

Alfred Bader

Alfred Bader Fine Arts - Painting [Head]

[G. Segner's]

1978

GUEST'S UNIVERSITY ARCHIVES	
LOCATION	229.116
BOX	4
FILE	26





Jan van Nivael?

PHOTOGRAPHY BY GENE ALBERT  
KEN BROWN STUDIO  
File No. B 5742

(Tony Clarke)



GRAND HOTEL PLAZA  
00186 ROMA

PLAZA HOTEL ROMA  
887.761 (15 LINES)

RECEIVED

JUL 3 1973

ALDRICH CHEMICAL CO., Inc.

24 VII 73

Dear Alfred,

The mail in Italy is sub-terrible. This year and your letter of July 6th arrived today - rather faster than I'm used to!!

Also today I heard from the Getty Museum Trustees that they won't be selecting a director at this time - I told them if I went they had to buy lots of pictures (including Dutch) - so that's 2 down (I turned down the Met job) & perhaps only scholarship to go. Sherman Lee & I weren't so dumb in giving Roger his CAA subject!

As to the Saxonian collection, <sup>I think I recall</sup> ~~there are~~ very good 18th century <sup>[printed]</sup> catalogues, one especially, & I'll give you the reference when I'm back in Npl. in 3 weeks time. It's not the Dresden people, who are meant to be fairly nice, ought to be able to help. I hope the gorgeous item was bought by the Elector as Batoni!

David & Sleeping Saul (which surely it is) I don't feel is Italian or necessarily foreign in Italy nor Dutch. Isn't there anybody that good in Germany? I'll ask local experts here. How nice to find this in Milwaukee, and without an extra zero or two on the

P 70

price.

Rome has been interesting & profitable (archives)  
and I hope I've gotten some rest.

Will visit four manuscripts soon (office address  
will continue to work a while longer).

Best wishes to you & yours,

Yours ever,

Tracy.

ULRICH MIDDELDORF  
9, VIA DE' SERRAGLI  
50124 FIRENZE - ITALIA

den 1. April 1973

Lieber Alfred,

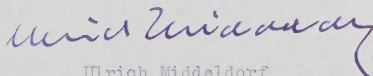
vielen Dank fuer Ihren Brief vom 20. III. und die beiden Fotos. Wir haben Sie im Longhi Institut angesehen und verglichen.

Die Caritas Romana ist Bolognesisch, 18. Jh. Es wird schwer sein, sie genauer zu bestimmen. Es erinnert an Marc Antonio Franceschini, was es aber nicht ist.

Zu den anderen Bild (ich weiss auch nicht, was es darstellt) hat Dr. Boschetto eine gute Idee gehabt: Ferrau Fenzoni, ein kurioser, seltener Maler der ersten Haelfte des 17. Jahrhunderts (1562 - 1645). Hoffentlich koennen Sie dort etwas Vergleichsmaterial auftreiben. Ich habe ihn noch nicht weiter verfolgt. Das Bild ist hoechst interessant und verdiente, gut gereinigt zu werden. Vielleicht ist auch der Frauenkopf uebermalt. Ich waere neugierig auf Photos nach einiger Reinigung. Das Bild sollten Sie behalten. Auch wenn es nicht niederlaendisch ist; passt es gut in Ihre Sammlung. Der Bolognese ist langweilig.

Die herzlichsten Gruesse von Haus zu Haus.

Stet Ihr,



Ulrich Middeldorf

Am 12. April 1953

Sehr geehrter Herr,  
Ihre Briefe vom 10. April 1953 sind mir  
zu Händen gekommen. Ich habe mich  
über die Angelegenheit informiert und  
bin Ihnen für die Mitteilung dankbar.  
Die Sache ist nun in meine Hände  
übergegangen. Ich werde mich  
sorgfältig um die Angelegenheit  
kümmern und Sie in Kürze  
über den Fortschritt informieren.  
Für die Zukunft wünsche ich Ihnen  
alles Gute und hoffe, dass wir  
in Zukunft noch zusammenarbeiten  
können. Mit freundlichen Grüßen  
Ulrich Hoffmann

*Ulrich Hoffmann*  
12. April 1953



DIDIER BODART

LE VOYAGE EN ITALIE DE GÉRARD SEGHERS

*Estratto da*

«STUDI OFFERTI A GIOVANNI INCISA DELLA ROCCHETTA»

MISCELLANEA DELLA SOCIETÀ ROMANA DI STORIA PATRIA

XXIII - 1973



DIDIER BODART

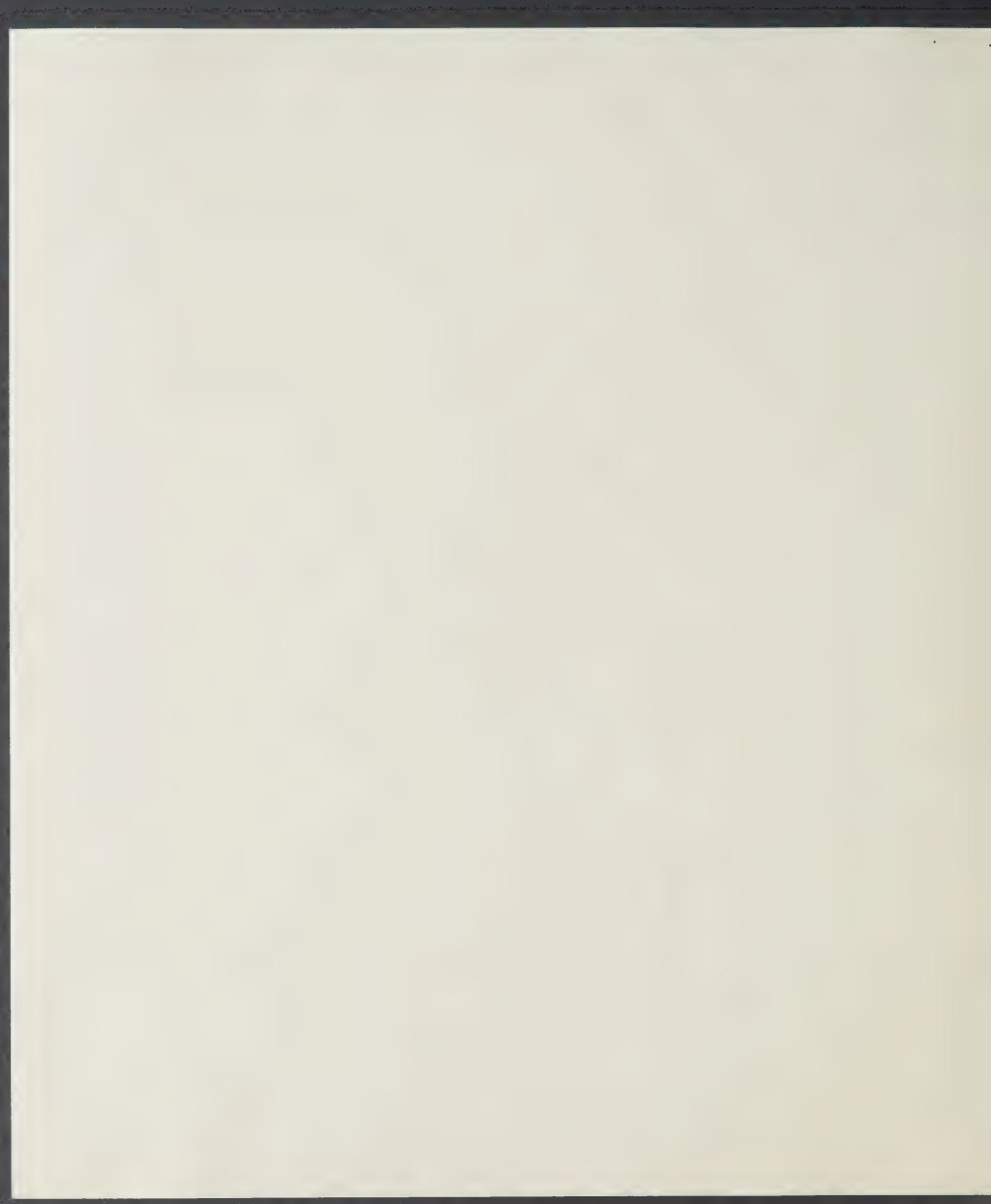
## LE VOYAGE EN ITALIE DE GÉRARD SEGHERS

Parmi les peintres ayant suivi la manière de Caravage, nombreux furent les artistes des Pays-Bas. Une distinction assez nette s'établit entre les maîtres provenant des provinces du nord et ceux du sud. Si l'empreinte de Caravage se laisse aisément discerner dans l'oeuvre des maîtres de l'école d'Utrecht, tels Honthorst, Ter Brugghen ou Baburen, on ne parvient pas à une définition aussi claire de son influence sur les peintres des Flandres, spécialement sur ceux de l'école anversoise. Le rôle joué par Pierre-Paul Rubens dès les premières années de son retour d'Italie a sans doute empêché un plein épanouissement d'un groupe caravagiste anversois entièrement autonome.

Gérard Seghers (1591-1651)<sup>1</sup> fut l'un de ces maîtres anversois attirés par le caravagisme durant leur jeunesse, mais qui peu à peu s'adaptèrent au goût à la mode dans leur ville natale. Nous voudrions reprendre les données relatives à son séjour en Italie, cherchant en même temps à les relier aux problèmes plus généraux qui se rencontrent dans l'étude des maîtres caravagistes du nord des Alpes. Gérard Seghers, peintre caravagiste anversois: une telle définition suppose la connaissance directe ou indirecte de l'oeuvre de Caravage, donc vraisemblablement un voyage à Rome, ainsi que des oeuvres peintes en Italie témoignant de l'emprise du peintre lombard et de ses premiers disciples sur ce jeune Flamand. Sur ces deux points, nous disposons d'hypothèses très vraisemblables, mais d'aucune preuve historique irréfutable.

La biographie de Gérard Seghers est connue grâce à de nom-

<sup>1</sup> Sur Gérard Seghers, voir l'article fondamental de D. ROGGEN et H. PAUWELS, *Het Caravaggistisch oeuvre van Gerard Seghers*, in *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, XVI, 1955-1956, pp. 255-301. Depuis lors, D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, I, Bruxelles-Rome, 1970, pp. 66-70 (avec résumé bibliographique, II, p. 105) et R. SPEAR, *Caravaggio and his Followers*, Cleveland, 1971, pp. 162-163.







y Cisneros (1512 - 1635), qui devant son protecteur et l'invita à se rendre en Espagne<sup>14</sup>. Il y a controverse à propos du lieu de leur rencontre. Florent Le Comte et Mensaert la situent à Milan<sup>15</sup>. Roggen et Pauwels<sup>16</sup>, dans leur commentaire de ces sources littéraires, pensent que ce fut plus vraisemblablement à Naples. Mais le cardinal ne parvint à la tête de l'administration espagnole de Naples qu'en novembre 1620, date à laquelle Seghers était déjà rentré à Anvers. A la suite du commentateur anonyme de l'édition de 1759 de *Iconographie* de van Dyck<sup>17</sup>, nous pensons que Seghers a fort bien pu devenir le protégé du cardinal à Rome, puisque ce dernier y était ambassadeur d'Espagne depuis 1604.

Si les oeuvres de Seghers exécutées après son retour à Anvers sont bien connues grâce à l'érudite de Roggen et Pauwels, le catalogue de ses oeuvres italiennes reste encore en grande partie à établir. On ne croit plus que le *Retenue de saint Pierre* qui se trouvait au début du XIX<sup>e</sup> siècle dans la collection du cardinal Fesch, au palais Falconieri à Rome, appartienne à cette époque de son activité<sup>18</sup>. Le tableau, aujourd'hui au North Carolina Museum of Art de Raleigh, fut acheté par le cardinal à Palina et se révèle l'une des oeuvres les plus typiques peintes par Seghers à Anvers peu son retour d'Italie<sup>20</sup>.

Une *Judith et sa servante* de la Galerie nationale d'art ancien de Rome<sup>21</sup> a permis autrefois à Hermann Voss de proposer une hypothèse très séduisante<sup>22</sup>. Ce tableau, à éclairage à la chandelle, provient du fonds le plus ancien de la Galerie nationale, dit fonds Corsini, où il est cité dans le premier inventaire de 1883 comme oeuvre de Gérard Honhorst, attribution impossible à maintient. Une gravure de Jean-Baptiste Massard (1772-1810 ou 1812), montre une *Madeleine*<sup>23</sup>, vue de profil, portant un long vêtement clair et accoudée à une table devant une chandelle. La légende

<sup>14</sup> F. LE COMTE, *op. cit.*, p. 308-309; G.-P. MENSAERT, *Le peintre ornateur et curieux*, I, Anvers, 1765, p. 221.

<sup>15</sup> *Ibidem*, I, Anvers, 1765, loc. cit., pp. 265-266.

<sup>16</sup> D. ROGGEN et H. PAUWELS, *loc. cit.*, pp. 278-301.

<sup>17</sup> *Iconographie de van Dyck*, II, Amsterdam-Lapone, 1759, p. 49.

<sup>18</sup> *Portrait de saint Pierre par le peintre Antoine van Dyck*, II, Amsterdam-Lapone, 1759, p. 49.

<sup>19</sup> D. ROGGEN et H. PAUWELS, *loc. cit.*, p. 278-280.

<sup>20</sup> D. ROGGEN et H. PAUWELS, *loc. cit.*, pp. 278-280. Ce tableau se trouvait alors chez French and Co à New-York; R. STRAKA, *Caravaggio and his Followers*, Cleveland, 1971, pp. 162-163, n° 61.

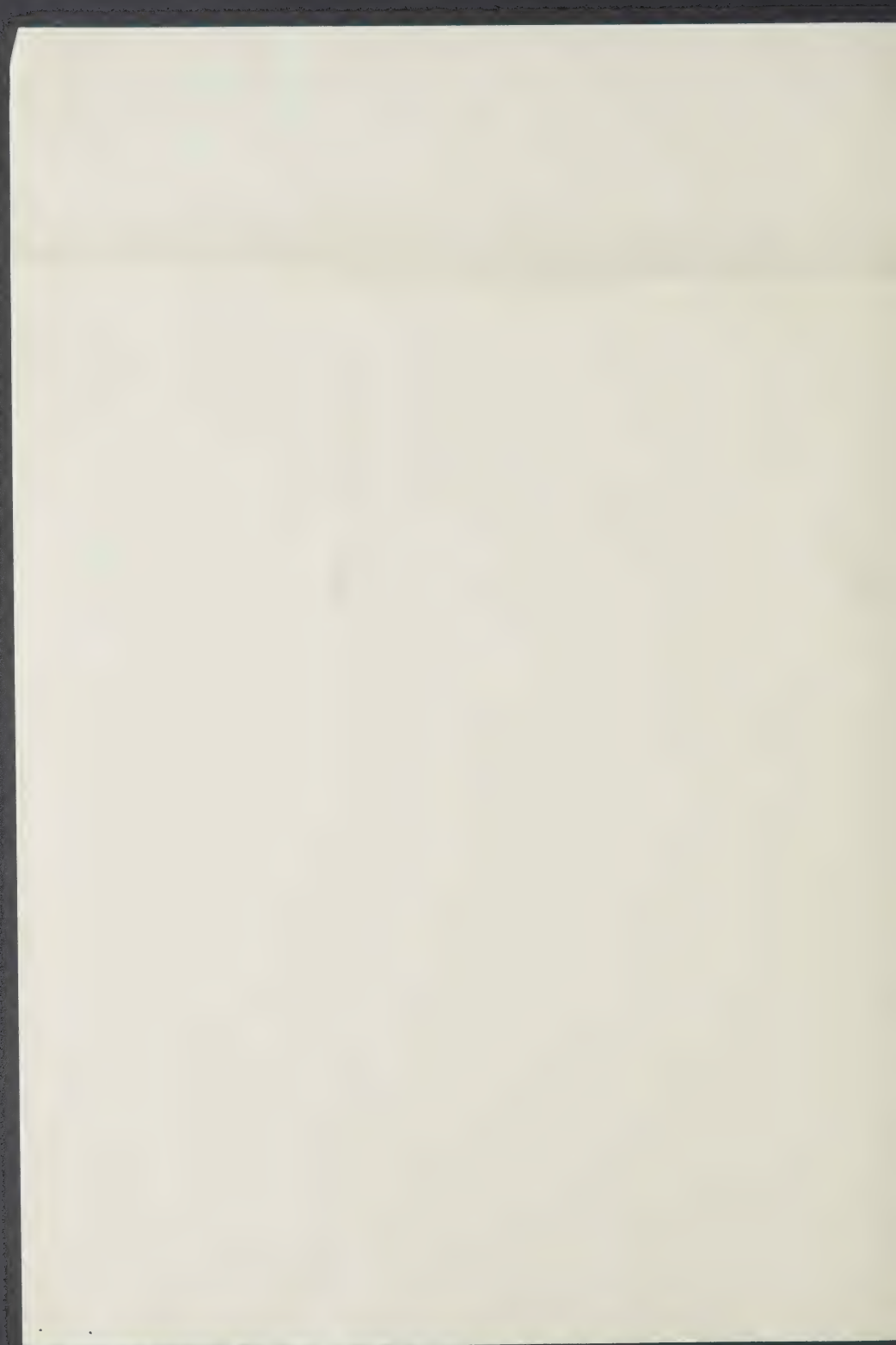
<sup>21</sup> *Tafel*, 99,5 x 136,5 cm. Inv. n° 441 (EN 1339).

<sup>22</sup> H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1924, pp. 472-473.

<sup>23</sup> H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1924, pp. 274-275, fig. 4.

de cette gravure donne Gérard Seghers pour auteur du tableau. Par analogie, Voss a attribué à Seghers la *Judith* de la Galerie nationale d'art ancien de Rome. Roggen et Pauwels ont fait remarquer la fragilité de ce regroupement, fondé sur un témoignage tard passé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ou dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle pour oeuvre de Seghers. A défaut de données certaines, ils ont cependant conservé l'hypothèse de Voss, attribuant à Seghers la *Madeleine* et la *Judith* et situant ces deux oeuvres durant son séjour italien, à cause des différences notables qu'elles présentent avec les tableaux peints par l'art de Voss est que, d'autre part, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le nom de Seghers et que, d'autre part, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle son bouton de la *Madeleine* à Seghers, à toute chance d'être la reprise d'une mention beaucoup plus ancienne et donc valide. Le regroupement de la *Judith* et de la *Madeleine* s'impose par évidences analogues dans la conception de la figure, la chemise tombant sur l'épaule de part et d'autre, un drapé très large et flou. La transcription gravée de Massard affaiblit les modèles et rend plus mièvre le visage, ce qui empêche de se prononcer à leur sujet.

Dans l'ensemble des oeuvres caractéristiques des artistes du nord des Alpes, la *Judith et sa servante*, attribuée par Hermann Voss à Seghers, occupe une place bien distincte. Il s'agit de deux demi-figures de femme, vues en grande composition légèrement décentrée. La servante éclairée Judith au res. Le fond est un gris opaque. La vieille servante est vêtue d'une robe d'un gris un peu plus clair que le fond, tandis que Judith porte une chemise aux manches très larges, d'un blanc tenant un peu sur le jaune. Son manteau est d'un gris noir s'obscurissant au fur et à mesure que l'éclairage de la bougie se fait moins présent et se distinguant peu du fond. Les chairs de la servante sont très brunes, en nette opposition avec la blancheur froide de l'épaule et du sein de Judith, dont les carnations sont seulement rehaussées d'un peu de rose au visage. La seule note de couleur plus soutenue est un rouge incarnat par lequel se distinguent la ceinture de la robe de la servante et le bandeau qui retient la chemise de Judith. Par le mouvement vers la gauche du





corps de l'héroïne biblique, ce bandeau descend davantage sur l'épaule et couvre le téton de Judith, détail d'un érotisme très intellectualisé et qu'il n'est pas inutile de noter. L'éclairage de la bougie, tenue par la servante à mi-corps, provoque un effet violent de clair obscur sur le visage et le buste des deux personnages.

Chez la servante, ce clair obscur accentue les défauts anatomiques: verrue du menton, rides très creusées aux lèvres et sur l'arcade sourcillière, veines du cou très saillantes. Pour Judith, au contraire, le modelé est infiniment plus doux et fait ressortir sa venusté. En comparaison avec celle donnée par Sandart, cette analyse n'offre que peu d'éléments communs, sauf le point essentiel: le plein relief sur fond obscur allié à une vive opposition de teintes froides — le buste de Judith — à des couleurs plus soutenues — le visage basané de la servante.

*Judith et sa servante* donne au spectateur non prévenu une sensation bien étrange: tableau d'inspiration caravagiste, certes, mais présentant des détails très originaux. Il est à peine besoin de noter l'affinité de cette *Judith* avec d'autres thèmes analogues qui relèvent du même courant d'inspiration. Les analogies de la *Judith* avec la *Decollation d'Holopherne* de Caravage, autrefois dans la collection Coppi et récemment acquise par la Galerie nationale d'art ancien de Rome<sup>24</sup>, sont claires. La thème n'est pas exactement le même. Caravage peint Judith en action; Seghers montre le retour de la jeune femme. La typologie de la *Judith* de Caravage est cependant très voisine de celle du modelé de Seghers: visage juvénile aux traits peu marqués, une certaine follesse recherchée dans la coiffure. De même, la servante dans l'oeuvre de Caravage offre une analyse clinique de la laideur au même point que celle de la *Judith* de Seghers. Dans sa présentation, Seghers suit davantage les *Salomé* de la fin de la vie de Caravage, tels les tableaux du Palais Royal de Madrid et de la National Gallery de Londres. Seghers est original par le mouvement donné aux deux personnages.

Qui ferait abstraction du caravagisme de la *Judith* de Seghers et ne regarderait que le buste de la jeune femme se trouverait devant un cas curieux dans l'histoire de la peinture: la manière de traiter cette partie du tableau évoque immédiatement le néo-classicisme français, et plus spécialement les oeuvres de

Girodet. Cette jeune femme par son profil linéaire, avec la draperie soulignée de son manteau visible à droite, avec sa coiffure à mèches, traités avec une froideur descriptive non exempte de poésie, évoque les modèles académiques. Les sources son soit la sculpture soit la glyptique antiques. Seghers imite un buste, une médaille, une inaille ou un camée. Le profil de Judith évoque davantage un plâtre d'après l'antique vu avec cet étrange éclairage à la bougie ou une inaille, à cause du profil absolu du visage de Judith. La sensualité du thème ne fait pas défaut dans le tableau de Caravage de l'antienne collection Coppi. Elle est chez Seghers plus froide et plus construite. Elle évoque, *mutatis mutandis*, le naturalisme qui régna dans l'école maniériste flamande et hollandaise à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>.

Nous pouvons ajouter à la *Judith et sa servante* de la Galerie nationale d'art ancien de Rome un grand tableau caravagiste de la même main, représentant *Hercule et Omphale* (Rome, coll. Shaderni)<sup>26</sup>, lequel permet de reprendre et de développer les caractères rencontrés dans la *Judith*. Cette vaste composition comporte de multiples personnages en pied, de taille légèrement inférieure par rapport à la réalité. Le thème est connu. Hercule phlé et de ses compagnes. Nous voyons le héros mythologique assis et un amour lui tend la laine grège en la tirant d'une corbeille en osier. A gauche d'Hercule, une vieille femme indique de la main droite la scène, tandis qu'une jeune femme vire en buste lève les bras au ciel. Au centre, une autre jeune femme vêtue d'une longue tunique et vue de trois quarts de dos porte une torche qui éclaire la scène. A droite, Omphale quasi nue, assise sur un fauteuil aux pieds griffus à l'antique, se moque de son amant, tandis que quatre de ses amants, vus de profil à l'arrière-plan en front de même. A l'extrême-droite, on distingue un vase copié de l'antique dont la panse sorne d'un satyre poursuivant une nymphe.

Examinons l'analyse chromatique du tableau, tout en tenant compte qu'il est actuellement tenu par une couche de vernis jaunâtre qui en fausse les valeurs. Le fond est obscur, de teinte rouille et légèrement coloré. Les chairs de tous les personnages

<sup>24</sup> Sur la *Judith et Holopherne* de Caravage, voir l'état de la question par E. Saravak, in *Adquisiti della Galleria nazionale d'arte antica*, 1970-1972, Rome, 1972, pp. 24-35.

<sup>25</sup> Voir à ce sujet M. HARASZTI-TAKACS, *Compositions de nu et leurs modèles. Etude sur la conception de la nature et sur la représentation de la figure humaine dans la peinture des maniéristes hongrois*, in *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, no 30, 1967, pp. 49-75, qui insiste sur le rôle des mannequins comme modèles.

<sup>26</sup> Toile, 167 x 235 cm.



sont ambrées, sauf celles de l'amour nu, vu au premier plan à gauche, d'Omphale et de la suivante qui se trouve juste à sa gauche. Les carnations de ces trois personnages sont laiteuses, rehaussées de rose ou d'un peu de rouge dans les visages. Parmi les teintes plus violentes, on note le très bel incarnat de la jeune femme tenant la torche; le bleu acide et le jaune vif des draperies voltant les jambes d'Omphale; le bleu d'outremer de la tunique de la jeune implorante, en haut à gauche du tableau; le brun un peu rougeâtre du vêtement de la vieille servante.

Le clair obscur se trouve exclusivement à l'intérieur du tableau; il provient de la torche tenue par une des suivantes d'Omphale; celle-ci couvre partiellement de son corps cette source lumineuse. Ce clair obscur agit alors différemment selon les personnages. Il provoque des effets de lumière inversés sur le corps de l'amour nu, le premier plan étant à l'ombre, le second en pleine lumière. Il modèle doucement le corps d'Héracle, dont la musculature est affaiblie par une longue inaction. Il souligne la sensualité du corps d'Omphale par un éclairage de bas en haut, ce qui intensifie l'érotisme déjà violent de la pose de la jeune femme.

Le tableau dénote un goût archéologique évident. Le corps d'Omphale n'imitte pas un modèle antique, mais les jambes ont pu être copiées soit de l'antique, soit même d'œuvres telles que la *Nuit* de Michel-Ange, dont on sait qu'il existait des réductions de plâtre ou de bronze, comme celle qui a inspiré un dessin de Rubens (Paris, Institut néerlandais, Fondation Custodia)<sup>27</sup>. La sandale d'Omphale est copiée de modèles antiques sculptés, bien connus à l'époque et qui avait déjà dessinés Martin van Heemskerck au siècle précédent<sup>28</sup>. D'autres détails d'inspiration archéologique sont le diadème d'Omphale et le bracelet qui lui ceint le bras gauche au-dessus du coude. Le profil d'Omphale, de même que celui de ses deux compagnes à sa droite et à sa gauche trahit la même inspiration antique que celui de la *Judith* de la Galerie nationale. On remarque spécialement la tête casquée de l'une de ses suivantes et la coiffure à mèches de l'autre. Enfin, le vase



1. GERARD SEGNAERS, *Judith et sa servante* (Rome, Galerie nationale d'art ancien). Photo. Arte Fotografica - Rome



2. GERARD SEGNAERS, *Judith et sa servante* (Rome, Galerie nationale d'art ancien). Détail. Photo. Arte Fotografica - Rome

<sup>27</sup> *Flemish Drawings of the 17th Century*, Londres, 1972, pp. 99-101, pl. 38.  
<sup>28</sup> Cf. Heerssen et H. Boers, *Die Romischen Strassenbilder von Martin van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin, 1913, I, fol. 32 (Le pied droit d'Omphale, qui se rattache aux oreilles sur les oreilles, se retrouve dans Callisto, dans le tableau très méconnu d'Albano, *Le pèlerin, le saint et Callisto* (Goudargest, Musée des Beaux-Arts). Voir D. BOONART, *Les peintres des Fugis-Stads merklidarmament...*, II, fig. 12a.

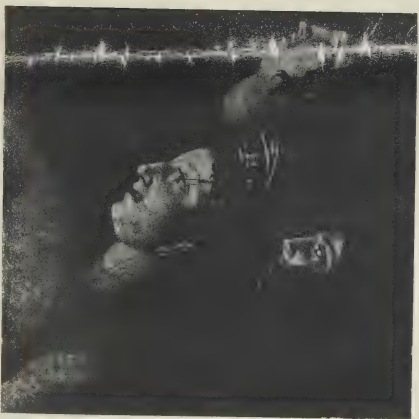




3. Gianlo Stenens, *Hercule et Omphale* (Rome, Coll. Staderini).  
Photo G.F.N. Rome



5. Gianlo Stenens, *La Madeline*, Gravure de Jean-Baptiste Massard (Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes).  
Photo aimablement communiquée par M. Henri Pauwels



4. Gianlo Stenens, *Hercule et Omphale* (Rome, Coll. Staderini). Detail.  
Photo G.F.N. Rome



antique de la droite est lui aussi copié à partir de gravures à caractère archéologique et décoratif du XVI<sup>e</sup> siècle ou du début du XVII<sup>e</sup> siècle, par exemple celles d'Enea Vico ou de Cherubino Alberti d'après Polidoro Caldara da Caravaggio.

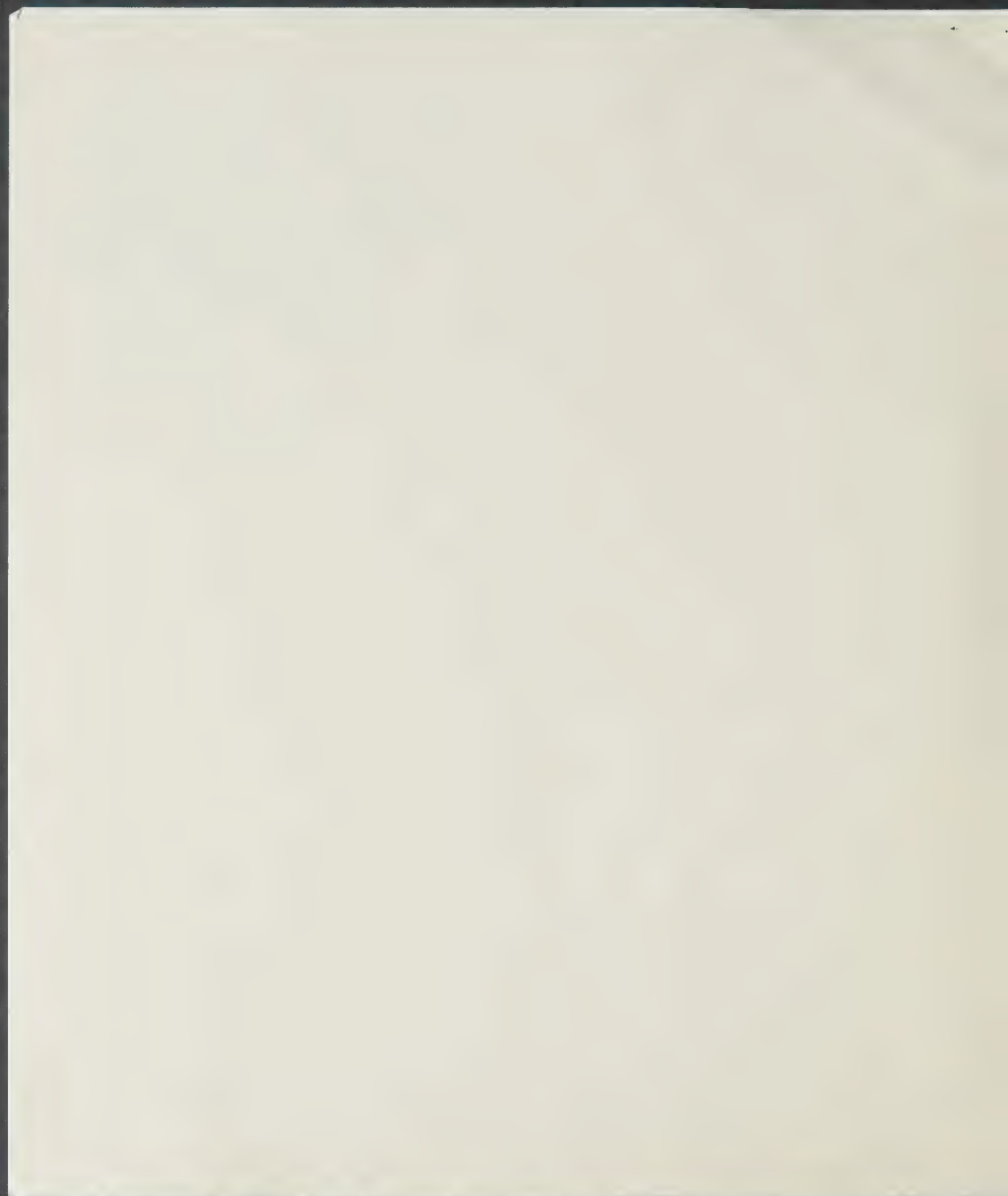
L'*Hercule et Omphale* correspond point par point à la description de la manière de Seghers par Sandrart, quoiqu'il soit difficile d'y voir une application parfaite du « methodum Manfredianum ». Les personnages en plein relief, la distinction dans la tonalité des corps, le contraste de bleu clair et de jaune vif dans les draperies voilant la nudité d'Omphale sont exactement ce que décrit Sandrart. Les points de contact entre *Judith et Hercule* sont très nombreux. Ces deux tableaux à éclairage artificiel révèlent un même goût pour éclairer violemment un corps de femme pâle, ce qui crée une nuance de sensibilité quelque peu malade. En analysant le corps féminin, on revoit les mêmes seins peu marqués, légèrement pommelés. Les attaches des membres des personnages sont traités de la même manière. Les drapés de *Judith*, d'Omphale et de leurs servantes ont la même ampleur. Les profils en médaille se retrouvent de part et d'autre et donnent la même apparence pré-néo-classique aux femmes.

La description de la laideur est moins accentuée dans la visage de la vieille servante d'Omphale. Dans la *Judith*, par contre, elle est très nettement présente et peut avoir pour source, soit Caravage lui-même, et au travers de celui-ci ses modèles lombards Léonard et surtout Melzi, soit les déformations violentes que l'on trouve dans certaines sculptures de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle italien, regroupées sous le nom de « maître d'Atropos »<sup>29</sup>. La vieille servante d'Omphale est plus terne, plus voisine des interprétations d'un Matthias Stomer, par exemple<sup>30</sup>.

Ce détail permet de réfléchir sur l'identification de Seghers comme auteur de la *Judith* et de l'*Hercule*. Il nous semble bien difficile de s'en valoir pour attribuer à partir de ce seul détail l'*Hercule* à Stomer, peintre dont la manière est bien connue. D'autre part l'identification à Seghers pose toujours le problème des oeuvres présentées ici et qui se distinguent nettement de la production postérieure du maître. L'hypothèse d'Hermann Voss

<sup>29</sup> A. PORCELLA, *Un capolavoro ritrovato del Rinascimento. L'Atropos di Michelangelo*, Rome, (1956). L'identification d'un groupe de sculptures de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, probablement de l'Italie du Nord, sous le nom de « maître d'Atropos » est due à A. Cicchanowiecki.

<sup>30</sup> A. VON SCHNEIDER, *Caravaggio und die Niederländer*, Marburg, 1933, pp. 116-122.



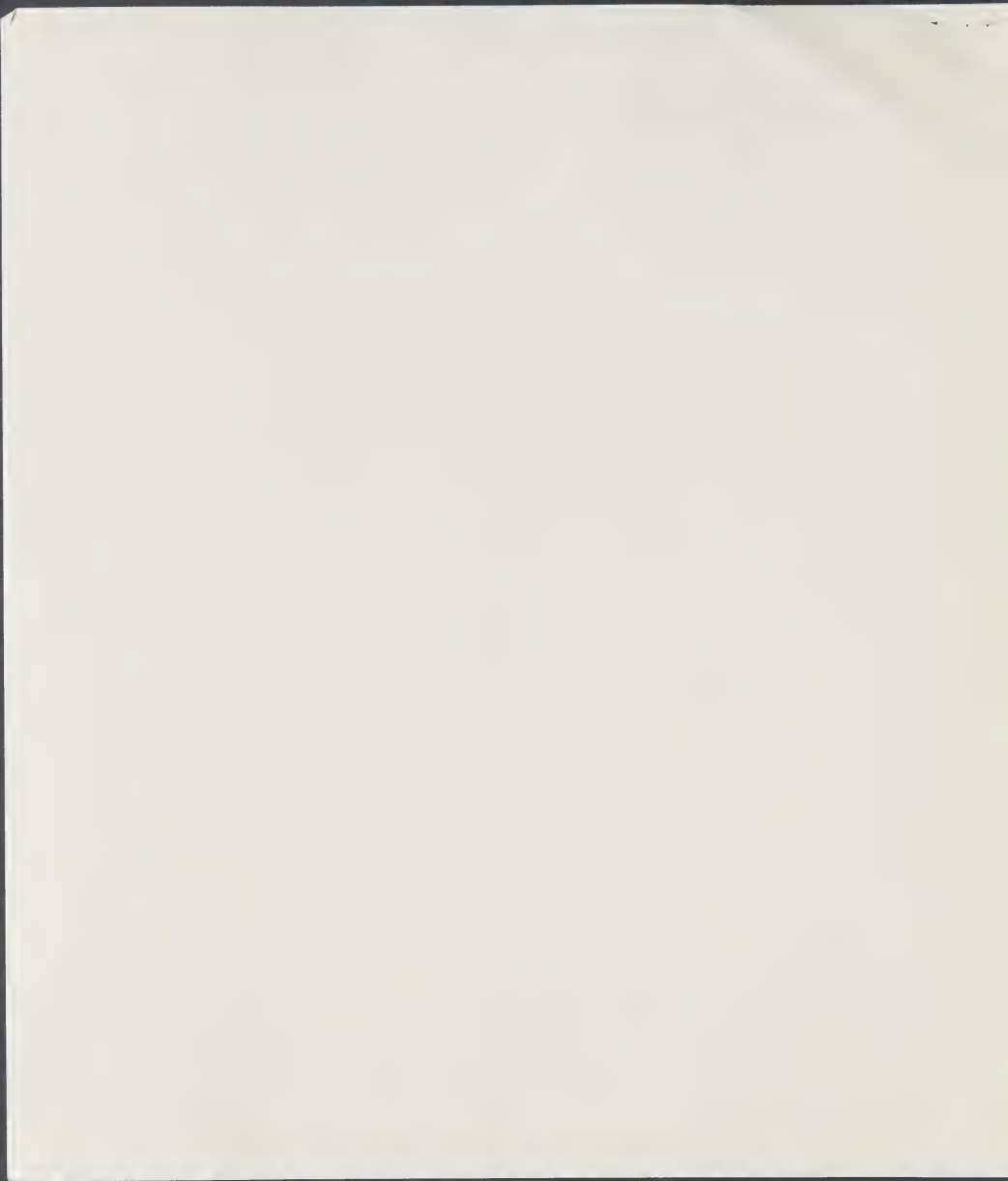


se trouve renforcée par la découverte d'*Hercule et Omphale*, dont les caractères correspondent à la description de sa manière par Sandrart, mais elle ne demeure encore qu'une hypothèse très vraisemblable.

Il est intéressant de noter les sources des deux tableaux caravagistes que nous venons d'étudier. Caravage et ses disciples immédiats sont évidemment la source la plus importante. L'antiquité et les oeuvres du XVIème siècle copiées et inscrites presque telles quelles dans la composition sont une seconde caractéristique très originale, par l'aspect classique donné aux personnages féminins. La sensualité sous-jacente doit également être notée dans ces deux oeuvres. *Judith* est un thème commun à l'époque. *Hercule et Omphale* est traité très souvent à l'époque baroque, mais peu dans le monde caravagiste<sup>31</sup>. L'interprétation de Seghers est très naturaliste, beaucoup plus voisine de celle du tableau de Rubens peint pour Giovanni Vincenzo Imperiale de Gênes, datant du début du séjour italien du peintre anversois<sup>32</sup>, que celle d'Anibal Carrache à la galerie Farnèse où domine un sentiment de l'allégorie. Ce goût du naturalisme chez Seghers semble un héritage du maniérisme des Pays-Bas du nord et du sud — des oeuvres de peintres tels que Goltzius, Wtewael ou Spranger — et où existe ce courant pictural interprétant les scènes mythologiques dans un sens quasi vériste. La diversité des sources d'inspiration de tableaux comme *Judith et sa servante* de la Galerie nationale d'art ancien de Rome et d'*Hercule et Omphale* de la collection Staderini leur donne une place à part dans les oeuvres des caravagistes des Pays-Bas. L'attribution à la période italienne de Gérard Seghers demeure la plus vraisemblable dans l'état actuel de nos connaissances.

<sup>31</sup> On ne connaît guère dans ce milieu que le tableau d'Orazio Borgianni, cité par Giambattista Marino, dans sa *Galleria* (A. FIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, II, Budapest, 1956, p. 113). Encore faudrait-il savoir si ce tableau a réellement existé ou si simplement le sujet cité fut un thème littéraire pour Marino.

<sup>32</sup> Ch. STERLING et L. BURCHARD, *La découverte et l'histoire d'une oeuvre inconnue de Rubens*, in *L'Amour de l'Art*, XVII, 1937, pp. 285-296.



RIJKSBUREAU VOOR KUNSTHISTORISCHE DOCUMENTATIE

NETHERLANDS INSTITUTE FOR ART HISTORY  
KORTE VIJVERBERG 7 - THE HAGUE

21 August 1974

Dr. Alfred Bader  
2961 North Shepard Avenue  
MILWAUKEE, Wisconsin 53211

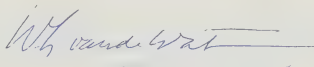
Dear Dr. Bader,

In reply to your letter of July 20, originally addressed to the Centraal Museum, Utrecht and sent to us by Mr. De Meyere, I regret to inform you that I am not in a position to suggest an attribution either.

In my opinion the painting is neither Dutch (Utrecht) nor Flemish but I wonder, and so do some of my colleagues, whether it could be German.

As far as I could find out the subject has not been treated by any 17th century Dutch painter but Pigler (Barockthemen, vol.I, p.144) mentions one Italian and two German compositions, though from a later date, which proves that there was some interest in this particular subject outside the Netherlands.

Yours sincerely,



W.L. van de Watering.

CONDITIONS

All information and conclusions about art objects, provided upon the owner's request by the Rijksbureau, are the result of the particular art historian's investigation and the Rijksbureau's letter containing such information is not intended as an expertise.

All liability for consequences of this free service is excluded.



Dr. Christian Timpel

2 Hamburg 39, den 14.5.1913  
Scheffelstraße 22  
W.-Germany

Lieber Herr Dr. Baer!

Haben Sie herzlichen Dank für Ihren Brief. Wir sind inzwischen nach Hamburg umgezogen, deshalb haben Sie solange nichts von uns gehört. Wir sind mit den Folgen des Umzugs noch nicht ganz fertig; der größere Teil unserer Bibliothek ruht immer noch in Umzugskisten. Dennoch geht es uns recht gut. Meine Frau hat ihre Dissertation über Moeyaert abgeschossen und bei der Universität eingereicht.

Mit einem großen Vergnügen kann ich Ihnen die Deutung Ihres Bildes mitteilen, da Ihnen die Geschichte aus verschiedenen Gründen besonders am Herzen liegt. Dargestellt ist, wie David und Abisai im Zelt des schlafenden Saul den Kelch und den Speer mitnehmen (1. Sam. 26,7-12). David wirkt mit seinen langen Haaren und dem Turban allerdings recht weiblich, so daß das Gemälde in der Tat recht schwer zu deuten ist. Das Foto des Rembrandtschülers habe ich zu einem Fotografen gebracht, so daß er es abfotografiert. Dann kann ich es Ihnen endlich schicken.

Soviel für heute. Ich grüße Sie herzlich und freue mich schon auf Ihren nächsten Besuch, der hoffentlich nicht in allzuweiter Ferne liegt.

Mit den besten Wünschen

*Dr. Christian Timpel*

1960

1961

1962

1963

1964

1965

1966

1967

1968

1969

1970

1971

1972

1973

1974

1975

Dr. Alfred R. Bader  
President



May 10, 1974.

Mr. Benedict Nicolson,  
Editor  
Burlington Magazine,  
Elm House, 10-16 Elm Street,  
London W. C. 1,  
England.

Dear Mr. Nicolson:

I feel like starting a Society for the Prevention of Cruelty to the Readers of the Burlington Magazine.

In the March issue you stated that in the April issue Ramsay Homa would discuss "the implications in his discovery of Jan van Eyck's signature in Hebrew on the Ghent altar-piece." When I first saw that I was tempted to take the next plane to look at the altar-piece, but as that was not feasible I counted the days to the next arrival of the Burlington and was of course terribly disappointed to find neither this article nor any explanation whatsoever why it was not published.

Should you not let your readers know?

I do hope that you will have received the Dutch (?) Italianate landscape with the large tree, with Hagar and Ishmael, where you had hoped that a friend of yours might suggest an attribution.

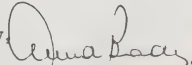
When I published my note on the new interpretation of Rembrandt's painting in the Hermitage, suggesting that this is David walking away from Saul, the most cogent criticism leveled against my hypothesis was that this is not an episode in the Bible that was treated by Dutch artists.

You will be able to imagine my surprise when I saw and was able to buy at a recent Milwaukee auction a painting which, while called Judith and Holofernes, is in fact the Sleeping Saul and Abner being surprised by David. I enclose a photograph of that painting. Am I correct in assuming that this is an Utrecht master of the first half of the 17th century and can you possibly suggest an attribution?

I hope that you will like the book which I will send you next week; you will note that it includes some of your old favorites, the Terbrugghen and the Bramer.

Best regards.

Sincerely,

  
Alfred Bader

**Aldrich Chemical Company, Inc.**

940 West St. Paul Ave Milwaukee-Wisconsin 53233 USA Telephone (414) 273-3850 Cable Aldrichem TWX 910-262-3052 Telex 26-843

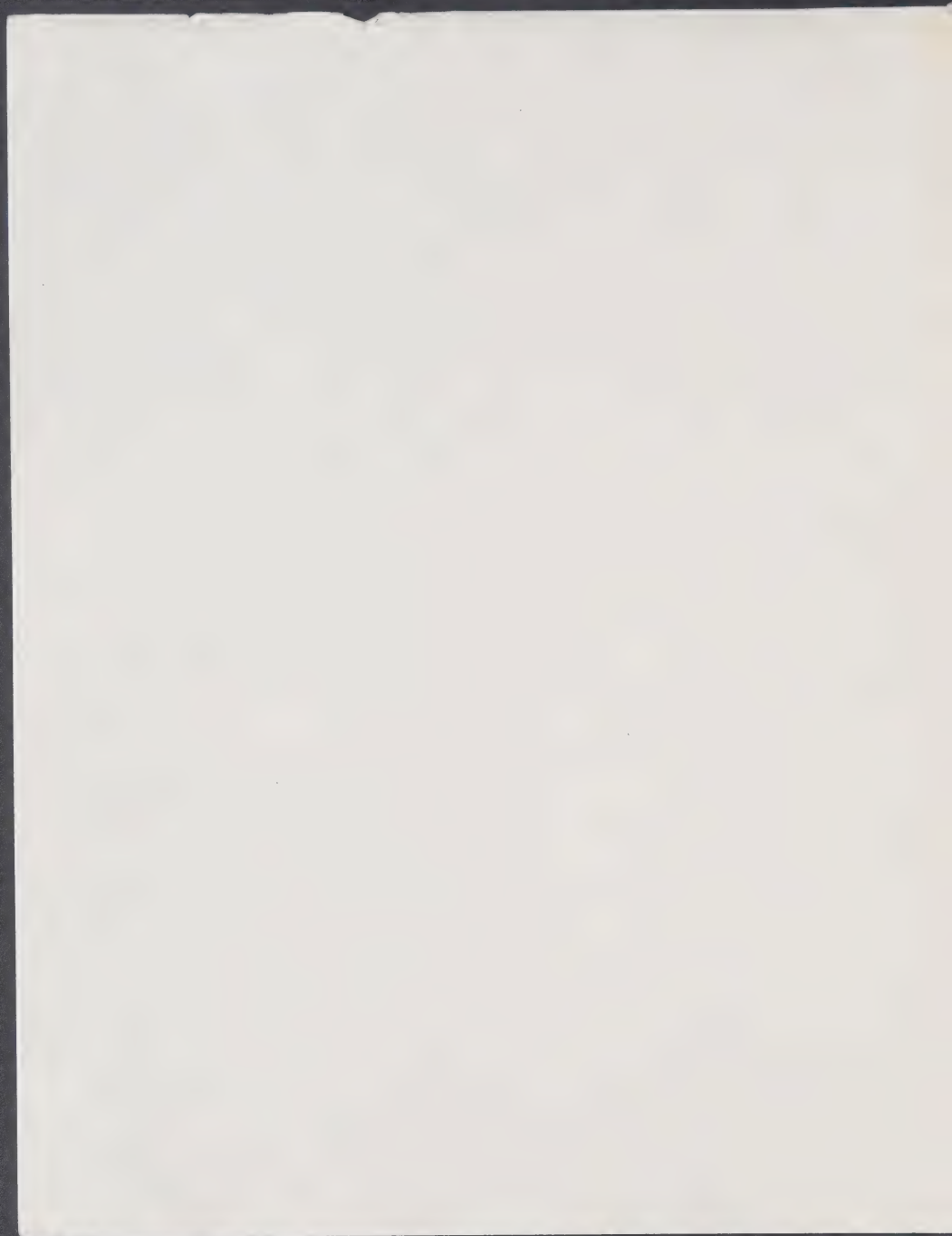




Photo B 2734

Actually a French artist -  
- Verelst ? - ca. 1630  
a still life painter.

BN: G. Seghers

G. SEGHERS  
FERRAS FERRAZZI



G. SEGHERS  
FERRAS FENZONI

