



Georges Lallemand (?), Poklonstvo kraljeva. Trst, Museo Civico

Grgo Gamulin

Redovni profesor Filozofskog fakulteta
Sveučilišta u Zagrebu, u mirovini

Izvorni znanstveni rad

Prijedlozi za slikarstvo 17. stoljeća u Francuskoj

I.

U svojoj davnoj studiji o Claudeu Vignonu, objavljenoj 1934, Charles Sterling je pisao: »*Quand on compare l'Esther avec une Adoration des Mages, gravée par Dorrigny, d'après Georges Lallemand, la parenté de ces oeuvres ne laisse plus aucun doute sur la véritable filiation du style de Vignon.*«¹

Stjecajem okolnosti danas smo u stanju objaviti ne samo sliku koja je svakako u vezi s tim bakropisom, nego još jedno *Poklonstvo kraljeva* samog Vignona.

Ni za jednog ni za drugog francuskog slikara povijest umjetnosti nije, sve do izučavanja J. Thuilliera, a osobito Paole Pacht-Bassani, mogla osigurati dovoljno objavljenog materijala, a u slučaju Georgesa Lallemanda čak ni pokazati, u iole dovoljnoj mjeri, njegovu povijesnu egzistenciju. U *Povijesti umjetnosti* Andréa Michela, u VI/1 svesku, Henri Lemonnier mogao je tek spomenuti njegovo ime. Na velikoj izložbi mletačkog seičenta 1959. godine jedno malo remek-djelo Claudea Vignona ušlo je u opus Domenica Fettijsa. Griješili smo kad nismo bili u stanju prebaciti naš pogled izvan granica Italije.²

Tako je bilo i u slučaju lijepog i stilski toliko značajnog *Poklonstva kraljeva* u Museo Civico u Trstu. Ova fantastična sloboda komponiranja i improvizacija u oblikovanju mogla je, ako bismo ostali u granicama Italije, ukazati možda samo na Mastelettu, a ipak, slika pripada, u invenciji barem, Georgesu Lallemandu. Kao da je isto vrijeme i jednom i drugom slikaru dalo ne samo smisao za pastoznu i maštovitu invenciju, u biti još manierističku, nego i adekvatnu sklonost prema groteski. Otkuda u Francuskoj, u slijedu (točnije: u nasljeđu) druge fontenbloške škole takva mogućnost deformiranja? Charles Sterling je o tome razmišljao već 1934. godine: »*La seconde école de Fontainebleau devait logiquement susciter quelques problèmes du nouveau style. N'est-elle pas sortie de la tradition directe du Parmesan, ce père de la déformation décorative ou expressive? N'a-t-elle pas engendré l'exubérance mouvementée des peintres et des graveurs d'Utrecht et de Haarlem, les Golzius, Bloemaert, Uijtewael, Spranger, Cornelis de Haarlem? Quoi de plus normal que ce mariage d'une arabesque inquiète de la forme et d'une couleur bizarre avec les mystère du clair-obscur? Ainsi furent séduits par la manière sombre Lallemand, Callot, Varin et Vignon.*«³

Za Lallemandovu radionicu Sterling je pisao u spomenutoj raspravi da je bila u Parizu najvažnija u razdoblju između 1610. i 1630, prije povratka Simona Voueta. Tom prilikom on je i objavio Dorrignyjev bakropis *Poklonstvo kraljeva*, rađen prema Lallemandovoj slici. Je li time za tršćansku sliku dokazano autorstvo Georgesa Lallemanda?

Bakropis (Louvre), naime, nije rezan okrenut s lijeve nadesno, i to je bez sumnje problem na koji nailazimo. Pa ipak, znamo i za slučajeve kad bakropis ostaje u istom smjeru kao da je rađen u zrcalu, tako baš *Poklonstvo kraljeva* iz zbirke Dayton Claudea Vignona, i drugi.⁴ No i razlika u slikarskoj izvedbi prema lenjingradskoj varijanti Lallemandova *Poklonstva kraljeva* i onoj iz zbirke Chadourne u Parizu (koje su »okrenute« u smjeru suprotnom od bakropisa), jest neosporna.⁵ I tu se sada postavlja zanimljiv problem ove lijepe tršćanske slike. Ona je, naime, izvanredno djelo, blistavo od boja, veoma maštovito u abrevijaturama i u slobodnom tretmanu. Na bakropisu primjećujemo mnogo

Sažetak

Autor raspravlja o tri atributivna problema francuskog slikarstva XVII. stoljeća iznoseći prijedloge i hipoteze temeljene na komparativnim stilskim analizama. Raspravu počinje s oslonom na davnu Sterlingovu publikaciju Dorrignyjeva bakropisa (prema Georgesu Lallemandu) pokušavajući riješiti problem atribucije značajnog »*Poklonstva kraljeva*« iz Gradskog muzeja u Trstu. Ne odlučujući se naprečac za Lallemandovo autorstvo, čiji je rukopis na varijanti »*Poklonstva kraljeva*« iz Lenjingrada drugačiji, autorov se prijedlog kreće u krugu Lallemandovih učenika ili suvremenika. Oslanjajući se na studije J. Thuilliera i G. Pacht-Bassani autor je zatim riješio problem velikog »*Poklonstva kraljeva*« u Galeriji Benko Horvat u Zagrebu. Sudeći po stilu riječ je o Claudeu Vignonu, što dokazuje i sigla istovjetna onoj na Vignonovom bakropisu »*Sv. Petra i Pavla u grobu*« iz 1620. kao i usporedna stilski analiza sa slikama »*Esthera*« iz 1624, »*Poklonstvo kraljeva*« Dayton i ono u Sabaudi ili u Puy-u, te »*Obrezanje*« iz zbirke Seligmann u New Yorku. Treći je problem zagonetna slika »*Žrtvovanje Dijani*« (priv. zbirka, Novara). Odbacujući mogućnost autorstva J. Bellangea i C. Vignona, autor je obratio pažnju na sliku »*Salamon sacriřiant aux idoles*« iz Louvrea koja nosi potpis A. Belange, upozorivši na stilске podudarnosti. Konačno rješavanje pitanja mogućeg autora tog zanimljivog djela francuskog manirizma prepušta francuskim specijalistima.



Georges Lallemand, *Poklonstvo kraljeva*. Lille, Musée des Beaux-Arts



Claude Vignon, *Poklonstvo kraljeva*, 1624—1625. Paris, Saint Gervais — Saint Protais

više pojedinosti, premda je vjernost inače veoma velika. Tko je autor ove slike? Sam Lallemand u ponovnoj, slobodnijoj interpretaciji? Neki kopist njemu veoma blizak? U tom slučaju moglo bi se pomisliti i na samoga Claudea Vignona, za kojega znamo da je s Lallemandom bio u uskom dodiru poslije svoga povratka iz Italije.

Razlika načina, pa i samog rukopisa prema lenjingradskoj i pariškoj varijanti očita je, kao i naprama zaista još maniri-

stičkom *Poklonstvu kraljeva* u Lilleu. Je li ono Vignonovo iz St. Gervaisa nešto bliže? Nisam sklon tom mišljenju: Vignon je mekši, konvencionalniji i zacijelo barokniji. A danas znamo, ponajviše zahvaljujući studijama Paole Pacht-Bassani, da je njihov odnos bio veoma prisnan, ali da to nije odnos učitelja i učenika. I premda *Poklonstvo kraljeva* iz St. Gervaisa »riprende l'andamento sinuoso tipicamente manieristico delle composizioni di Georges Lallemand«, razlike u stilu su očite.⁶ Upravo je Vignon, poslije velikog



Claude Vignon, *Poklonstvo kraljeva*. Zagreb, Galerija Benko Horvat

karavadvoskog iskustva, a možda baš u ranijoj tradiciji Bunela i Jeromea Franckena, preuzeo sada fantastičnu egzotiku »predrembrantovaca«, koja kulminira oko 1624. u luvrskoj *Estheri* i u spomenutom poklonstvu iz St. Gervaisa.⁷

Vjernost tršćanske slike Dorignyjevu bakropisu svakako začuđuje, no ne vjerujem da se pitanje može naprečac riješiti bez višestruke autopsije, i to komparativne, možda na nekoj izložbi. To je ono što u budućnosti treba prepustiti specijalistima za to područje.

2.

Još jedno djelo iz ovog izuzetnog, ali tako prorijeđenog razdoblja ranog baroka u Francuskoj treba vratiti pravom autoru. Riječ je o *Poklonstvu kraljeva* iz Galerije »Benko Horvat«, Zagreb.^{7a} Još jednom nas je opsesivno traženje unutar granica Italije zavelo na krivi put, ali čim je u našoj svijesti došlo do stilske suglasnosti s Vignonovim *Poklonstvom kraljeva*, izloženim u Veneciji 1959. godine, doduše s krivom atribucijom Domenicu Fettiju i s inicijalima povezanim u sigli ☞, nije se više moglo sumnjati.⁸

Slika je građena u poznatoj shemi talijanskih epifanija, ali s bizarnom fantastikom, koja je tipično francuska. Tu su dijagonale što paralelno rastu, metalno sude tako često

namogilano u prednjem planu, arhitektura kao na *Estheri* i *Ahasveru* u Louvreu, slikovita igra sa svjetlom i živo povezivanje gesta. U pozadini se fantazija produljuje slikovitim brdima i krošnjama, ali bitan momenat atrakcije su raznolike i živo slikane fizionomije: delikatna grupa Djevice s djetetom u sredini je desne dijagonale. Iza klečećeg kralja, kojega se plašt maniristički savija, nalazi se lik malog paža s karakterističnom dječaćkom fizionomijom. Izvanredno strukturirane grupe likova penju se od lijevog kuta (tu je lik sluge što dinamičnom kretnjom podiže veliki metalni vrč) do čovjeka u turbanu, ali slikovito središte te »dijagonale« je crni kralj izvanredno žive gestikulacije. Iza njega nazire se još nekoliko likova, i uopće, čitavo se poklonstvo odvija u nekoliko odmjerenih grupa i planova.

To je ono isto slojevito i dijagonalno strukturiranje koje je Vignon proveo na luvrskoj *Estheri* iz 1624. godine. Na njoj nas i cio niz lica podsjeća na našu sliku. Ista je, naravno, orijentalna fastoznost odora i rekvizita, i razvedenost »drappeggiamenta« (točno između manirizma i baroka), koju znamo i sa spomenutog dragocjenog *Poklonstva kraljeva* Dayton, kao i s onog u Sabaudi u Torinu. Tu su isti turbani, krune i dragocjenosti, magičnost prizora na objema poznatim poklonstvima kraljeva još je više zatvorena i gusta.

Charles Sterling je svojedobno pretpostavljao da je Vignon svoje prvo školovanje, u Parizu, prije odlaska u Italiju, proveo kod Lallemanda; danas znamo da je on zapravo



Claude Vignon, Poklonstvo kraljeva. Zagreb, Galerija Benko Horvat



Claude Vignon, Poklonstvo kraljeva, detalj, sigla. Zagreb, Galerija Benko Horvat



Claude Vignon, Poklonstvo kraljeva, detalj. Zagreb, Galerija Benko Horvat

sljedbenik, ako ne i učenik Jacoba Bunela. »*Son art, comme il arrive pour des tempéraments à la fois impressionnables et personnels qui se satisfont d'une création hative, déclinaut au fur et à mesure que s'effaçaient les souvenirs des années romaines, et que tarissaient ainsi les sources de son inspiration véritable, de ses heureuses audaces.*»⁹

Danas znamo također da je u Vignona na staru tradiciju slikara Henrika IV. oslonjeno kasnije relativno dugo talijansko razdoblje s karavadvovskim utjecajem, doduše Manfredijeve orijentacije, a zacijelo i venecijanskih karavadvista, s vrhuncem u *Smrti sv. Matije* iz 1617. u Arrasu. U radovima nastalim pred povratak u domovinu (*Tobija i anđeo* iz 1623. i *Josip tumači snove*) javlja se već otklon od naturalističkog karavadvizma prema osjećajnom i narativnom baroku (*A. Pacht-Bassani*). Za datiranje zagrebačkog *Poklonstva kraljeva* treba »izaći« ne samo iz tog razdoblja, nego i iz onog maštovitog i eklektičkog, koje kulminira u luvrskoj *Estheri* (1624), koja je pravo čudo ovog fabuloznog, nordijskog »bijega od života«, na nov način manirističko.¹⁰

Od 1623, to jest od povratka u Pariz, počinje dugo i neujednačeno razdoblje, kasnije sve više deklinantno.

Ne samo nešto konvencionalnija kompozicija nego i smireniji kolorit s tendencijom prema »općem« smeđem tonu odvaja zagrebačku sliku od »vremena obrata« i približava je očito *Poklonstvu kraljeva* iz katedrale u Puyu (1640), koju poznajem samo po lošoj fotografiji. Nije potrebno približiti se još jednoj sigurno datiranoj kompoziciji: *Obrezanju* iz zbirke Seligmann u New Yorku. Na spomenutoj slici u Puyu (svakako neobične ikonografije, i još uvijek izvanredne slike u njenoj »nordijskoj fabuloznosti«) nalazimo slično »zatvaranje« epizoda, nadesno, u sredini i na lijevoj strani; tu je gotovo jednako otvaranje neba i izgradnja kulisa s adekvatnom kolibom i istim obrisima stabala. Tu je i dramatično nebo, samo što je na zagrebačkoj kompoziciji komponiranje više »prozirno«, a i pejzaž je jasnije otvoren prema dubini, iz koje dolazi povorka pratilaca.⁸

Raspodjela svjetla je na zagrebačkoj slici logična i svakako energičnija, no premda je u gornjem desnom kutu slika teško oštećena, nalazi se, izgleda, u relativno boljem stanju. Središte je kromatski naglašeno: klečeći kralj je u žutobjeličastom, crnac je u bijelom plaštu i turbanu, a kralj u srebrnastom oklopu i hermelinu predaje krunu čovjeku s crvenim plaštem. Mali paž je crvene kose i kape. Sv. Josip i Bogorodica su u tamnocrvenim plaštevima.⁹

Iz nekoliko reprodukcija pojedinosti može se vidjeti visoka razina našeg *Poklonstva*: lik Bogorodice iz profila često nalazimo u Vignona¹⁰, a osobito lice s crvenim turbanom, neposredno do Bogorodice, koje živo podsjeća na lice Ahasvera u Louvreu, a naziremo ga i na *Poklonstvu kraljeva* u Sabaudi. Draperija je nekako na pola puta između *Poklonstva* iz St. Gervaisa (1624) i onog u Puyu, no treba se sjetiti da se radi o slikarskom »kameleonu«, koji je bio u stanju naslikati i apsolutno artificijelnju, »manirističku« draperiju *Suzdržanosti Scipiona*, nekad u zbirci Aaron (oko 1637—1639). Ima na našoj slici i likova »čiste modelacije« poznate nam baš iz četvrtog desetljeća (*Louis XIII. u adoraciji pred mrtvim Kristom*«, zb. Ciecha nowiecky, London), kao i iz ranijeg vremena (*Pasce oves meae*, Rijksmuseum, Amsterdam). I upotreba fastozne srebrnine je umjerena, tako da nije potrebno pomišljati na onog pomoćnika koji je često njome intervenirao, na primjer u *Antoniju i Kleopatri*



Claude Vignon, *Poklonstvo kraljeva*. Torino, Galleria Sabauda



Claude Vignon, *Scipionova suzdržanost*, 1633—1639. Paris, Zbirka Didier Aaron



Claude Vignon, Isus s učenicima u hramu, 1623. Grenoble, Musée des Beaux-Arts



Claude Vignon, Pranje nogu. Nantes, Musée des Beaux-Arts



Francuski slikar 17. stoljeća (A. Belange?), Žrtvovanje Dijani. Novara, privatna zbirka

u Ringling museumu u Sarasoti. Nema na našoj slici ni traga padu kvalitete, koji bi odavao intervenciju pomoćnika, kao na veoma slabom *Pranju nogu* u Nantesu, očito djelu radionice.¹¹

Uostalom, prisutnost sigle složene od slikarevih inicijala, a duhovito skrivene na pravome mjestu, između fenjera i desne ruke klečećeg kralja, otklanja svaku sumnju koja bi se možda mogla javiti. Sličan potpis CVF imamo na bakropisu *Sv. Petar i Pavao u grobu* iz 1620. (samo bez ligature inicijala). Bénézit navodi pored jednostavnih inicijala CV još i siglu s drugačijom ligaturom (c v n), možda c.Vgn, skraćena bez vokala. Ne vjerujem da naše ukrasne kvake s obiju strana sigle (~ ~ ~) mogu nešto značiti, ali pod njima se naziru mala slova koja se mogu također pročitati kao c i n.

3.

I treća slika s kojom želim ovom prilikom upoznati stručnu javnost u Francuskoj pripada ovom zanimljivom predbaroknom razdoblju. Ona je mnogo izrazitije maniristička, a opet tipično francuska. Zato sam svojedobno i pomislio na Bellangea, odnosno na tradiciju lorensku.¹²

Riječ je o *Žrtvovanju Dijani* (platno 111 x 143 cm), slici izvanredne kvalitete, a još većeg problematskog značenja.

Nije moguće, naravno, pomišljati na Bellangea, ne samo zato što nemamo nijedne njegove sigurne slike (*Stigmatizacija sv. Franje* u Nancyju posve je nesigurne atribucije), nego što ni crtež na našoj kompoziciji nema onu mekoću i sinuoznost poznatu nam kod Bellangea. Naš »l' Hommage« ipak je slikan čvrsto, s čisto rezanom arhitekturom i bez preciozne kromatike Brameva ili Vignona. I premda ćemo se, vjerojatno, sjetiti luvrske *Esthere*, i atmosfera i precioznost su drugačije, čak ako nas na trenutak zbuni usporedba sa *Suzdržanošću Scipiona* (*La continence de Scipion*); i nabori i poneki detalji naše slike mogu nas podsjetiti na tu Vignonovu kompoziciju. Ali i kameleonska labilnost ima svoje granice. Zato nam nije moguće ne primijetiti stanovitu čvrstoću modelacije, koja zacijelo ukazuje na nešto ranije vrijeme, dok će nas i prostor i arhitektonski detalji podsjetiti na malu sličicu *Salamon sacrijant aux idoles* (Louvre), što ju je svojedobno objavio Sterling, a koja nosi zagonetni potpis A. Belange. Čak i precioznost, gestikulacija pa i nabori onih dvaju ženskih likova mogu se možda povezati s likovima na našoj slici.¹³

Tko još dolazi u obzir? Možda netko iz kruga Jacquesa Stelle, kako su pomislili neki specijalisti kojima sam ovu sliku signalizirao?



Francuski slikar 17. stoljeća (A. Belange?), *Žrtvovanje Dijani*, detalj. Novara, privatna zbirka



Francuski slikar 17. stoljeća (A. Belange?), *Žrtvovanje Dijani*, detalj. Novara, privatna zbirka



A. Belange, *Salamon žrtvuje idolima*. Paris, Louvre



Francuski slikar 17. stoljeća (A. Belange?), *Žrtvovanje Dijani*, detalj. Novara, privatna zbirka

Bilješke

- 1
Ch. Sterling, *Un précurseur français de Rembrandt: Claude Vignon*, »Gazette de Beaux Arts«, br. 12, Paris 1934.
- 2
La Pittura del Seicento a Venezia, Venezia 1959, str. 42, sl. 55. — G. Gamulin, *Tre contributi per il Masteletta*, »Commentari«, br. 1—2, str. 158, Rim 1976.
- 3
Ch. Sterling, 1934, str. 134.
- 4
W. Fischer, *Claude Vignon (1593—1670)*, »Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek«, 13/1962, sl. 3, 4, pa 5 i 6.
- 5
P. Pacht-Bassani, *Claude Vignon*, »Storia del Arte«, 1976, sl. 4, 7.
- 6
P. Pacht-Bassani, 1976, str. 283.
- 7
J. Thuillier, *Fontainebleau et la peinture française du XVII^e siècle*, »Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau« ed. C. N. Z. S., Paris, 1975. — J. Thuillier, *La peinture française de Fouquet à Poussin*, Genève, 1963, str. 168—176. — P. Rosenberg, *Il Seicento francese*, Milano 1970, i ostale rasprave ovog poznavaoa 17. stoljeća. — Pregled ostale bibliografije o ovom predmetu vidi u P. Pacht-Bassani, 1976. (*«Ci sembra più ragionevole pensare che fino al '23 circa, la figura del Lallemand non rappresenti altro, per Vignon, che un sia pure importante ponte culturale verso il manierismo di Nancy (Bellange, Callot, Deuret). Il rapporto Vignon-Lallemand si puntualizza — tanto a livello stilistico, che su di un piano pratico, di incontro personale — dopo il ritorno a Parigi del turingio e quando l'attività artistica del Lallemand è ormai definitivamente in questa città...»*).
- 7 a
Poklonstvo kraljeva Galerije Benko Horvat nabavljeno je od Ćirila Tratnika u Zagrebu 1959. godine na prijedlog potpisanog; a od ranijeg je vlasnika kupljena u Beču 1929. Ulje na platnu 1750 × 1260 mm, inv. br. 456.
- 8
M. Bonzi, *Galleria genovese immaginaria*, Savona 1968, str. 49—50. — Slika pripisana Valeriju Castellu, *Adorazione dei Magi*, pokazuje stanovite sukladnosti s našom slikom. — G. Gamulin, *Stari majstori u Jugoslaviji*, Zagreb 1961. U Ermitažu, u Lenjingradu, postoji skica za to *Poklonstvo*.
- 9
Ch. Sterling, 1934, str. 126.
- 10
P. Pacht-Bassani, 1976, str. 272, sl. 14; str. 283, sl. 26, 27; str. 283 (*«La pittura rifugge della vita. Deve sostituire al vero il verosimile; apparire moderno per restando sostanzialmente antico»*).
- 11
P. Pacht-Bassani, 1976, str. 266, sl. 34.
- 12
P. Pacht-Bassani, 1976, sl. 17, 19.
- 13
Ch. Sterling, 1934, sl. 7.

Summary

Grgo Gamulin

Proposals and Hypotheses for 17th Century Painting in France

The author begins his paper with a reference to Sterling's publication of Dorrigny's engraving (after Georges Lallemand), but of course does not hasten to attribute to him the notable »Adoration of the Magi« from the Trieste City Museum, a work he noticed long ago and attempted in vain to solve the problem of its attribution. The problem arises from the fact that the engraving published by Charles Sterling in 1934 is not executed »in the mirror«, and, moreover, that our knowledge about Lallemand is more than meager. A variant of Lallemand's »Adoration of the Magi« exists in Leningrad, but differs in execution and écriture. Here begins the problem of this brilliant painting in Trieste, resplendent with colours and imaginative in its abbreviation. Has this work perhaps been executed by a disciple or contemporary after Lallemand's engraving? Its style does not allow us to think of Claude Vignon after his return from Italy. Nevertheless, this is one more confirmation of the significance of Lallemand's workshop before the arrival of Venet, between 1610 and 1630, as suggested by Sterling as early as 1934 and also the study by Prof Jacques Thuillier and Mrs G. Pacht-Bassani.

Relying on the studies of these scholars, the author has however found a solution of the problem of the fine large »Adoration of the Magi« in the Zagreb Benko Horvat collection. Judging by its style, its author is Claude Vignon who was otherwise close to Lallemand, but was not his pupil. This opinion is also supported by the sigla which had caused the author of these lines not a little trouble as long as he was looking for a solution within Italian painting. The painting fits rather precisely into Vignon's otherwise not too compact

stylistics. After the great experience of Caravaggio, perhaps even in the early tradition of Jacob Bunel and Jerome Francen, after returning from Italy, Vignon began to display the imaginative exoticism of Rembrandt's predecessors culminating in »Esther« (1624) at the Louvre. As in the Dayton »Adoration of the Magi«, and that in Sabauda we find in it a complementary oriental sumptuousness of dress and props as well as elaborated »drappaggiamento« (exactly between mannerism and baroque). A similar group rhythm and retinue with episodes can also be observed in the »Adoration of the Magi« in Puy (1640), even in the »Circumcision« from the Seligmann collection in New York, where the opening of the skies is quite complementary to the building of the stage scenery with a hut and contours of trees. All this speaks in favour of dating the painting about 1640. As regards the sigla, a similar one can be found on the engraving »St Peter and Paul in the Grave« (1620), while Bénézit also has other ligatures.

The third problem presented in this paper is the enigmatic painting »Sacrifice to Diana« (private collection, Novara, Italy), and which this author knew while it was still on the Milan market, and which at first he even connected to Jacques Bellange. This, however, would be difficult to accept, not only owing to the lack of oil paintings by this painter, but also a certain stiffness of the Novara painting. The painting is, namely, really unusual and really and truly manneristic. This author is not ready to attribute any significance to a certain correspondence with Vignon's »La continence de Scipion«, because even the chameleon instability of that painter certainly has its limits. He has, however, considered the painting »Salamon sacrificant aux idoles« (Louvre), published in 1934, also by Sterling. The latter bears the enigmatic signature A. Belange. The author knows the painting from the Louvre only through a poor photograph, and therefore does not make any definite proposition, but he points out a certain correspondence in the firmness of the modelling, the use of space and details of the architecture.

Who else might be considered the author of this interesting work of French mannerism (perhaps someone from Jacques Stella's circle?) is a question this author leaves to French specialists.