note 3, 1967, p. 287-289; p. 339-348; voir aussi A. Summerscale, *Malvasia's Life of the Carracci: Commentary and Translation*, University Park (Penn), 2000, p. 317. La toile figure peut-être dans une vague liste de 1665 (L. Bartoni, *op. cit.* à la note 17, [...]) 1665 / palazzetto del Monte / camera del camino: «84 Une peinture sur panneau d'une Hérodiade avec la tête de saint Jean-Baptiste sur un plat avec une autre figure de près de 3 palmes de haut environ, un cadre noir avec arabesque d'or», tandis qu'elle ne figure plus sur une autre un peu postérieure; à Frascati: «Un portrait peint de Judith avec la tête d'Holopherne, et une servante, dimensions inférieures au format "Imperatore" avec un cadre noir incrusté d'or»;

«un tableau d'Hérodiade avec la tête de saint Jean-Baptiste dans un plat, haut de six palmes et large de quatre environ, avec un cadre entièrement doré», L. G. Pélissier *op. cit.* à la note 20, 1893, p. 173-222, avant 1669, (car il contient des choses vendues cette année-là).

34. Paolo Giordano II Orsini écrit en juillet 1649 que «vraiment le métier de connaître les manières exactement, et [...] une copie [...] de l'original [...] n'est pas donné [...] à tout le monde. Et bien qu'il y ait tant d'excellents peintres à Rome, il n'y en a que deux auxquels je pourrais totalement me fier [...] en toute confiance, et ce ne sont pas les plus célèbres, Dominiquin ou Giovannino (Lanfranco) [...]. Ni Pierre de Cortone si célèbre aujourd'hui. Ni d'autres célèbres. Mais Antonio della Cornia, et Angelo Caroselli, eux sont très bons dans ce domaine, car c'est bien une compétence particulière [...]»; voir M. Rossetti, *Angelo Caroselli (1585-1652) pittore romano* [...], Rome, 2015, p. 604.

35. 66 × 88,9 cm. Pour la rectification de K. Christiansen et par ailleurs, voir D. Benati, *Annibale Carracci, op. cit.* à la note 22, 2006, II, p. 14.

36. Voir la lettre d'Augustin, C. C. Malvasia, *La giovinezza dei Carracci*, sous la dir. de M. T. Nicocosa, Faenza, 2016, p. 29.

37. G. C. Malvasia, *Felsina Pittrice* [...], Bologne, 1678, éd. 1841, p. 392, p. 496, se demande: «Et l'invention de beaucoup de ces figures, comme des couleurs, seraient d'Annibal et Augustin?». On retrouve des dimensions similaires pour «un tableau d'une Hérodiade qui reçoit un plat avec

la tête de saint Jean-Baptiste de la part d'un scélérateur [...] sur toile, haute de 3,5 palmes et large de 3 et demi environ (de la main, pense-t-on, de Ludovic Carrache) [...], dans un inventaire de Vincenzo Giustiniani en 1638; voir base de données Getty Provenance Index.

38. L. G. Péliissier, *op. cit.* à la note 20, 1893, p. 212, p. 215, date l'inventaire (Acc. dei Lincei, ms. Corsini 851) d'un peu avant la mort de Niccolò Ludovisi (1664), car il ne contient aucun portrait de celui-ci. D'après la liste de 1669, D. Frascarelli, *Paolo Falconieri (1634-1704) intenditore, collezionista e intermediario*, thèse de doctorat de l'université de Rome, 2012/13, ainsi que, *Paolo Falconieri tra scienza e Arcadia, le collezioni di un intellettuale* [...], Rome, 2012. La présence d'une effigie d'Innocent X, «glor. Mem.» le renvoie en 1655.

39. Voir C. H. Wood, *op. cit.* à la note 3, 1992, p. 343, n°48; F. Martinelli (1660-1662, dans C. D'Onofrio, *Roma nel Seicento*, *op. cit.* à la note 6, 1969, p. 318 et p. 383, vit à la villa Pinciana l'«Annonciation de Ludovic Carrache» et la *Madeleine* de Véronèse, attribuée à Titien. A. Brejon propose une petite *Annonciation* du Louvre (inv. 182, toile, 48 x 35 cm; *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, 1987, p. 413-414, n°430) et K. Garas (*op. cit.* à la note 3, 1967, p. 345) une du Musée (P9, 35 x 27 cm), hypothèse ensuite repoussée par S. Loire, pour qui «l'Annonciation Ludovisi reste à retrouver» (*Musée du Louvre. Département des Peintures. École italienne XVII^e siècle. I. Bologne*, Paris, 1996, p. 110); voir D. Benati, *Annibale Carracci*, *op. cit.* à la note 22, 2006, V.19; E. Borsellino, *op. cit.* à la note 8, 2001, p. 139 et D. Frascarelli, *op. cit.* à la note 38, 2012/13, p. 73. L'inventaire de 1665 (*Inventario* [...] 1665, L. Bartoni, *op. cit.* à la note 4) la signale dans la ville de Frascati (282): «un tableau d'une madone, lorsque l'ange lui porte l'annonciation, haut de sept palmes, et large de cinq environ, cadre entièrement doré, de la main de». A été exclue également l'Annonciation à New York (toile, 134,6 x 98,4 cm), passée de Ludovic (G. Feigenbaum, *Ludovic Carracci's Annunciation*, *The Burlington Magazine*, 1990, n°1050, p. 620-621) à Annibal vers 1582/88 (A. Brogi, *Ludovic Carracci [1555-1619]*, Bologne, 2001, I, p. 249; Christie's New York, 31/01/2013, n°31; P. Curie, *The Alana Collection* [...], *op. cit.* à la note 21, 2019, n°71).

40. G. Redin Michaus, *Guido Reni's "Conversion of Saul": a newly attributed painting in the Escorial*, *The Burlington Magazine*, n°155, 2013, 1327, p. 677-682.

41. En mains privées, il conserve son cadre romain de type «Salvator Rosa», un châssis en châtaignier du début du XIX^e siècle, de type romain, naturellement sans cales.

42. Si un Falconieri a payé la restauration des sculptures Ludovisi en 1622, Francesco Falconieri de Naples a prêté en 1641/43, avec l'aval de son héritier, une somme importante à un Boncompagni; voir G. Venditti, *op. cit.* à la note 4, 2008, III, p. 137, pour d'autres échanges entre les deux clans. C. C. Malvasia (*op. cit.* à la note 37, 1678, p. 500) connaissait les «Belles peintures» des Falconieri». A. Summersdale, *op. cit.* à la note 33, 2000, survole la question.

43. D. Frascarelli (*op. cit.* à la note 38, 2012/13, p. 72) a obtenu ces informations de Borsellino, tirées de ASV, ABL, *Libro Mastro*, Rome, n°7, 1666-1671. ASV-ABL, LM, 1669, f. 303 v:

«En ce jour (5 juillet) 750 scudi de la main de M. Paolo Francesco Falconieri, 600 scudi pour un tableau de la Madeleine de Paul Véronèse et une Annonciation du Carrache, et 150 scudi pour deux autres tableaux *ric.* 117-303 750. En ce jour sc. 6.20 m. du susdit M. Falconieri pour un petit tableau de S. Stefano 6.20. en ce jour sc. 160 m. (*oneta*) de M. Paolo Francesco Falconieri pour 3 tableaux 160 scudi ».

44. Voir F. Imperato, *Documenti relativi al Bernini*, Archivio Storico dell'arte, 1890, III, p. 142.

45. C. Benocci, *Villa Ludovisi*, Rome, 2010, p. 138.

46. Sur Ottavio, voir L. Giovannini, *Lettere di Ottavio Falconieri a Leopoldo de' Medici*, Florence, 1984; E. Borsellino, *op. cit.* à la note 8, 2001, p. 139.

47. G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura et architettura* [...], II, Milano 1822 éd. anast., Bologne, 1979, p. 42.

48. Voir B. Guerrieri Borsoi, *Villa Rufina Falconieri, la rinascita di Frascati e la più antica dimora tuscolana*, Rome, 2008, p. 136-138 et S. Rudolph, *Il progetto di Carlo Maratti per la Galleria Falconieri e altri quesiti sulle decorazioni private*, Labyrinthos, 5, 1986, 9, p. 112-137.

49. F. S. Baldinucci, *Zibaldone baldinucciano*, sous la dir. de B. Santi, Florence, 1981, II, p. 19. L'entreprise fut abandonnée à sa mort.

50. Le document de l'Archivio di Stato de Rome, ci-après ASR, a été retrouvé par S. Sperindei, *Niccolò Maria Pallavicini, mecenate, collezionista e protettore di Christian Barentz*, *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*, 12, 2012, p. 538, qui a cependant confondu les protagonistes.

51. A. Lo Bianco, *Le inclinazioni di gusto di Paolo Francesco Falconieri: alcuni inventari* [...], *Bernini e la pittura* [...], sous la dir. de D. Gallavotti Cavallero, Rome, 2003, p. 233-253. Ferri était au service de Falconieri comme estimateur de tableaux.

52. *Ibidem*, 2003, p. 251. Charles d'Albert d'Ailly, né en 1621, se rendit à Rome en 1667 et en 1689 comme ambassadeur.

53. Lettre dans P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *op. cit.* à la note 2, 2011, p. 434.

54. G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. salvatore in Lauro (1682-1725)*, Rome, 1987, p. 82, p. 433, p. 435, p. 437: «Annonciation d'Annibal Carrache, de 7 et 5»; Carlo Maratta, peut-être en 1704 estime «l'Annonciation d'Annibal Carrache, sur toile de 7 et 5, par ailleurs, qui appartenait à Ludovisi, 1400 scudi»; et «Annonciation, format "imperatore", cadre doré, d'A. Carrache, 460 scudi», identique à la *Madeleine* de Véronèse; une liste peut-être postérieure à 1707 parle vaguement de «Tableaux des Falconieri»; «les tableaux les plus illustres que détient M. Paolo Falconieri», et «des prix à demander dans la vente des tableaux mentionnés ci-dessous», pour «une Annonciation, de format "imperatore", cadre doré sculpté d'Annibal Carrache / 450 scudi». Ghezzi en 1707 estima également les peintures de Lelio Falconieri.

55. Voir D. Frascarelli, *op. cit.* à la note 38, 2012/13, p. 117.

56. D. Frascarelli, *op. cit.* à la note 38, 2012/13, p. 174, ASR, 30 Notai Capitolini, Angelus Perrellus, bureau 25, c. 113 et suivantes, *Inventarius bonorum b: m: Pauli Falconerij* [...]; l'autre liste

indique «Une annonciation de 6 palmes et 5 environ du Carrache avec un cadre lisse doré».

57. D. Frascarelli, *op. cit.* à la note 38, 2012/13, p. 187, p. 203.

58. Peut-être enregistrée dans la dernière édition de F. Titi (*Descrizione delle pitture* [...], Roma, 1763, II, p. 463), qui y signalait des «tableaux des plus excellents maîtres, parmi lesquels [...] des Carrache». Mais pas dans R. Venuti, *Accurata, e succinta descrizione topografica, e istorica di Roma moderna*, Rome, 1767, II, p. 548; ni dans A. Manazzale, *Itinerario di Roma e suoi contorni o sia Descrizione de' monumenti antichi e moderni*, Rome, 1816, II.

59. Inv. 579, daté entre 1497 et 1500.

60. Louvre, Département des Arts graphiques: inv. 7904R, crayon noir, encre brune et tempera blanche, 486 x 397 mm; autrefois au Collège des Jésuites de Cologne, en 1795.

61. La feuille du Louvre est considérée comme une étude ou une dérivation d'une œuvre perdue par Loire (*cit.* 1996, p. 110: «[...] feuille de bonne qualité apporte un élément [...] des différentes versions d'une Annonciation peinte par Agostino ou Annibal, à la fin du dix-septième siècle [mais en fait XVI^e siècle]. Il ne peut en effet s'agir que d'une copie d'après une œuvre disparue [...]») par C. Loisel (*Musée du Louvre. Département des Arts graphiques. Inventaire général des dessins italiens. VII*, Paris, 2004, p. 185, n°323: «collaborateur proche d'Augustin [...])).

62. Frascarelli semble préférer la paternité d'Annibal dans sa thèse en ligne, et celle de Ludovic dans D. Frascarelli, *op. cit.* à la note 38, 2012/13, p. 73, 119 et *op. cit.* à la note 38, 2012, p. 74.

63. C. C. Malvasia, *op. cit.* à la note 37, 1678, I, p. 294, p. 332. Pour les documents révélés par R. Zapperi (*The summons of the Carracci to Rome: some new documentary evidence*, *The Burlington Magazine*, 128, 1986, p. 203-205); voir D. Benati, *Annibale Carracci*, *op. cit.* à la note 22, 2006, V.12.

64. Archivio Capitolino, corr. Santacroce, enveloppe 266, n°74, Zapperi, *ibidem*, 1986, p. 203-205.

65. Elle était de Pietro Millini à Rome en 1680, dans le palais du Rosario: voir base de données Getty Provenance Index. Le cardinal Azzolino possédait une *Annonciation* «en cuivre en pied haute de deux palmes et quart et large d'un palme trois quarts, la Madone saluée par l'archange Gabriel [...] avec à ses pieds, des draps et des instruments à coudre, au-dessus le Saint Esprit et une gloire d'anges, de Ludovic Carrache».

66. Maratta peignit également une version réduite, sur cuivre, qui a fini dans les collections royales anglaises.

ABSTRACT

Andrea G. De Marchi, Carracci, Ludovisi and Falconieri

This study publishes two paintings known only through documentary sources and studied in this perspective. Up to now, they had been considered to be lost. They are works by the Carracci: an *Annonciation* by Annibale and a *Herodias* by Agostino and Annibale. The latter can be dated around 1589-90 and contributes to a better understanding of these two artists. Both paintings have a distinguished provenance, the Ludovisi Collection, considered the most important of Bolognese art. The same provenance has been traced for other paintings now in the Doria Pamphilj Gallery.

After the Ludovisi ownership, the *Annonciation* was sought by some of the great collectors of the 17th century, notably King Philip IV of Spain, Paolo Francesco Falconieri and the Marquis Niccolò Pallavicini. This painting shown here to be related to a drawing in the Louvre, can be dated around 1593. This was Annibale's very last period in Bologna following his first trip to Rome.

Andrea G. De Marchi a notamment travaillé sur des aspects de la peinture italienne médiévale et moderne entre le XIV^e et le XIX^e siècle, ainsi que sur les problèmes techniques et critiques de la restauration et de la falsification. Il a longtemps dirigé la galerie Doria Pamphilj (Rome), dont il a édité le catalogue général, ainsi que d'autres musées moins importants. Depuis 1998, il est historien de l'art à temps partiel pour divers services du ministère de la Culture italien. and.demarchi@gmail.com