



MAURIZIO NOBILE FINE ART

# IL MAESTRO DEL SAN SEBASTIANO

**SAGEP**  
EDITORI





MAURIZIO NOBILE FINE ART

# IL MAESTRO DEL SAN SEBASTIANO

**SAGEP**  
EDITORI

# IL MAESTRO DEL SAN SEBASTIANO

TEFAF Maastricht  
March 9-14, 2024  
MECC Maastricht

**A cura di | Edited by**  
Attilio Luigi Ametta  
Tommaso Borgogelli  
Maurizio Nobile

L'Editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

**Coordinamento editoriale |**  
**Editorial Coordination**  
Alessandro Avanzino  
Paola Ciocca

The Publisher is at the disposal of any rights holders that could not be traced.

**Grafica | Design**  
Matteo Pagano

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo elettronico, meccanico o altro, senza l'autorizzazione scritta dell'Editore e dei proprietari delle opere.

**Traduzione | Translation**  
Alex Gillan

**Fotografie | Photographs**  
Carlo Giusti, Firenze  
Miriam Di Penta Fine Arts, Roma

All right reserved. No part of this publication may be transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or any storage and retrieval system, without the prior permission in writing of the Publisher.

**Segreteria organizzativa |**  
**Organizational secretariat**  
Stefano Bosi  
Davide Trevisani

**Assicurazione | Insurance**  
Ciaccio Broker, Milano

**Ufficio stampa | Press office**  
Ufficio Stampa e Comunicazione  
Integrata "Artemide" PR by Stefania Bertelli

Il volume è il frutto di una ricerca ancora in corso, che ha come protagonista un anonimo pittore del Seicento legato alla tradizione caravaggesca, al quale si è voluto attribuire l'appellativo di "Il Maestro del San Sebastiano".

Lo straordinario dipinto da cui prende il nome ci ha subito emozionato. Da qui il desiderio di ricostruire la sua storia al fine di giungere a una proposta attributiva certa. Nonostante il quadro sia ancora in cerca di autore, lo studio meticoloso di Tommaso Borgogelli – specialista di pittura caravaggesca – ha permesso comunque di circoscrivere l'ambito di provenienza del suo creatore e di confrontare – grazie a un ricco apparato iconografico – il suo stile con quello dei pittori a lui contemporanei. A Tommaso e a tutto il nostro staff il più sentito grazie per aver dato corpo a un sogno che speriamo possa trovare a breve un degno compimento.

This volume is the result of research which is still ongoing, and whose subject is an anonymous seventeenth-century painter linked to the Caravaggesque tradition, whom we decided to call "The Master of St. Sebastian".

The quite extraordinary painting whose name he has taken instantly left a deep impression on us. Hence our desire to reconstruct its history in order to arrive at a convincing attribution. Although the painting is still in search of an author, the meticulous study of Tommaso Borgogelli – a specialist in Caravaggesque painting – has made it possible to circumscribe its creator's sphere of origin and to relate his style to that of painters who were his peers thanks to many exceptional illustrations.

Our most heartfelt thanks go to Tommaso, and all our staff, for giving substance to a dream that we hope will soon find a worthy fulfilment.

Attilio Luigi Ametta  
Maurizio Nobile



# UN ENIGMA A LUME DI CANDELA

Tommaso Borgogelli

Capita, a volte, soprattutto in un campo ricco di quesiti ed enigmi come quello della pittura caravaggesca, che un dipinto susciti negli storici dell'arte invitati a studiarlo e ad esprimere il proprio parere impressioni diametralmente opposte; suggestioni che sfociano poi in opinioni che, per quanto autorevoli e meditate, non convergono verso un indirizzo comune. È il caso del dipinto in esame, il quale proprio a causa delle differenti e a volte affatto conciliabili ipotesi formulate dagli studiosi che hanno potuto visionarlo, spesso distanti per indirizzo stilistico, geografico e cronologico, si rivela un affascinante *rebus* attributivo destinato, per il momento, a restare insoluto.

Questo studio, lontano da prefiggersi l'obiettivo di giungere a una soluzione, si pone lo scopo di fornire un rendiconto puntuale sulle problematiche del dipinto, nonché quello di valorizzarne le qualità artistiche e di individuare ulteriori coordinate stilistiche, qualificandosi come uno strumento che in futuro, ci si augura, possa agevolare il definitivo recupero del suo sfuggente artefice.

La tela raffigura *San Sebastiano curato dalle pie donne*, uno dei temi più diffusi in ambito caravaggesco e più in generale in tutta la pittura del Seicento. L'episodio, riportato nella *Passio Sancti Sebastiani* di Arnobio il giovane, monaco vissuto nel V secolo, vede la vedova romana Irene, con l'aiuto delle sue serve, curare l'ex soldato romano ritrovato in aperta campagna, dove i suoi aguzzini lo avevano abbandonato, credendolo morto, dopo aver portato a termine con arco e frecce la condanna a morte voluta da Diocleziano. Irene e le pie donne, le sue aiutanti, riuscirono nel loro intento e Sebastiano recuperò la salute, ma questa volta l'imperatore ordinò che venisse fustigato a morte, facendo poi gettare il suo corpo nella Cloaca Massima.

La composizione, come in altre trattazioni del tema, vede la figura del martire, coperto solamente da un lungo drappo bianco, dominare lo spazio del dipinto e occuparne la diagonale. Questa esibizione del corpo umano, nel nostro caso illuminata dalla luce di una grande candela che ne indaga, con violenti contrasti, ogni muscolo e ogni piega della pelle, è chiaramente una delle ragioni del successo del

soggetto in ambito naturalistico e caravaggesco. Attorno al santo le pie donne, intente ad aiutare Irene concentrata nella delicatissima operazione di estrazione delle frecce, rappresentano un campionario di tipologie femminili in aperto contrasto fra loro, che vede le due giovani figure di sinistra, Irene e la serva rivolta verso lo spettatore, opporsi alla vecchia donna al centro che regge la torcia e a quella di destra intenta a slegare il martire, dai tratti somatici caricati e impietosamente indagati ruga per ruga. Queste ultime, costruite con una materia densa e vibrante, costituiscono due brani altissimi per qualità pittorica e indagine espressiva: si pensi alla resa del copricapo bianco sporco della serva di destra o alla definizione del fuoco scoppiettante della torcia; e ancora alle labbra serrate in una smorfia di estrema concentrazione della serva al centro della scena, il cui volto è infuocato dai violenti riverberi di luce.

Entrando nel vivo del nostro discorso andrà rilevato come il dipinto dovette riscuotere un certo successo, in quanto a oggi è possibile censire, oltre a quella in esame, almeno altre due redazioni distinte da minime varianti.

La prima (Fig. 1), conservata presso il Museo di Belle Arti di Ekaterinburg, negli Urali, con un riferimento a Ribera<sup>1</sup>, è pressoché identica alla nostra (è assente il solo brano di vegetazione in basso a destra), sebbene, almeno a giudicare dalla riproduzione fotografica, sembri caratterizzata da una stesura pittorica meno fluida e da una maggior rigidità che interessa soprattutto il volto di Irene e i panneggi; elementi stilistici, questi, che suggeriscono di sospendere il giudizio sulla sua autografia.

La fotografia di una seconda redazione (Fig. 2), indubbiamente di maggior qualità, è invece conservata fra gli anonimi caravaggeschi della fototeca di Federico Zeri<sup>2</sup>: la tela, che si distingue dalle altre per la presenza, in basso a destra, di una grande pietra sulla quale poggia il corpo di san Sebastiano, è con ogni probabilità il dipinto transitato nel 2000 ad un'asta veneziana Semenzato con un riferimento a Juan Do<sup>3</sup>, e ancora ad una vendita milanese Porro, nel 2006, con un'attribuzione a Francesco Rustici<sup>4</sup>, nonostante le misure di quest'ultima (98 x 130 cm) differiscano leggermente da quelle riportate sulla fotografia Zeri e nel catalogo Semenzato (94 x 131 cm; una differenza dovuta forse ad un errore di misurazione o ad una leggera decurtazione).

Un'ulteriore immagine (Fig. 3), conservata sempre nella fototeca Zeri<sup>5</sup>, sembra infine corrispondere al nostro dipinto. Anche questa fotografia è purtroppo archiviata senza indicazioni attributive o di provenienza, ma la medesima la si ritrova anche nella fototeca di Benedict Nicolson oggi in possesso dell'Istituto olandese di Storia dell'Arte di Firenze<sup>6</sup>: in questo caso lo scatto è rubricato con un riferimento alla cerchia di Bartolomeo Manfredi e ne viene indicata la provenienza dalla collezione di Wanda Scarafelli Passigli di Fiesole,

1. Maestro del San Sebastiano (copia da?), *San Sebastiano curato da Irene e dalle pie donne*, Ekaterinburg, Museo di Belle Arti. | Master of St. Sebastian (copy?), *Saint Sebastian Tended by Irene and the Pious Women*, Yekaterinburg, Museum of Fine Arts.









2. Maestro del San Sebastiano, *San Sebastiano curato da Irene e dalle pie donne*, ubicazione ignota (foto Archivio Federico Zeri). | Master of St. Sebastian, *Saint Sebastian Tended by Irene and the Pious Women*, location unknown (Federico Zeri Photo Archive).

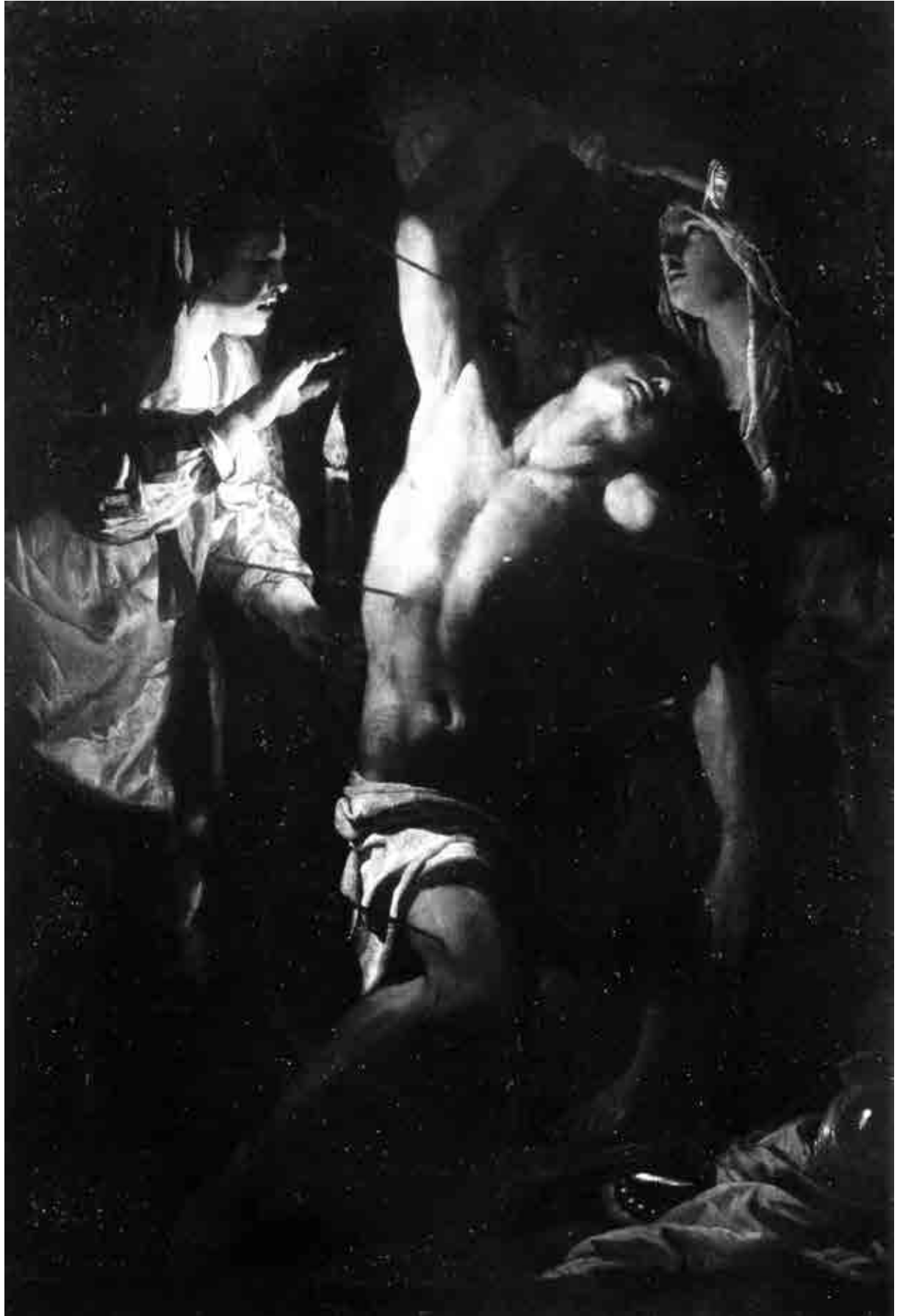


3. Maestro del San Sebastiano, *San Sebastiano curato da Irene e dalle pie donne*, Galleria Maurizio Nobile (foto Archivio Federico Zeri). | Master of St. Sebastian, *Saint Sebastian Tended by Irene and the Pious Women*, Maurizio Nobile Gallery (Federico Zeri Photo Archive).

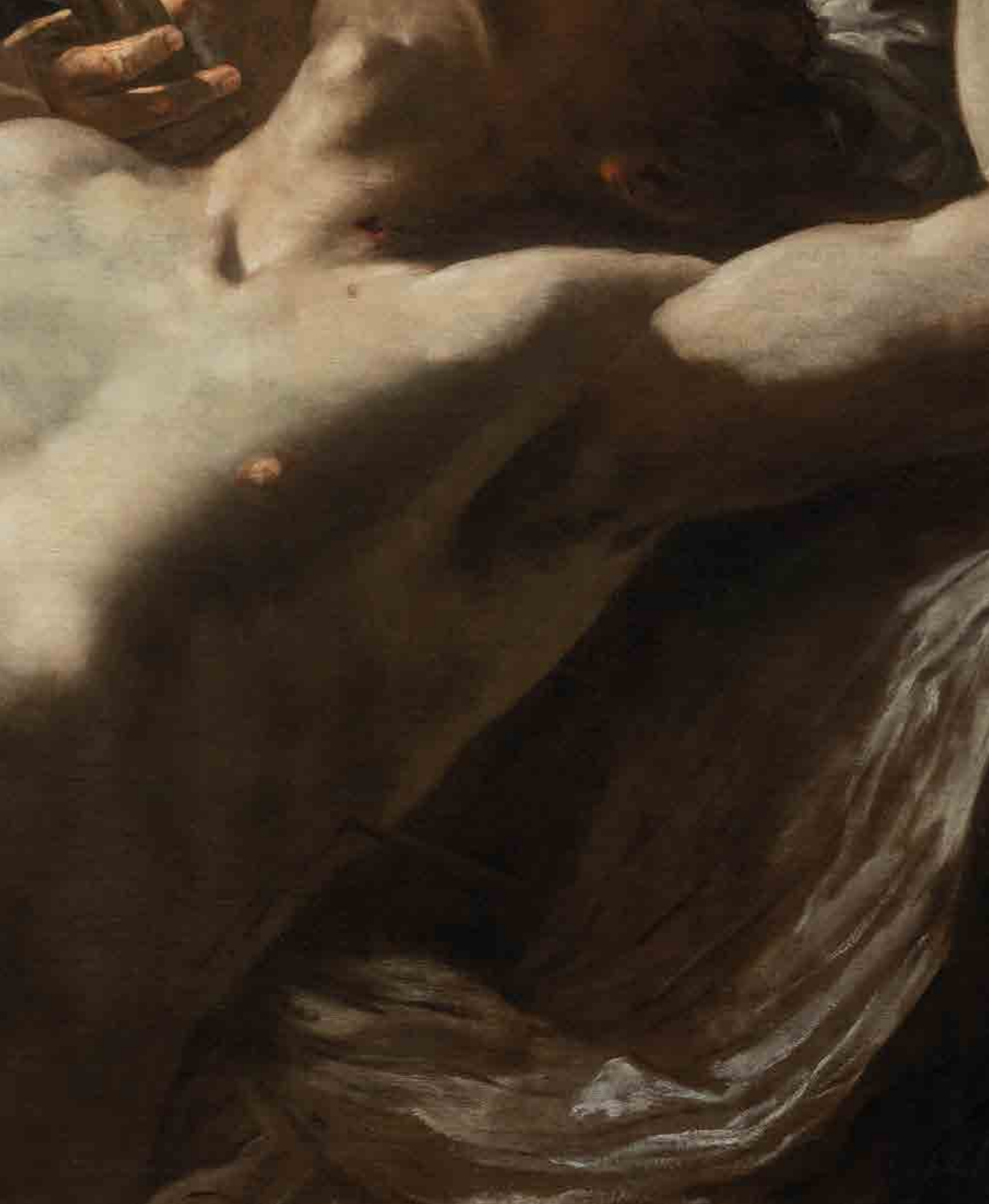
dove evidentemente il dipinto si trovava quando lo studioso inglese lo vide o ne ricevette la fotografia.

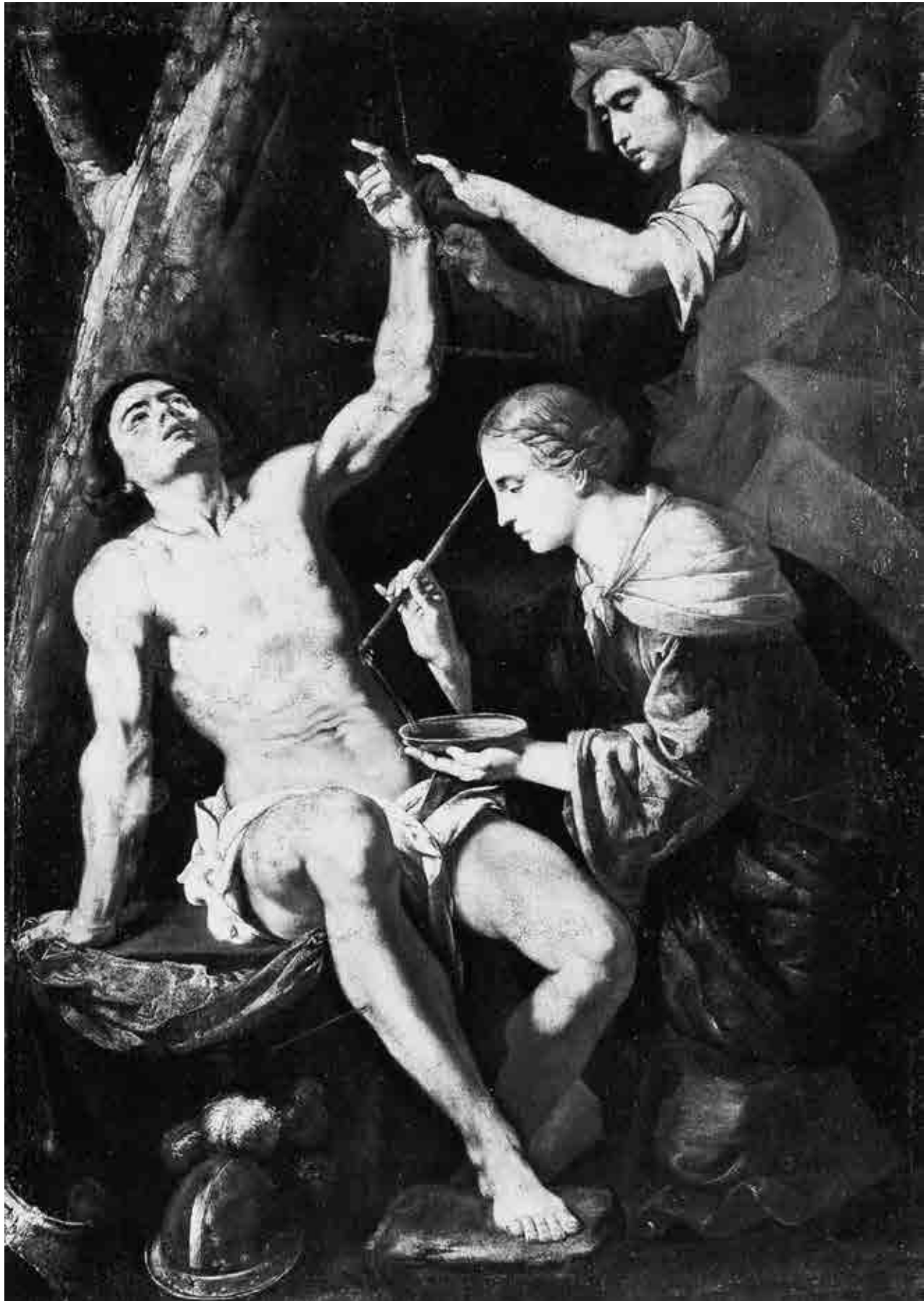
Roma, Napoli, la Toscana: questi riferimenti stilistici e geografici lontani fra loro, che di volta in volta hanno accompagnato i dipinti, rendono l'idea della loro problematicità; tanto più in quanto ognuno trova in fin dei conti una certa veridicità, senza permettere però, allo stesso tempo, di stringere attorno ad una soluzione. Questo risulta più chiaro portando qualche esempio. Per cominciare mi pare evidente che il nome di Francesco Rustici sia stato speso per la sua consuetudine nell'ultimo periodo della sua breve parabola artistica, con scene a lume artificiale<sup>7</sup>; ciò evidentemente per ovviare alla domanda di tale genere rimasta insoddisfatta, fra la corte medicea e Roma, a causa dell'improvviso ritorno a Utrecht di Honthorst avvenuto nel 1620<sup>8</sup>. Inoltre il collegamento con il senese può trovare una giustificazione nella sua particolare predilezione per il tema di San Sebastiano: si pensi alla tela della Galleria Borghese e ancora di più al bellissimo notturno a lume di candela del Louvre oggi in deposito presso il Musée de Picardie di Amiens (Fig. 4); un dipinto, quest'ultimo, che mostra in effetti alcuni rapporti con il nostro, soprattutto, al di là del ricorso all'illuminazione artificiale, nello scorcio con il quale è raffigurato il volto del martire. Ma i contatti con Rustici mi pare si esauriscano in queste corrispondenze: nel dipinto in esame non ritroviamo traccia delle tipiche, minute fisionomie del toscano, contraddistinte da delicati tratti somatici che nell'ultima fase del suo percorso dichiarano un avvicinamento alle dolcezze reniane; idealizzazioni alquanto distanti dai caratteri aspri e sanguigni espressi dalle protagoniste della nostra tela, caratterizzate da grandi nasi e nel caso delle anziane serve da profonde rughe che solcano i loro volti. Per quanto riguarda invece l'ipotesi di una collocazione in ambito napoletano del *San Sebastiano*, essa, come suggeriscono anche il riferimento a Ribera della redazione di Ekaterinburg e a Juan Do di quella ex Semenzato e ex Porro, potrebbe essere stata dettata da un certo rapporto che sembra legare il nostro dipinto all'ambiente riberesco (si pensi alle numerose interpretazioni del tema licenziate dallo spagnolo) e soprattutto al mondo del Maestro degli Annunci ai pastori. Il collegamento trova una certa ragione d'essere nel *ductus* pittorico denso e vibrante, che si avvicina in qualche modo al "tremendo impasto" del Maestro, e qualche vaga similitudine si può cogliere con il bel *San Sebastiano* del Middlebury College Museum of Art (Fig. 5), oggi riferito ad una personalità satellite del Maestro, il Maestro di Bovino<sup>9</sup>. Inoltre, la tipologia della serva all'estrema destra avvolta da un grande turbante, mostra qualche corrispondenza, somatica e gestuale, con un *San Sebastiano curato da Irene* conservato presso la collegiata di Sant'Urbano ad Apero, nelle Marche, recentemente ricondotto da Viviana Farina proprio a Juan Do (Fig. 6)<sup>10</sup>,

4. Francesco Rustici,  
*San Sebastiano curato  
dalle pie donne*, Amiens,  
Musée de Picardie,  
in deposito da Parigi,  
Musée du Louvre. |  
Francesco Rustici, *Saint  
Sebastian Tended by the  
Pious Women*, Amiens,  
Musée de Picardie, on  
loan from Paris, Musée  
du Louvre.









5. Cerchia del Maestro degli Annunci ai pastori (Maestro di Bovino), *San Sebastiano curato da Irene e una serva*, Middlebury, Middlebury College Museum of Arts. | Circle of the Master of the Annunciation to the Shepherds (Master of Bovino), *Saint Sebastian Tended by Irene and a Maidservant*, Middlebury, Middlebury College Museum of Arts.

ritenuto in passato un candidato per l'identificazione del Maestro degli annunci<sup>11</sup>.

Ma anche in questo caso, come per Rustici, la vicinanza con l'ambiente napoletano resta circoscritta alla sola anziana serva, mentre nulla di sinceramente partenopeo appare riscontrabile nelle fisionomie di Irene e della sua giovane serva all'estrema sinistra del dipinto, che mi pare puntino in tutt'altra direzione geografica. Altrettanto arduo da perseguire risulta infine il riferimento alla cerchia manfrediana con la quale è rubricata la fotografia del nostro dipinto all'interno della fototeca Nicolson. A tale proposito andrà rilevato come nello storico repertorio caravaggesco dello studioso anglosassone, sotto tale intestazione si ritrovino anche dipinti che non mostrano punti di contatto evidenti con il pittore di Ostiano. Non si sbaglierebbe poi tanto considerandola quindi una sorta di "etichetta di comodo" che raggruppa un considerevole numero di enigmi caravaggeschi: talvolta grandissimi, si pensi all'ex Maestro dell'Incredulità di san Tommaso, identificato da Francesca Curti in Bartolomeo Mendozzi, di cui gran parte del *corpus*, messo assieme principalmente da Gianni Papi<sup>12</sup>, stazionava proprio fra i seguaci di Manfredi; altre volte, e più diffusamente, *petits-mâtres* autori di un quadro o poco più (almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze), nei quali si è tentati di individuare quei Francesi, Fiamminghi e Olandesi "che vanno e vengono", ai quali il medico e biografo Giulio Mancini, addirittura dimenticando i loro nomi, non riusciva «a dar regola»<sup>13</sup>.

Di certo, almeno a giudicare dalla fortuna del *San Sebastiano*, nonché dalla sua qualità pittorica, il suo misterioso autore non fu però una meteora che apparve e scomparve improvvisamente, senza lasciare traccia, in quella affascinante costellazione che è l'ambiente caravaggesco: più probabile, almeno a parere di chi scrive, è la possibilità che di un pittore ben noto si tratti, magari in una fase ancora sfuggente che non possiamo ad oggi collegare alla sua fisionomia conosciuta.

Tentando quindi di delineare ulteriormente la fisionomia del nostro anonimo, che per comodità potremmo battezzare Maestro del San Sebastiano, credo si debba fare un passo indietro e tornare al nome di Rustici speso per la versione ex Semenzato e ex Porro. Viene quindi da chiedersi se l'atmosfera toscaneggiante dichiarata dal nostro Maestro, più che ad un rapporto con il senese, non debba ricondursi al contatto con un altro grande pittore: mi riferisco a Paolo Guidotti, con il quale il *San Sebastiano* mostra, a ben vedere, alcune corrispondenze. Certe sgrammaticature, la fisionomia caricata della serva al centro della composizione, nonché lo scorcio ardito del corpo del martire mi pare possano richiamare il mondo stralunato e affascinante del lucchese. Ciò appare più chiaro dal



6. Juan Do, *San Sebastiano curato da Irene*, Airo, Chiesa Collegiata di Sant'Urbano. |

Juan Do, *Saint Sebastian Tended by Irene*, Airo, Collegiate Church of Sant'Urbano.

confronto con la meravigliosa *Deposizione di Cristo* di San Frediano a Lucca (Fig. 7)<sup>14</sup>, senza dubbio il capolavoro di Guidotti, che suggerisce come quest'ultima o un simile esito, per vie tutte da chiarire, appaia come un possibile precedente del nostro dipinto: si pensi, oltre al simile partito luministico, violentemente contrastato dalla luce di una torcia, all'analoga qualità dei panneggi, quasi accartocciati; e ancora alla materia pittorica, affatto lontana, che si confronta ancora meglio con il *ductus* sfranto e ribollente del bellissimo *Autoritratto* del toscano oggi presso Miriam Di Penta (Fig. 8)<sup>15</sup>.

Un ulteriore numero giunge poi ad evidenziare questa affinità di intenti fra il Maestro e il pittore lucchese: si tratta di un'*Anziana donna con una candela*, transitata ad un'asta Tajan nel 2019 con un riferimento a Trophime Bigot, che andrà restituita senza esitazioni al catalogo di Guidotti<sup>16</sup>, dove oltre alla medesima ambientazione a lume artificiale, la fisionomia della protagonista sembra apparentarsi a quelle delle due vecchie serve del nostro *San Sebastiano*.

Di certo le modalità e i tempi in cui il Maestro poté entrare in contatto con il lucchese risultano alquanto ardui da stabilire: questo vista l'indubbia precedenza cronologica sul *San Sebastiano* della pala di San Frediano (eseguita con ogni probabilità a Lucca o a Roma attorno allo scadere del primo decennio), sebbene l'*Autoritratto* del pittore, per il quale è stata ipotizzata un'esecuzione a Roma in occasione del suo secondo principato dell'Accademia di San Luca, nel 1619<sup>17</sup>, suggerisca che ancora a date piuttosto tarde, nell'*Urbe* (senza postulare quindi una tappa lucchese del nostro), la pittura di Guidotti fosse ancora carica della modernità e dello sperimentalismo pittorico e materico che potrebbe aver influenzato l'anonimo Maestro.

Irene e la giovane serve al suo fianco costituiscono infine una chiave per rilevare una coordinata stilistica affatto secondaria rispetto a quelle evidenziate finora; utile, inoltre, anche per tentare di precisare la collocazione cronologica e geografica del dipinto.

Il cromatismo tenue con il quale è costruita la figura di Irene, giocato su gialli pastello, così come le piccole mani affusolate che arrossiscono sulle punte delle dita, mi pare dichiarino un contatto con l'ambiente di Simon Vouet e dei francesi a Roma; e ciò è suggerito ulteriormente dal *ductus* cremoso che costruisce il volto e i capelli della vedova romana, delineati con poche, larghe pennellate perfettamente visibili una a una.

Impossibile, ovviamente, pensare ad una diretta responsabilità del francese, che si esclude da subito nelle figure di destra dove nulla di vouettiano è oggettivamente ravvisabile; come è altrettanto arduo parteggiare a spada tratta per un seguace più o meno vicino al linguaggio di Vouet. Si possono però mettere assieme alcuni esempi che sottolineino una certa inflessione francese del *San Sebastiano*,



7. Paolo Guidotti,  
*Deposizione di Cristo nel  
sepolcro*, Lucca, Basilica  
di San Frediano. |  
Paolo Guidotti,  
*Deposition of Christ in  
the Sepulchre*, Lucca,  
Basilica of San  
Frediano.

8. Paolo Guidotti,  
*Autoritratto come  
letterato*, Roma, Miriam  
Di Penta Fine Arts. |  
Paolo Guidotti,  
*Self-portrait as a Man of  
Letters*, Rome, Miriam  
Di Penta Fine Arts.

**Nelle pagine successive**

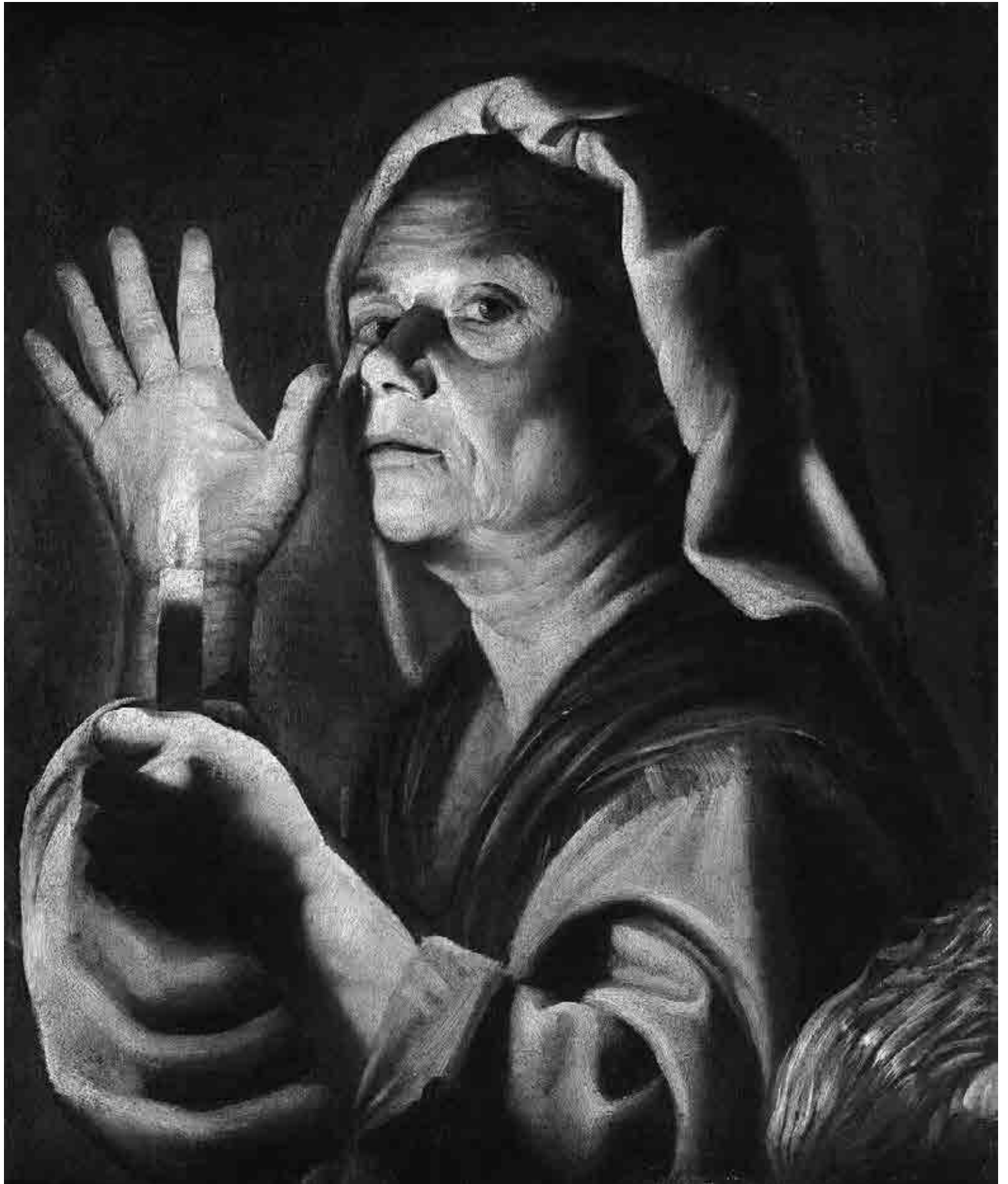
9. Paolo Guidotti (qui  
attr.), *Anziana donna con  
una candela*, ubicazione  
ignota. | Paolo Guidotti  
(attr. here), *Old Woman  
with a Candle*, location  
unknown.

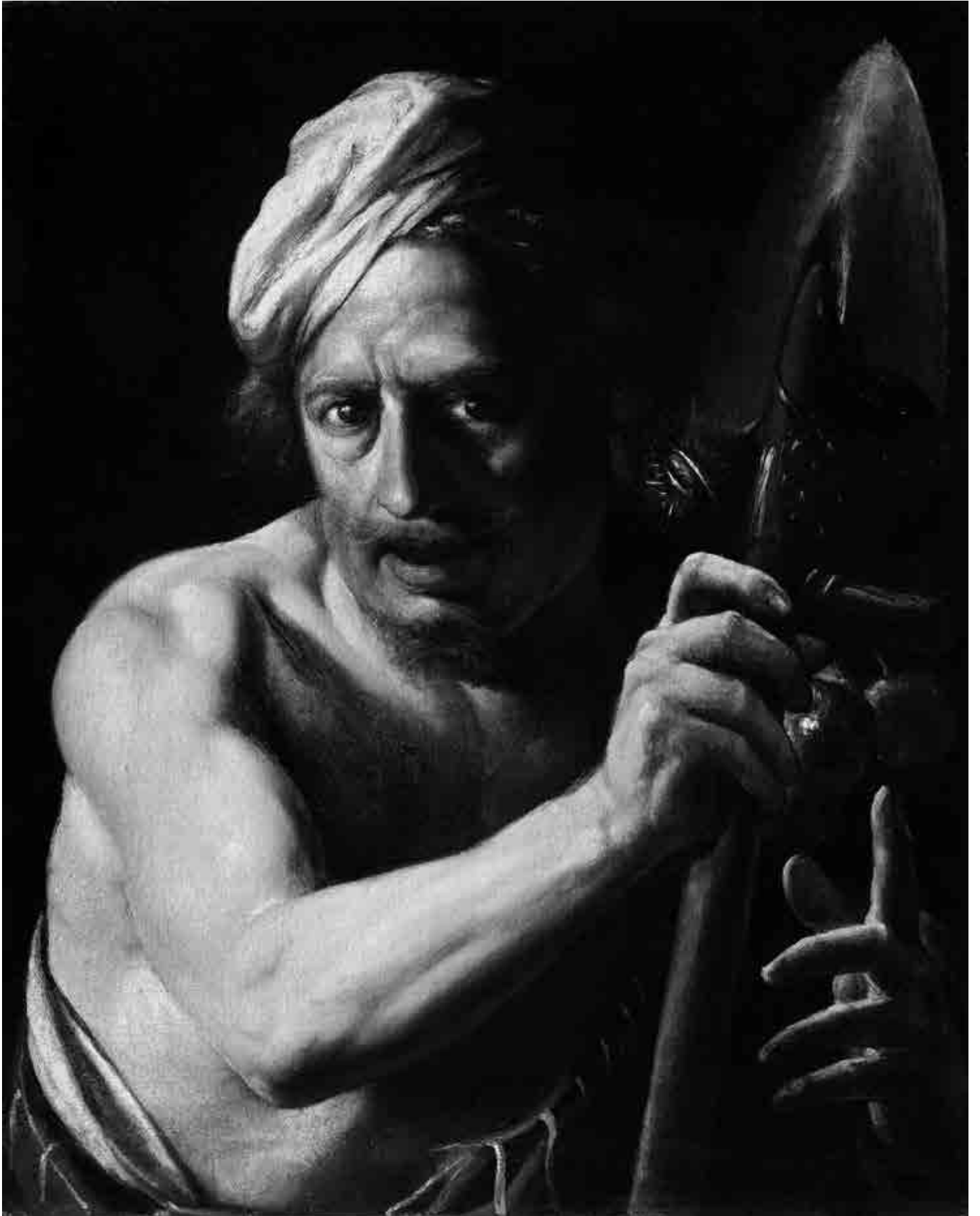
10. Paolo Guidotti,  
*Allegoria dell'inverno*,  
collezione privata,  
già Galleria Maurizio  
Nobile. | Paolo  
Guidotti, *Allegory  
of Winter*, private  
collection, formerly  
Maurizio Nobile  
Gallery.

11. Charles Mellin,  
*Caritas romana*, Parigi,  
Musée du Louvre. |  
Charles Mellin, *Roman  
Charity*, Paris, Musée du  
Louvre.

12. Charles Mellin  
(e Giovan Battista  
Muti?), *Apollo*, Parigi,  
collezione privata. |  
Charles Mellin (and  
Giovan Battista Muti?),  
*Apollo*, Paris, private  
collection.















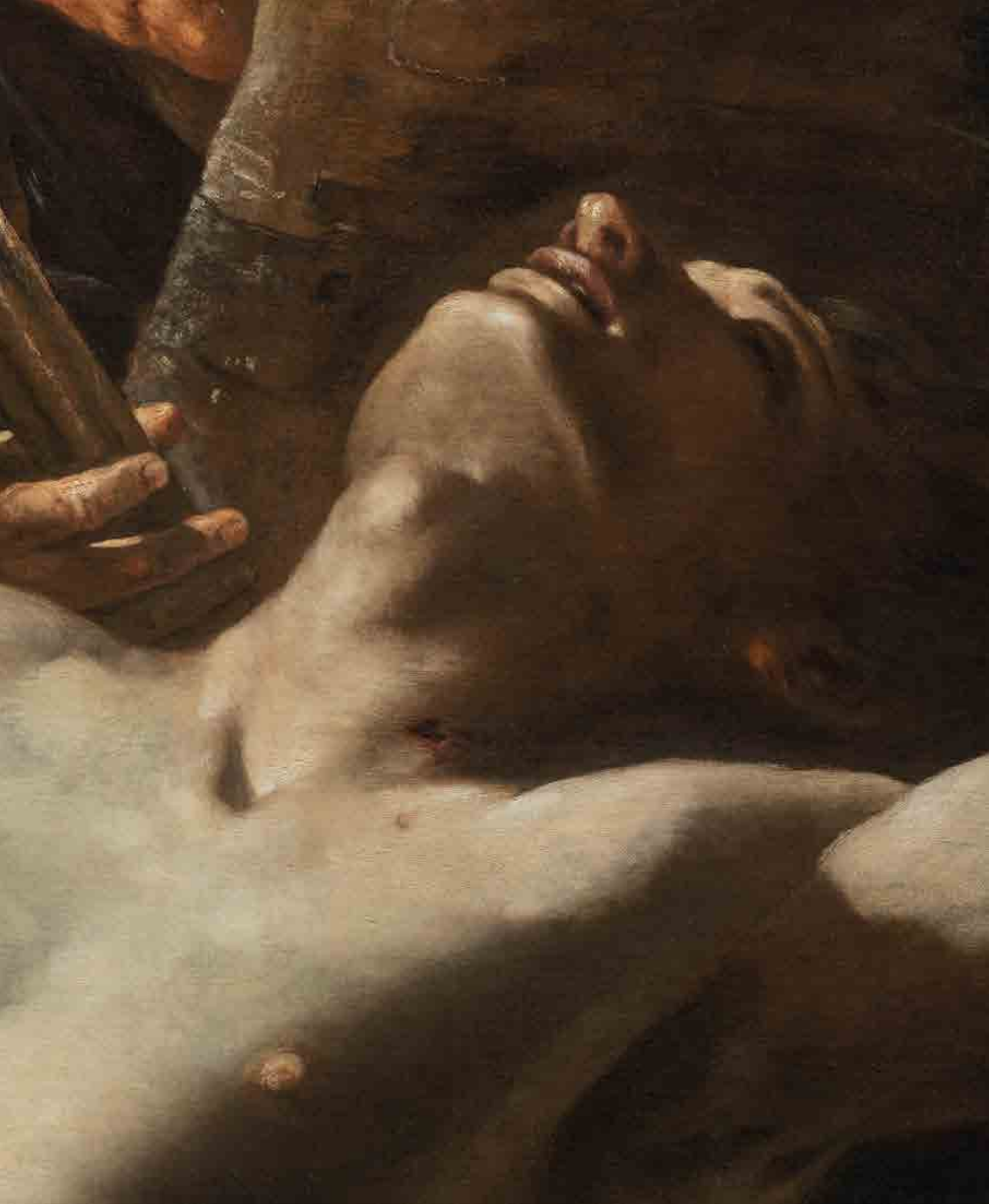
a partire dalla tipologia di Irene che, caratterizzata dal grande naso, nonché da un elemento secondario ma non meno significativo come il piccolo laccio rosa che le ferma i capelli, ci appare come una parente stretta, sebbene più sanguigna, di un Charles Mellin: la si confronti, ad esempio, con la *Caritas romana* del Louvre (Fig. 11), dove si può osservare una simile resa pittorica dei capelli di Pero e una simile acconciatura; oppure con un esito del lorenese come l'*Apollo* di collezione privata parigina (Fig. 12), eseguito probabilmente assieme al nobile dilettante Giovan Battista Muti<sup>18</sup>, che, ovviamente fatta salva la maggior nobiltà e raffinatezza pittorica, mostra tratti somatici affatto lontani da quelli della co-protagonista del nostro dipinto. E ancora con il piccolo esagono con un *Santo Papa* di ubicazione ignota (Fig. 13)<sup>19</sup>, dove le dita, corte e un po' tozze, si avvicinano a quelle della serva che reggono la torcia nel nostro *San Sebastiano*.

A conclusione di questa analisi si dovrà ammettere che il profilo stilistico del maestro che si è tentato di delineare risulta affatto privo di problematiche, ma permetta di fissare qualche punto più o meno fermo sul suo possibile percorso artistico. Emerge infatti l'*identikit* di un pittore tutt'altro che secondario e capace di realizzare una composizione di notevole successo, i cui rapporti con l'ambiente di Vouet suggeriscono un'attività che può collocarsi nel terzo o quarto decennio e forse una possibile anagrafe francese. A rendere complessa la sua identificazione è però proprio il suo approccio alla lezione di Vouet che, a differenza di altri collaboratori e allievi del francese (si pensi a Mellin, qui maggiormente avvicinato al nostro), tocca solo superficialmente il linguaggio del Maestro, che giunge ad una rielaborazione del tutto autonoma e personale caratterizzata da mezzi espressivi ben più rudi e sanguigni: una parlata retrospettiva che sembra attingere a certe sperimentazioni naturalistiche maturate nel primo Seicento e che dichiara una certa affinità con le sperimentazioni a lume artificiali licenziate da Artemisia durante il suo secondo soggiorno romano (si pensi alla meravigliosa *Giuditta* del Detroit Institute of Arts; Fig. 14), e, come già argomentato, con Paolo Guidotti, il cui percorso, fra Roma e Lucca, si estende fino al termine del terzo decennio (il lucchese morirà nell'*Urbe* nel 1629).

Ciò che sembra pressoché certa è la collocazione del *San Sebastiano* a Roma fra il terzo e il quarto decennio del Seicento: uno dei momenti più fertili della Storia dell'Arte europea quando, nonostante il pieno trionfo del Barocco, si assiste ad un importante revival naturalistico dove il più ortodosso linguaggio caravaggesco di primo Seicento, come perfettamente documenta il nostro dipinto, si ibrida con le mode artistiche più in voga<sup>20</sup>. Sono questi gli anni in cui si assiste ad un'importante produzione di scene a lume di notte e alla specializzazione di numerose personalità in questo genere,

13. Charles Mellin, *Santo Papa*, ubicazione ignota. | Charles Mellin, *Holy Pope*, location unknown.



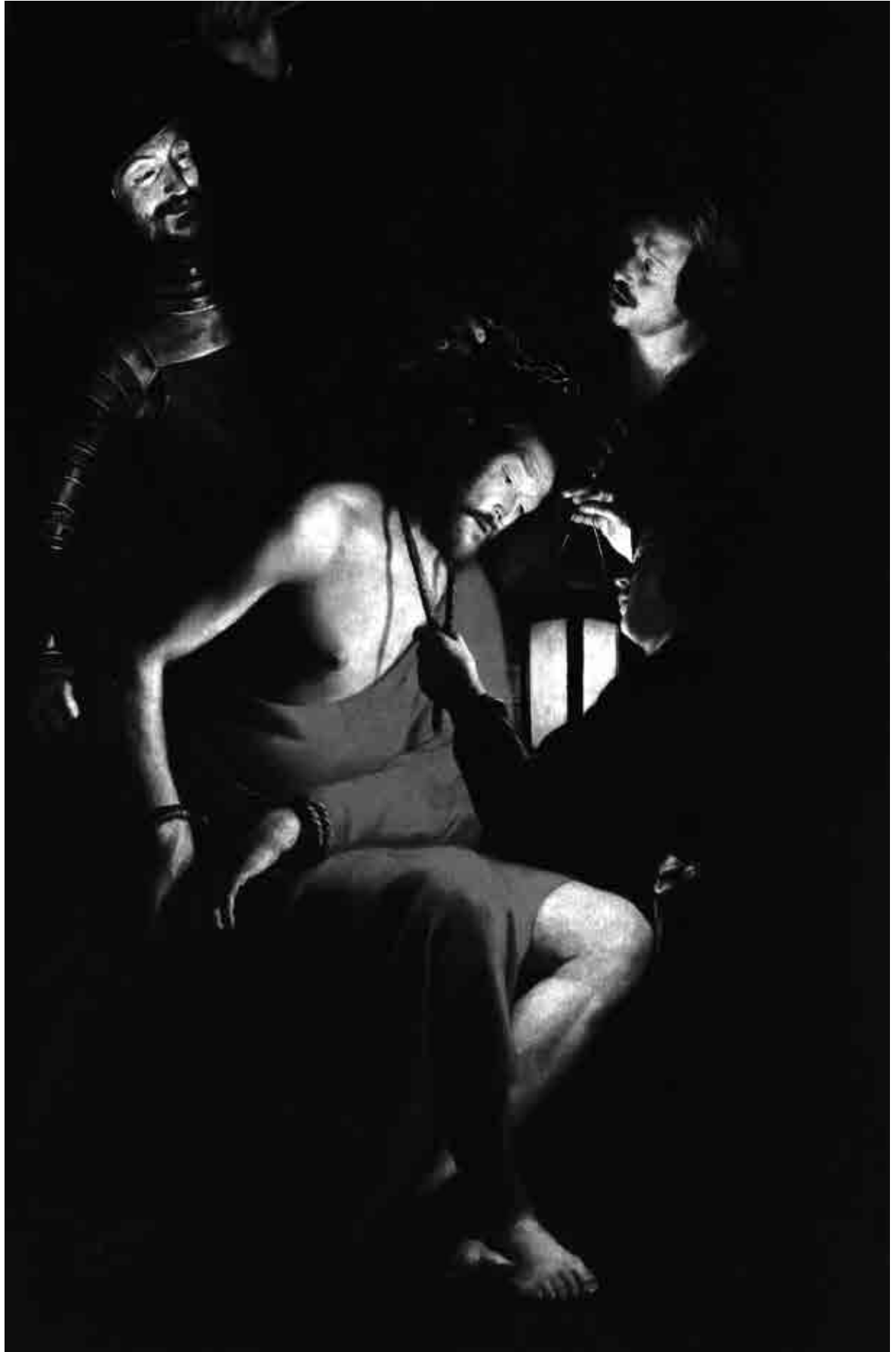






14. Artemisia Gentileschi, *Giuditta e la fantesca con la testa di Oloferne*, Detroit, Detroit Institute of Arts. | Artemisia Gentileschi, *Judith and her Maidservant with the Head of Holofernes*, Detroit, Detroit Institute of Arts.

15. Maestro del lume di candela, *Incoronazione di spine*, Roma, Santa Maria in Aquiro, Cappella della Passione. | Master of the Candlelight, *Crowning with the Crown of Thorns*, Rome, Santa Maria in Aquiro, Chapel of the Passion.



chiamate a sopperire le richieste di un mercato rimasto orfano dei notturni di Honthorst, come già detto, e poco dopo, a causa della sua prematura scomparsa nel 1626, di Francesco Rustici. Protagonisti di questo momento sono il misterioso Maestro Jacomo, recentemente identificato nel romano Giacomo Massa e l'ancora ostinatamente anonimo e sfuggente Maestro del lume di candela, ai quali, assieme ad un terzo pittore, spetta la decorazione del vero e proprio *sancta sanctorum* della pittura a lume di notte: la cappella della passione in Santa Maria in Aquiro (Fig. 15)<sup>21</sup>. Accanto a loro personalità più o meno grandi come Matthias Stom, Trophime Bigot, Adam de Coster o l'olandese Lumen Portengen (Fig. 16)<sup>22</sup>, oltre a testimoniare la fortuna del genere in questi anni, giungono a declinazioni del tutto personali e autonome della lezione di Honthorst, e al loro fianco andrà ora collocato un altro protagonista che in futuro non mancherà certamente di rivelare sorprese.

16. Lumen Portengen, *Scena di suicidio (?)*, Lille, Palais des Beaux-Arts. | Lumen Portengen, *Suicide Scene (?)*, Lille, Palais des Beaux-Arts.



<sup>1</sup> Per il dipinto, apparentemente inedito e del quale non sono note le misure, si rimanda al sito web <https://xn--80aebkthcskjbkorok.xn>.

<sup>2</sup> Si tratta della fotografia nr. 135372.

<sup>3</sup> Semenzato, Venezia, 14 maggio 2000, lotto nr. 109; olio su tela, 94 x 131 cm.

<sup>4</sup> Porro, Milano, 23 novembre 2006, lotto nr. 249; olio su tela, 98 x 130 cm.

<sup>5</sup> Si tratta della fotografia nr. 135284, collocata sempre all'interno del fascicolo dedicato agli anonimi caravaggeschi.

<sup>6</sup> Fotografia nr. 0002166, archivio Nicolson.

<sup>7</sup> Per un esaustivo e ancora valido profilo di Rustici si veda M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll., Siena 2010, II, pp. 666-702.

<sup>8</sup> Per il soggiorno italiano di Honthorst, così come per una panoramica aggiornata sulla pittura a lume di notte a Roma, si vedano almeno G. Papi, *Gherardo delle notti. Gerrit Honthorst in Italia*, Soncino 1999; G. Papi, *Gerrit van Honthorst fra Italia e Olanda*, in *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre*, catalogo della mostra a cura di G. Papi, Firenze 2015, pp. 33-89.

<sup>9</sup> G. Porzio, *La scuola di Ribera. Giovanni Do, Bartolomeo Passante, Enrico Fiammingo*, Napoli 2014, pp. 72-73, nota 18.

<sup>10</sup> V. Farina, *Bartolomeo Bassante o Passante, Pietro Beato, Joan Do: ancora sul Maestro degli Annunci ai pastori*, in "Storia dell'arte in tempo reale. Anticipazioni e ricerche in corso, affacci sull'attualità, scoperte, nuove letture", rivista online, 30 agosto 2022.

<sup>11</sup> Per il problema del Maestro degli Annunci ai pastori, oltre a G. Porzio, *La scuola di Ribera...*, cit., pp. 17-91 e V. Farina, *Bartolomeo Bassante o Passante...*, cit., si veda la monografia di N. Spinosa, *Il Maestro degli Annunci ai pastori e i pittori dal "tremendo impasto" (Napoli 1625 - 1650)*, Roma 2021.

<sup>12</sup> Per la ricostruzione del *corpus* del Maestro si vedano almeno G. Papi, *Il Maestro dell'Incredulità di san Tommaso*, in "Arte Cristiana", 779, 1997, pp. 121-130; G. Papi, *Ancora sugli anonimi caravaggeschi*, in "Arte Cristiana", 801, 2000, pp. 439-446. Per l'identificazione del Maestro con Bartolomeo Mendozzi, si vedano F. Curti, *Bartolomeo Mendozzi alias Maestro dell'Incredulità di san Tommaso, un allievo di Manfredi nella Roma degli anni Trenta e Quaranta*, in *Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento. Roma, Napoli, Venezia 1630-1670*, atti del convegno (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, giugno 2019) a cura di A. Cosma, Y. Primarosa, Milano 2020, pp. 40-58; F. Curti, *Su Bartolomeo Mendozzi, caravaggesco dimenticato: per l'identificazione del Maestro dell'Incredulità di San Tommaso*, in "Nuovi Studi", 25, 2020, pp. 75-109. Recentemente una monografia è stata dedicata a Bartolomeo Mendozzi da Massimo Pulini (*Bartolomeo Mendozzi da Leonessa. Un maestro del Seicento tra l'Incredulità, il caso Ducamps e i nuovi documenti*, Rimini 2022): sebbene la pubblicazione non sia priva di importanti scoperte, si dovrà rilevare come gran parte delle aggiunte al catalogo del pittore apportate dallo studioso non appartengano in realtà al pittore di Leonessa.

<sup>13</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura, 1617-1621 circa*, edizione a cura di A. Marucchi e L. Salerno, 2 voll., Roma, 1956-1957, I, p. 97.

<sup>14</sup> Per il dipinto, restituito a Guidotti da Roberto Contini (*Interludio pisano di Paolo Guidotti, anticonformista lucchese di stanza romana*, in R. Ciardi, R. Contini, G. Papi, *Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco*, Milano 1992, pp. 106-122), si veda G. Papi in *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi...*, cit., p. 132, cat. 4.

<sup>15</sup> Per l'*Autoritratto*, restituito a Guidotti da Italo Faldi (*Il Cavalier Bernini, il Cavalier Baglione e il Cavalier Guidotti Borghese*, in "Arte antica e moderna", 14, 1961, pp. 297-299), si vedano G. Papi in *Dieci quadri seicenteschi per la Biennale*, a cura di M. Di Penta, Firenze 2019, pp. 26-29, e M. Nicolaci, *Per un Autoritratto di Paolo Borghese Guidotti*, in *ibidem*, pp. 33-38.

<sup>16</sup> Tajan, Parigi, 4 aprile 2019, lotto nr. 88; olio su tela, 25 x 20 cm. Mi pare che il riferimento a Guidotti, al quale è indipendentemente giunto anche Alessandro Agresti (comunicazione orale), si giustifichi piuttosto chiaramente confrontando la tipologia della protagonista con quelle della *Deposizione* di San Frediano, nonché con quella della bellissima *Allegoria dell'Inverno* già presso la Galleria Maurizio Nobile (Fig. 10), per la quale si vedano F. Baldassari, in *Maurizio Nobile n. 23*, coordinamento scientifico di Laura Marchesini, Bologna 2020, p. 12, cat. 3 e M. Nicolaci, *Luoghi e incontri di Paolo Guidotti Borghese: certezze e ipotesi*, in *Paolo Guidotti, Pietro Sigismondi e Pietro Paolini. Tre pittori lucchesi nella Roma di Caravaggio*, atti della giornata di studi (Lucca, Fondazione Banca del Monte, 18 ottobre 2019) a cura di P. Betti e G. Papi, Lucca 2020, pp. 101-103.

<sup>17</sup> M. Nicolaci, *Per un Autoritratto...*, cit., pp. 33-38.

<sup>18</sup> Per il dipinto e per il rapporto fra Mellin e i fratelli Muti si vedano P. Malgouyres, in *Charles Mellin, un Lorrain entre Rome et Naples*, catalogo della mostra (Nancy-Caen) a cura di P. Malgouyres, Paris-Nancy-Caen 2007, p. 69, cat. 4, e Y. Primarosa, *Giovanni Battista Muti*

*Papazzurri (1604-1653) e Charles Mellin. Un "nobile dilettante" e un pittore lorenese alla Corte dei Barberini*, in "Storia dell'arte", 127, 2010, pp. 41-92.

<sup>19</sup> Si veda P. Malgouyres, in *Charles Mellin...*, cit., pp. 109, cat. 54. Il dipinto è recentemente transitato presso Sotheby's, a New York, il 18 gennaio 2022 (era il lotto n. 372).

<sup>20</sup> Per l'argomento si veda l'imprescindibile volume *Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento. Roma, Napoli, Venezia 1630-1670*, atti del convegno (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, giugno 2019) a cura di A. Cosma, Y. Primarosa, Milano 2020.

<sup>21</sup> Il problema della cappella della Passione e del Maestro del lume di candela, gruppo costruito da B. Nicolson, *The Candlelight Master: a Follower of Honthorst in Rome*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 11, 1960, pp. 121-164, in passato identificato con Trophime Bigot, ha compiuto un primo passo in avanti grazie ad un ritrovamento documentario di Olivier Michiel, pubblicato da J. Thullier, *Le "Maitre à la chandelle": Trophime Bigot le Jeune?*, in *La peinture en Provence au XVII siècle*, catalogo della mostra a cura di H. Wytenhove et. al., Marsiglia 1978, p. 3, che indicava «Mastro Giacomo» come autore della Pietà di Santa Maria in Aquiro, ricordata tra l'altro come opera di "Jacobe" nella Guida di Fioravante Martinelli del 1660-1663 (F. Martinelli, *Roma ornata dall'architettura, pittura e scoltura, 1660-1663 circa*, in C. D'Onofrio, *Roma nel seicento*, Firenze 1969, p. 88). Partendo da queste novità archivistiche, J.P. Cuzin, *Trophime Bigot in Rome: a Suggestion*, in "The Burlington magazine", 12, 1979, pp. 301-305, seguito da G. Papi, *Trophime Bigot, il Maestro del Lume di Candela e Maestro Giacomo*, in "Paragone", 22, 1998, pp. 3-18 e L.J. Slatkes, *Master Jacomo, Trophime Bigot and the Candlelight Master*, in *Continuity, innovation, and connoisseurship: Old master paintings at the Palmer museum of art*, a cura di M.J. Harris, University Park 2003, pp. 62-83, escludeva la partecipazione di Bigot alla decorazione della cappella della Passione, identificando «Mastro Giacomo» con il Maestro del lume di candela.

A distanza di molto tempo l'importante ritrovamento documentario compiuto da A. Amendola, *La Cappella della Passione in Santa Maria in Aquiro: il vero nome di mastro Jacomo*, in "Bollettino d'Arte", 97, 2012, pp. 77-86, ha permesso di identificare "Mastro Giacomo" in Giacomo Massa e il pagamento da lui ricevuto per l'esecuzione di tutte e tre le tele della cappella, mentre si deve a R. Vodret, G. Leone, *La cappella della Passione in Santa Maria in Aquiro: per Giacomo Massa pittore romano*, in *Georges de La Tour: l'Europa della luce*, catalogo della mostra a cura di F. Cappelletti, T.C. Salomon, Milano 2020, pp. 131-143, il recupero del luogo e della data di nascita di quest'ultimo, nato a Roma nel 1596.

Sebbene non concordino con l'esecuzione da parte di Massa di tutte e tre le tele della cappella G. Leone, *Mattia Preti a Roma negli anni trenta del Seicento: tracce e riflessioni*, in *Il Cavalier calabrese. Mattia Preti tra Caravaggio e Luca Giordano*, catalogo della mostra (Torino) a cura di V. Sgarbi, K. Sciberras, Cinisello Balsamo 2013, p. 34, nota 44 e G. Papi, in *Georges de La Tour...*, cit., pp. 178, 210, catt. nrr. I.3, III.3, il ritrovamento documentario esclude definitivamente Bigot dal problema di Santa Maria in Aquiro, estraneità del resto già chiaramente suggerita dal ritrovamento da parte di V. Tiberia, *Un'Aggiunta per Teofilo Trufamond*, in "Bollettino d'Arte", 64, 1990, pp. 71-72, dell'*Adorazione dei Magi* conservata nella sacrestia della chiesa di San Marco a Roma; quest'ultima firmata da Bigot, datata "163[...]" (l'ultima cifra è purtroppo illeggibile) e stilisticamente incompatibile con i dipinti della cappella della Passione.

<sup>22</sup> Per questa affascinante personalità olandese, originaria di Utrecht e attiva a Roma attorno al metà del quarto decennio, dove entrò verosimilmente in contatto con Trophime Bigot, si veda T. Borgogelli, *Per una rivalutazione di Lumen Portengen (Utrecht, 1608 ca. - 1649): il "mistero" della Scena di suicidio di Lille e altri dipinti*, in "Parma per l'Arte", 2022, pp. 131-158. A questo contributo si rimanda anche per l'attribuzione all'olandese della misteriosa *Scena di suicidio* del Palais des Beaux-Arts di Lille.



# A CANDLELT ENIGMA

Tommaso Borgogelli

It can sometimes happen, especially in a field so bristling with questions and enigmas as that of the painting inspired by Caravaggio, that a picture triggers diametrically opposed impressions among the art historians invited to study it and express their opinion; impressions resulting in views which, however authoritative and meditated they might be, never converge on a common conclusion. This is the case of the painting in question, which, precisely because of the different and sometimes totally irreconcilable hypotheses formulated by those scholars who have been able to see it, often distant in their stylistic, geographical and chronological focuses, reveals itself to be a fascinating attribution riddle destined to remain unsolved, at least for the time being. This present study, far from seeking to reach a solution, sets out to provide a precise account of the problems surrounding the painting, while bringing out its artistic qualities and identifying further stylistic coordinates, hopefully serving as a tool which in the future might facilitate a definitive revelation of its elusive creator.

The canvas depicts *St. Sebastian Tended by the Pious Women*, one of the most widespread themes among the Caravaggisti and throughout 17<sup>th</sup>-century painting more generally. This episode, reported in the *Acta Sancti Sebastiani Martyris* by Arnobius the Younger, a monk who lived in the 5<sup>th</sup> century, sees the Roman widow Irene, with the help of her maidservants, taking care of the former Roman soldier found in the open countryside

where his tormentors had abandoned him, believing him dead, after using bows and arrows to carry out the death sentence ordered by Diocletian. Irene and the pious women, her helpers, succeeded in their intent and Sebastian regained his health, but this time the emperor ordered him to be flogged to death and then have his body thrown into the Cloaca Maxima.

The composition, as in other treatments of the theme, sees the figure of the martyr, covered only by a long white cloth, dominating the space of the painting and occupying its diagonal. This exposition of the human body, in our case illuminated by the light of a large candle which delves, with violent contrasts, into every muscle and every fold of the skin, is clearly one of the reasons for the success of the subject in the naturalistic and Caravaggesque spheres. Around the saint the pious women, intent on helping Irene who is concentrating on the very delicate operation of removing the arrows, represent a sample of female types in open contrast with one another, with the two young figures on the left, Irene and the servant facing the viewer, in contrast with the old woman in the centre holding the torch and the one on the right intent on untying the martyr, her somatic traits heavy and pitilessly dissected wrinkle by wrinkle. The dense vibrant impasto used for this also produces two remarkable high points in terms of painterly quality and expressive investigation: namely, the rendering of the off-white headdress of the servant on the

right and the definition of the crackling flames of the torch; then there are the lips pursed in a grimace of extreme concentration of the servant in the centre of the scene, her face ablaze with the intense reflections of the light.

Returning to the heart of our discussion, it is worth emphasizing that this painting must have enjoyed a certain success, given that, to date, it is possible to count, in addition to the one under consideration, at least two other versions featuring minimal variations.

The first (Fig. 1), kept at the Museum of Fine Arts in Yekaterinburg in the Urals, with a nod and a wink to Ribera,<sup>1</sup> is almost identical to ours (only the piece of vegetation in the lower right-hand corner is missing), although, to judge from the photographic reproduction at least, it seems to be characterized by a less fluid application of the paint and a greater rigidity, mainly when it comes to Irene's face and the drapery; stylistic elements which suggest that any judgement on its authenticity ought to be suspended.

The photograph of a second version (Fig. 2), unquestionably of higher quality, is instead preserved among the anonymous Caravaggisti works in Federico Zeri's photo library.<sup>2</sup> This canvas, which is distinguished from the other two by the presence at the bottom right of a large rock on which the body of St. Sebastian is lying, is in all likelihood the painting which passed through a Venetian auction at Semenzato's in 2000 attributed to Juan Do,<sup>3</sup> and later at a sale by Porro's in Milan, in 2006, with an attribution to Francesco Rustici,<sup>4</sup> despite the fact that the measurements of the latter (98 x 130 cm) differ slightly from those reported on the Zeri photograph and in Semenzato's catalogue (94 x 131 cm; a difference conceivably due to a measuring error or a slight curtailment).

Finally, a further image (Fig. 3), also preserved in the Zeri photo library,<sup>5</sup> seems to correspond to our painting. Regrettably,

this photograph too was filed away with no indication of attribution or provenance, however, it is also to be found in the photo library of Benedict Nicolson which now belongs to the Dutch Institute of Art History in Florence.<sup>6</sup> In this case, the shot is entitled with a reference to Bartolomeo Manfredi's circle, while a provenance from Vanda Scaravelli Passigli's collection in Fiesole is indicated, where the painting must have been when the British scholar saw it or received the photograph of it.

Rome, Naples, Tuscany: these quite distant stylistic and geographical references, which have kept the paintings company from time to time, give some inkling of their problematic nature; all the more so because each one ultimately finds a certain verisimilitude, while not allowing a solution to be pinned down. This becomes clearer in giving a few examples.

To begin with, it appears clear to me that the name of Francesco Rustici was mooted because of his habit, in the latter period of his brief artistic career, of producing scenes lit by artificial light;<sup>7</sup> this was evidently to satisfy the demand for this genre that remained unfulfilled between the Medici court and Rome due to the abrupt return of Gerard van Honthorst to Utrecht in 1620.<sup>8</sup> In addition, the connection with Rustici can be justified by his particular predilection for the theme of St. Sebastian: suffice to think of his canvas in the Borghese Gallery, and even more so of the beautiful candlelit nocturne in the Louvre now on loan to the Musée de Picardie in Amiens (Fig. 4); a painting, the latter, which in fact does show some kinship with ours, above all, beyond the use of the artificial lighting, in the foreshortening with which the face of the martyr is depicted. But the connexions with Rustici seem to me to be exhausted in these correspondences: in the painting in question we find no trace of the typical, minute physiognomies of Rustici, characterized by

delicate somatic traits which in the last phase of his career declared an intimate debt to Guido Reni's mellifluousness; idealizations quite distant from the harsh and sanguine characters exemplified by the protagonists of our canvas, characterized by large noses and, in the case of the elderly maidservants, by deep wrinkles furrowing their faces.

On the other hand, as far as the hypothesis of a location in the Neapolitan milieu of the *St. Sebastian* is concerned, as also suggested by the reference to Ribera in the Yekaterinburg version and to Juan Do in those formerly at the Semenzato and Porro auction houses, this may have been dictated by a certain rapport which seems to link our painting to the circles of Ribera (for instance, the numerous interpretations of the theme endorsed by the Spaniard) and above all to the world of the so-called "Master of the Annunciation to the Shepherds".

This connection finds a certain *raison d'être* in the dense and vibrant painterly approach which is fairly close to the Master of the Annunciation's "almighty impasto", while some vague similarities can also be seen with the beautiful *St. Sebastian* in the Middlebury College Museum of Art (Fig. 5), currently attributed to a satellite personality of the same Master, the "Master of Bovino".<sup>9</sup>

Additionally, the typology of the servant on the far right, swathed in a large turban, shows some correspondence, both somatic and gestural, with a *St. Sebastian Tended by Irene* kept at the Collegiate Church of Sant'Urbano in Apiro, in the Marche region, recently traced by Viviana Farina to Juan Do (Fig. 6),<sup>10</sup> hitherto considered a candidate for the identification of the Master of the Annunciation.<sup>11</sup>

But even in this case, as for Rustici, the proximity to the Neapolitan environs remains limited to the elderly maidservant alone, while nothing sincerely Neapolitan appears in the physiognomies of Irene and her young

servant girl on the far left of the painting, which seem to me to point in a completely different geographical direction.

Finally, the reference to Manfredi's circle with which the photograph of our painting in the Nicolson photo library has been identified is equally hard to swallow. In this regard, it must be noted that in the historical Caravaggisti repertoire of the British scholar, under this heading there are also paintings which show no obvious points of contact with Manfredi at all. It would not be so far-fetched to consider this a sort of "handy label" to group together a considerable number of Caravaggesque enigmas: occasionally huge ones, think of the erstwhile "Master of Doubting Thomas", unmasked by Francesca Curti as Bartolomeo Mendozzi, a large part of whose corpus, assembled mainly by Gianni Papi,<sup>12</sup> was once placed among the followers of Manfredi. At other times, and more extensively, there were the *petits-mâîtres*, authors of one painting or few more (at least to the current state of our knowledge), whom it is tempting to identify as those French, Flemish and Dutch artists "who came and went", and among whom the physician and biographer Giulio Mancini, even forgetting their names at times, was unable to establish any common ground.<sup>13</sup> Certainly, at least judging by the fortune of our *St. Sebastian*, as well as its painterly quality, its mysterious author was not some meteor that flared and disappeared suddenly without a trace, in that fascinating constellation that is the world of the Caravaggisti: more feasible, at least in the opinion of this writer, is the possibility that he was a well-known painter, perhaps still in an elusive phase which we are unable to associate with a known identity. Therefore, trying to further fit a face to our anonymous individual, who for convenience we could baptise the "Master of St. Sebastian", I think we should take a step back and return to the name of Rustici as applied to the versions formerly at Semenzato's and Porro's.

I do wonder therefore whether the Tuscan tone professed by our Master, rather than a relationship with Rustici, should not be traced back to yet another great painter: I am referring to Paolo Guidotti, with whom the *St. Sebastian* shows, to a good extent, certain clear points in common. A few semantic slips, the heavy facial features of the servant in the centre of the composition, as well as the daring foreshortening of the martyr's body seem to me to recall the confused yet fascinating world of Lucca. This appears clearer when making a comparison with the wonderful *Deposition of Christ* in the Basilica of San Frediano, Lucca (Fig. 7),<sup>14</sup> unquestionably Guidotti's masterpiece, which suggests that the latter or a similar outcome, in ways yet to be clarified, appears as a possible precedent to our painting: thinking, in addition to the similar luminist game, violently contrasted by the light of a torch, of the comparable quality of the drapery, which is almost crumpled; and in addition the painterly approach, not at all distant, which compares even better with the broken-up tumultuous approach of his beautiful *Self-Portrait* now at the Miriam Di Penta Gallery (Fig. 8).<sup>15</sup>

A further issue then crops up to underscore this affinity of intent between our "Master" and Guidotti: namely, an *Old Woman with a Candle*, which passed through a Tajan auction in 2019 attributed to Trophime Bigot but is going to be returned without hesitation to Guidotti's catalogue,<sup>16</sup> in which, in addition to the same setting with artificial lighting, the physiognomy of the protagonist seems akin to those of the two elderly servants in our *St. Sebastian*.

Certainly, quite how and when our Master could have come into contact with Guidotti is rather hard to establish, given the undoubted chronological precedence over the *St. Sebastian* of the San Frediano altarpiece (executed in all probability in Lucca or Rome around

the end of the first decade). That said, the painter's *Self-Portrait*, produced in Rome on the occasion of his second Principate of the Accademia di San Luca, in 1619,<sup>17</sup> hints that even at rather late dates, in Rome (without therefore postulating a Lucca stage for ours), Guidotti's painting was still imbued with a certain modernity and a painterly and material experimentalism that might well have influenced our anonymous Master. Finally, Irene and the young servant at her side are a further key to detecting a stylistic coordinate which is by no means secondary to those highlighted so far and is equally useful in trying to specify the painting's chronological and geographical whereabouts. The soft range of colours with which the figure of Irene is built up, playing on pastel yellows, as well as her small, tapering hands whose fingertips blush, seem to me to declare a contact with the circle of Simon Vouet and the French in Rome; and this is further heightened by the creamy approach used to create the face and hair of the Roman widow, outlined with a few broad brushstrokes, each one perfectly distinct. It is impossible, of course, to think of any direct debt to the Frenchman, something immediately excluded by the figures to the right where nothing objectively Vouet-like is recognizable; just as it is equally difficult to strenuously insist on a follower more or less close to Vouet's language.

Nonetheless, we can put together some examples that underline a certain French inflection of our *St. Sebastian*, starting from the type of Irene who, characterized by her large nose, as well as by a secondary but no less significant element, namely, the thin pink band that stops her hair, appears to us a close relative, albeit more sanguine, of a Charles Mellin. Compare it, for example, with his *Roman Charity* in the Louvre (Fig. 11), in which we can observe an analogous painterly rendering of Pero's hair and even

a similar hairstyle; or with a Lorraine solution such as the *Apollo* from a private collection in Paris (Fig. 12), conceivably executed together with the noble amateur Giovan Battista Muti,<sup>18</sup> and which, obviously without prejudice to the greater nobility and pictorial refinement, shows somatic traits that are not at all far from those of the co-protagonist of our painting. And then again in the small hexagon with a *Holy Pope*, location unknown (Fig. 13),<sup>19</sup> in which the short and rather stubby fingers are close to those of the servant holding the torch in our *St. Sebastian*.

At the end of this analysis, it has to be admitted that the stylistic profile of the Master that we have tried to outline is by no means without its problems, however, it does allow us to fix some more or less firm points on his possible artistic career. In fact, what emerges is the identikit of a painter who was anything but secondary and was capable of creating a composition of considerable success, whose affiliations with the environment of Vouet suggest an activity to be dated to the third or fourth decade and, conceivably, a French ancestry. What makes his identification complex, however, is precisely his approach to Vouet's lesson which, unlike other collaborators and students of the Frenchman (we can think of Mellin, here closer to ours), only superficially affects the language of our Master, who arrived at a completely autonomous and personal re-elaboration characterized by a much coarser and more sanguine means of expression, a retrospective discourse which seems to have drawn on certain naturalistic experiments matured in the early 17<sup>th</sup> century, and which declares a certain affinity with the artificial lamplit experiments relished by Artemisia during her second stay in Rome (for instance, the wonderful *Judith* now at the Detroit Institute of Arts; Fig. 14),

and, as already argued, with Paolo Guidotti, whose career, between Rome and Lucca, extended until the end of the third decade (he was to die in Rome in 1629).

What seems almost certain is that our *St. Sebastian* found itself in Rome between the third and fourth decades of the 17<sup>th</sup> century: one of the most fertile moments in the history of European art when, despite the out-and-out triumph of the Baroque, there was an important naturalistic revival where the more orthodox Caravaggesque language of the early 17<sup>th</sup> century, as our painting perfectly documents, hybridized with the most fashionable artistic trends.<sup>20</sup> These were the years in which there was an important production of nightlight scenes and the specialization of numerous personalities in this genre, called upon to meet the demands of a market that had been orphaned by the nocturnes of Honthorst, as already mentioned, and shortly afterwards, by the premature death, in 1626, of Francesco Rustici.

The leading lights of this period were the mysterious *Maestro Jacomo*, recently identified as the Roman Giacomo Massa and the still stubbornly anonymous and elusive "Master of Candlelight", who, together with a third painter, was responsible for decorating the true *sancta sanctorum* of nightlight painting: the Chapel of the Passion in the Church of Santa Maria in Aquiro, Rome (Fig. 15).<sup>21</sup> Alongside them, such greater or lesser personalities as Matthias Stom, Trophime Bigot, Adam de Coster or the Dutchman Lumen Portengen (Fig. 16),<sup>22</sup> in addition to testifying to the fortune of the genre in these years, arrived at completely personal and independent versions of Honthorst's lesson, and at their side should now be placed another protagonist who will undoubtedly not fail to reveal additional surprises in the future.

<sup>1</sup> For this painting, apparently unpublished and whose measurements are unknown, please refer to the website at <https://xn--80aebkthcskjkorok.xn>.

<sup>2</sup> This is photograph no. 135372.

<sup>3</sup> Semenzato Auction House, Venice, 14 May 2000, lot no. 109; oil on canvas, 94 x 131cm.

<sup>4</sup> Porro Auction House, Milan, 23 November 2006, lot no. 249; oil on canvas, 98 x 130cm.

<sup>5</sup> This is photograph no. 135284, also located in the file dedicated to anonymous Caravaggisti.

<sup>6</sup> Photograph no. 0002166, Nicolson Archive.

<sup>7</sup> For an exhaustive and still valid profile of Rustici, see M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 vols., Siena 2010, II, pp. 666-702.

<sup>8</sup> For Honthorst's Italian sojourn, as well as for an up-to-date overview of nightlight painting in Rome, see as a minimum G. Papi, *Gherardo delle notti. Gerrit Honthorst in Italia*, Soncino 1999; G. Papi, *Gerrit van Honthorst, fra Italia e Olanda*, in *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre*, exhibition catalogue edited by G. Papi, Florence 2015, pp. 33-89.

<sup>9</sup> G. Porzio, *La scuola di Ribera. Giovanni Do, Bartolomeo Passante, Enrico Fiammingo*, Naples 2014, pp. 72-73, note 18.

<sup>10</sup> V. Farina, *Bartolomeo Bassante or Passante, Pietro Beato, Joan Do: ancora sul Maestro degli Annunci ai pastori*, in "Storia dell'arte in tempo reale. Anticipazioni e ricerche in corso, affacci sull'attualità, scoperte, nuove letture", online journal, 30 August 2022.

<sup>11</sup> For the problem of the Master of the Annunciation to the Shepherds, in addition to G. Porzio, *La scuola di Ribera...*, op. cit., pp. 17-91 and V. Farina, *Bartolomeo Bassante o Passante...*, op. cit., see the monograph by N. Spinosa, *Il Maestro degli Annunci ai pastori e i pittori dal "tremendo impasto" (Napoli 1625 - 1650)*, Rome 2021.

<sup>12</sup> For a reconstruction of the Master's corpus, see as a minimum G. Papi, *Il Maestro dell'Incredulità di san Tommaso*, in "Arte Cristiana", 779, 1997, pp. 121-130; G. Papi, *Ancora sugli anonimi caravaggeschi*, in "Arte Cristiana", 801, 2000, pp. 439-446. For the identification of the Master with Bartolomeo Mendozzi, see F. Curti, *Bartolomeo Mendozzi alias Maestro dell'Incredulità di san Tommaso, un allievo di Manfredi nella Roma degli anni Trenta e Quaranta*, in *Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento. Roma, Napoli, Venezia 1630-1670*, conference proceedings (Rome, National Gallery of Ancient Art in Palazzo Barberini, June 2019) edited by A. Cosma, Y. Primarosa, Milan 2020, pp. 40-58; F. Curti, *Su Bartolomeo Mendozzi, caravaggesco dimenticato: per l'identità del Maestro dell'Incredulità di San Tommaso*, in "Nuovi Studi", 25, 2020, pp. 75-109. Just recently, a monograph was published dedicated to Bartolomeo Mendozzi by Massimo Pulini (*Bartolomeo Mendozzi da Leonessa. Un maestro del Seicento tra l'Incredulità, il caso Ducamps e i nuovi documenti*, Rimini 2022): although this publication is not without some important discoveries, it should be noted that most of the additions to the painter's catalogue made by the scholar do not actually belong to this painter from Leonessa.

<sup>13</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura, 1617-1621 circa*, edited by A. Marucchi and L. Salerno, 2 vols., Rome, 1956-1957, I, p. 97.

<sup>14</sup> For this painting, re-attributed to Guidotti by Roberto Contini (*Interludio pisano di Paolo Guidotti, anticonformista lucchese di stanza romana*, in R. Ciardi, R. Contini, G. Papi, *Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco*, Milan 1992, pp. 106-122), see G. Papi in *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi...*, op. cit., p. 132, cat. 4.

<sup>15</sup> For the *Self-portrait*, attributed to Guidotti by Italo Faldi (*Il Cavalier Bernini, il Cavalier Baglione e il Cavalier Guidotti Borghese*, in "Arte Antica e Moderna", 14, 1961, pp. 297-299), see G. Papi in *Dieci quadri seicenteschi per la Biennale*, edited by M. Di Penta, Florence 2019, pp. 26-29, and M. Nicolaci, *Per un Autoritratto di Paolo Borghese Guidotti*, *ibid.*, pp. 33-38.

<sup>16</sup> Tajan Auctioneers, Paris, 4 April 2019, lot no. 88; oil on canvas, 25 x 20cm. It seems to me that the reference to Guidotti, which was also independently reached by Alessandro Agresti (verbal communication), is justified rather clearly by comparing the typology of the protagonist with those of the *Deposition* in San Frediano, as well as with that of the splendid *Allegory of Winter* previously at the Maurizio Nobile Gallery (Fig. 10), for which see F. Baldassari, in *Maurizio Nobile no. 23*, scientific coordination by Laura Marchesini, Bologna 2020, p. 12, cat. 3 and M. Nicolaci, *Luoghi e incontri di Paolo Guidotti Borghese: certezze e ipotesi*, in *Paolo Guidotti, Pietro Sigismondi e Pietro Paolini. Tre pittori lucchesi nella Roma di Caravaggio*, proceedings of the study day (Lucca, Fondazione Banca del Monte, 18 October 2019) edited by P. Betti and G. Papi, Lucca 2020, pp. 101-103.

<sup>17</sup> M. Nicolaci, *Per un Autoritratto...*, op. cit., pp. 33-38.

<sup>18</sup> (For the painting and for the relationship between Mellin and the Muti brothers see P. Malgouyres, in *Charles Mellin, un Lorrain entre Rome et Naples*, exhibition catalogue (Nancy-Caen), edited by P. Malgouyres, Paris-Nancy-Caen 2007, p. 69, cat. 4, and Y. Primarosa, *Giovanni Battista Muti Papazzurri (1604-1653) and Charles Mellin. A "noble amateur" and a Lorraine painter at the Barberini Court*, in "History of art", 127, 2010, pp. 41-92).

<sup>19</sup> See P. Malgouyres, in *Charles Mellin...*, op. cit., p. 109, cat. 54. This painting recently passed through Sotheby's, New York, on January 18, 2022 (it was lot no. 372).

<sup>20</sup> On this topic, see the essential volume *Barocco in Chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento. Roma, Napoli, Venezia 1630-1670*, conference proceedings (Rome, National Gallery of Ancient Art in Palazzo Barberini, June 2019) edited by A. Cosma, Y. Primarosa, Milan 2020.

<sup>21</sup> The problem of the Chapel of the Passion and of the Master of Candlelight, a group put together by B. Nicolson, *The Candlelight Master: a Follower of Honthorst in Rome*, in "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek", 11, 1960, pp. 121-164, in the past identified with Trophime Bigot, has taken a first step forward thanks to a documentary discovery by Olivier Michiel, published by J. Thullier, *Le "Maitre à la chandelle": Trophime Bigot le Jeune?*, in *La peinture en Provence au XVII siècle*, exhibition catalogue edited by H. Wytenhove *et al.*, Marsiglia 1978, p. 3, which indicated «Mastro Giacomo» as the author of the *Pietà di Santa Maria* in Aquiro, mentioned among other things as the work of "Jacobe" in Fioravante Martinelli's guide of 1660-1663 (F. Martinelli, *Roma ornata dall'architettura, pittura e scoltura*, 1660-1663 circa, in C. D'Onofrio, *Roma nel seicento*, Florence 1969, p. 88). Starting from these archival novelties, J.P. Cuzin, *Trophime Bigot in Rome: a Suggestion*, in "The Burlington Magazine", 12, 1979, pp. 301-305, followed by G. Papi, *Trophime Bigot, il Maestro del Lume di Candela e Maestro Giacomo*, in "Paragone", 22, 1998, pp. 3-18 and L.J. Slatkes, *Master Jacomo, Trophime Bigot and the Candlelight Master*, in *Continuity, innovation, and connoisseurship: Old Master Paintings at the Palmer Museum of Art*, edited by M.J. Harris, University Park 2003, pp. 62-83, excluded Bigot's participation in the decoration of the Chapel of the Passion,

identifying “Mastro Jacomo” with the Master of Candlelight. After a long time, the important documentary discovery made by A. Amendola, *La Cappella della Passione in Santa Maria in Aquiro: il vero nome di mastro Jacomo*, in “Bollettino d’Arte”, 97, 2012, pp. 77-86, has made it possible to identify “Mastro Jacomo” as Giacomo Massa and the payment he received for the execution of all three canvases in the chapel, while we owe to R. Vodret, G. Leone, *La cappella della Passione in Santa Maria in Aquiro: per Giacomo Massa pittore romano*, in *Georges de La Tour: l’Europa della luce*, exhibition catalogue edited by F. Cappelletti, T.C. Salomon, Milan 2020, pp. 131-143, the recovery of the place and date of birth of the latter, born in Rome in 1596. Although they do not agree with Massa’s having painted all three canvases in the G. Leone chapel, *Mattia Preti a Roma negli anni trenta del Seicento: tracce e riflessioni*, in *Il Cavalier calabrese. Mattia Preti tra Caravaggio e Luca Giordano*, catalogue of the exhibition (in Turin) edited by V. Sgarbi, K. Sciberras, Cinisello Balsamo 2013, p. 34, note 44 and G. Papi, in *Georges de La Tour...*,

op. cit., pp. 178, 210, cat. nos. I.3, III.3, the documentary discovery definitively excludes Bigot from the problem of Santa Maria in Aquiro, an extraneousness already clearly suggested by a discovery of V. Tiberia, *Un’Aggiunta per Teofilo Trufamond*, in “Bollettino d’Arte”, 64, 1990, pp. 71-72, of the *Adoration of the Magi* preserved in the sacristy of the Church of San Marco in Rome; the latter signed by Bigot, and dated “163[...]” (the last digit is unfortunately illegible) and stylistically incompatible with the paintings in the Chapel of the Passion.

<sup>22</sup> For this fascinating Dutch personality, originally from Utrecht and active in Rome around the middle of the fourth decade, where he may well have come into contact with Trophime Bigot, see T. Borgogelli, *Per una rivalutazione di Lumen Portengen (Utrecht, 1608 ca. – 1649): il “mistero” della Scena di suicidio di Lille e altri dipinti*, in “Parma per l’Arte”, 2022, pp. 131-158. Reference should also be made to this contribution for the attribution to the Dutchman of the mysterious *Suicide Scene* in the Palais des Beaux-Arts in Lille.

Finito di stampare nel mese di febbraio 2024  
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)  
per Sagep Editori Srl, Genova

Printed in the month of february 2024  
by Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)  
for Sagep Editori Srl, Genova