



Turner

# DEGAS: DÉCOUVERTE D'UNE IMPORTANTE ŒUVRE INÉDITE DE SA PÉRIODE ITALIENNE

## *Jeune italienne: Portrait présumé de la Comtesse de Castiglione*

Michel Schulman

Depuis la remarquable exposition *Degas e l'Italia*<sup>1</sup> organisée par Henri Loyrette, la période italienne de Degas (1856-1860) n'avait pas révélé de découvertes majeures. Elle représente pourtant une phase essentielle du maître. Les œuvres romaines, florentines et napolitaines de Degas témoignent en effet de sa formation et de son évolution et *La famille Bellelli*<sup>2</sup> conservée au Musée d'Orsay en est, à juste titre, l'œuvre maîtresse.

1 *Jeune italienne: Portrait présumé de la Comtesse de Castiglione*, huile sur toile, ca. 1858-1859, 153 x 105 cm. Collection particulière, [Réf. MS-2728](#)  
© Archives Michel Schulman, Paris.

Essentiellement copiste à Florence, paysagiste à Rome, portraitiste à Naples, Degas peignit aussi des sujets inattendus de la société italienne tels que la *Mendiant romaine* (Birmingham City Museum and Art Gallery), la *Vieille italienne* (The Metropolitan Museum of Art, New York) (figg. 2-3) et fit de nombreux dessins, de jeunes gens inconnus, de sujets d'inspiration religieuse ou historique. Le critique d'art italien Diego Martelli (1838-1896), éminent protecteur des Macchiaioli et ami de Degas, évoque cette période: "lorsque pour des raisons familiales et attiré par le désir, il [Degas] vint en Toscane, il se retrouva en plein centre, parmi ses ancêtres artistes Masaccio, Botticelli, Gozzoli et Ghirlandaio.



2 *Mendiant romaine*, 1857, huile sur toile, 100,3 x 75 cm. Birmingham, Birmingham City Museum and Art Gallery, inv. 1960P44, [Réf. MS-888](#)  
© Birmingham City Museum and Art Gallery



3 *Vieille italienne*, 1857, huile sur toile, 74.9 x 61 cm. New York, The Metropolitan Museum, inv. 66.65.2, [Réf. MS-887](#) © The Metropolitan Museum, New York

*Je remercie vivement pour leur précieuse collaboration, sans laquelle ce texte n'aurait pas été possible : Emmanuel Duprat, Jean Penicaut, Olga Piccolo, Christian Potworowski. Graphisme de Eleonora Folilela.*

1 *Degas e l'Italia*, 1984.

2 *La famille Bellelli*, œuvre commencée à Florence en 1858 et terminée à Paris en 1869, huile sur toile, 200 x 250 cm, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 2210, [Réf. MS-1260](#). Voir, *Maestà di Roma. D'Ingres à Degas*, pp. 77-82.

*Son culte est devenu une fureur et une masse de dessins atteste de l'étude consciencieuse qu'il a faite, pour s'approprier toutes les beautés et les enseignements de l'art qu'ils possédaient [...]»<sup>3</sup>.*

C'est précisément à cette époque et dans cette mouvance que s'inscrit l'œuvre récemment découverte en Italie que nous présentons ici et dont, en tant qu'expert de Degas et auteur de son premier catalogue raisonné numérique, nous confirmons l'authenticité<sup>4</sup>.

Cette œuvre que nous avons intitulée *Jeune italienne: Portrait présumé de la Comtesse de Castiglione* (fig. 1), est une découverte majeure qui vient s'ajouter à celles déjà connues et exécutées par Degas lors de son premier séjour en Italie entre 1856 et 1860, à Naples puis à Rome et Florence avec de rapides incursions à Sienne, Livourne, Viterbe, Orvieto, Pérouse, Assise et Turin<sup>5</sup>.

Ce portrait devait traverser le temps, intacte avec sa toile de lin et son châssis d'origine, évitant restaurations et ré-entoilage. Bien qu'importantes, de telles dimensions (153 x 105 cm) se retrouvent ailleurs chez Degas à la même époque et sont même parfois bien supérieures. En voici quelques exemples:

- *Saint-Jean Baptiste*, 1856, huile sur toile, 105 x 56 cm, localisation inconnue, [Réf. MS-1859](#);
- *Mendiant romain*, 1857, huile sur toile, 100,3 x 75 cm, Birmingham, Birmingham City Museum and Art Gallery, [Réf. MS-888](#) (fig. 2);
- *Jeune femme à l'ibis*, 1857-1858, huile sur toile, 100 x 49 cm, New York, The Metropolitan Museum, New York, [Réf. MS-880](#);
- *Jeunes Spartiates s'exerçant à la lutte*, 1860, huile sur toile, 100,9 x 155 cm, Londres, National Gallery, [Réf. MS-107](#);
- *Portrait de La famille Bellelli*, 1860, huile sur toile, 200 x 250 cm, Paris, Musée d'Orsay, [Réf. MS-1260](#);
- *Jeunes filles défiant des jeunes garçons*, 1860, huile sur toile, 97,4 x 140 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, [Réf. MS-1313](#).

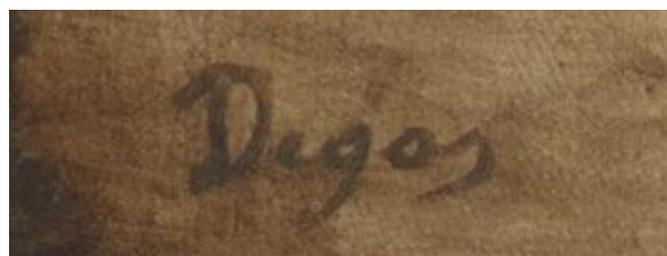
Ici, une jeune femme pensif, qu'après étude nous présumons être Virginia Oldoini, la célèbre Comtesse de Castiglione, à l'âge de 21 ans environ, tient sa tête légère-

ment penchée sur sa main gauche, les bras presque croisés, dont le gauche repose sur ses genoux. Le regard songeur et contrarié porté vers le haut, une gestuelle complexe et "codée" sont autant d'éléments d'une position qui évoque un certain état d'âme ou un moment d'intense réflexion. Une lumière solaire inonde son visage et révèle son corsage d'un gris noir aux reflets bleu-vert. Sa jupe jaune, ample et empesée, cache ses genoux croisés ainsi que ses pieds à peine visibles. La jeune comtesse est assise sur un muret flanqué sur sa gauche d'une colonne de pierre. Le décor ainsi théâtralisé semble évoquer une salle d'armes ou la galerie d'un palais somptueux.

#### La signature

La signature constitue un élément déterminant de l'authentification de l'œuvre. Cette dernière a été analysée par le laboratoire Emmebi Diagnostica Artistica de Rome dont la compétence est reconnue par de nombreux musées<sup>6</sup>. Les analyses confirment qu'elle s'insère parfaitement dans le tableau: "*La signature, comme on le voit dans la macrophotographie, ne présente pas de discontinuité par rapport à la texture picturale au-dessous [...] l'image et la signature ont été réalisées contextuellement*" [Rapport scientifique, Rome, 5 septembre 2022].

Ensuite, une confrontation directe entre la signature de ce portrait et celles d'autres de ses oeuvres contemporaines



4 *Jeune italienne: Portrait présumé de la Comtesse de Castiglione* (détail de la signature) © Archives Michel Schulman, Paris

3 *Manoscritti artistici di Diego Martelli* (Florence, Bibliothèque Marucelliana).

4 L'œuvre sera enregistrée dans notre catalogue numérique sous le titre *Jeune italienne: Portrait présumé de la Comtesse de Castiglione* sous la référence [MS-2728](#).

5 Itinéraire italien de Degas: le 17 juillet 1856, Degas arrive à Naples. Il effectue de nombreuses copies au Musée national et réalise le portrait de sa cousine Giovanna Bellelli. Le 7 octobre, Degas part pour Civitavecchia et Rome où il restera jusqu'à fin juillet 1857. Sur place, il fréquente l'académie du soir à la villa Médicis et copie dans les églises et les jardins de la Villa Borghèse. Il peint notamment la *Mendiant romain* (Birmingham City Museum) (fig. 2). Le 1er août 1857, Degas est de retour à Naples. Il y travaille et séjourne également à San Rocco di Capodimonte,

auprès de son grand-père Hilaire Degas. En octobre, il retourne à Rome (Sant' Isidoro) où il continue à dessiner dans les églises, les galeries ou les rues de la ville. Le 24 juillet 1858, il quitte Rome pour Florence. En chemin, il passe par Viterbe, Orvieto, Pérouse, Assise, Spello et Arezzo. Le 4 août, il est à Florence et loge chez sa tante Laura Bellelli. Il y séjourne jusqu'en mars-avril 1859, effectuant quelques voyages vers Sienne, Pise ou Livourne. Le 10 août 1858, il fait une demande d'accès au Musée des Offices où il exécute de nombreuses copies (Florence, Archives des Offices, liasse LXXXII, partie II, n°130). Comme Manet un an plus tôt, il écrit à l'Académie des Beaux-Arts pour "faire des études dans le cloître de l'Annunziata". Fin mars-début avril 1859, Degas quitte Florence pour rejoindre Paris, passant par

Livourne, Gènes, Turin, le Mont-Cenis, Saint-Jean-de-Maurienne, le lac du Bourget et Mâcon. Le 26 avril, Degas est de retour à Paris et vit chez son père, 4 rue Mondovi, puis s'installe dans un atelier au 13 rue Laval (actuelle rue Victor-Massé). Le 21 mars 1860, Degas est de nouveau à Naples. Le 2 avril 1860 il part pour Livourne puis Florence, où il reste sans doute moins d'un mois avant de revenir à Paris.

6 La Galleria Nazionale d'Arte Antica (Palazzo Barberini), la Galleria Borghese, l'Eglise des Français, le Museo Nazionale di Castello Sant'Angelo de Rome, le National Museum de Stockholm, le Kunsthistorisches Museum de Vienne et le Museo Nazionale di Capodimonte de Naples collaborent étroitement avec le laboratoire d'analyses romain Emmebi Diagnostica Artistica.

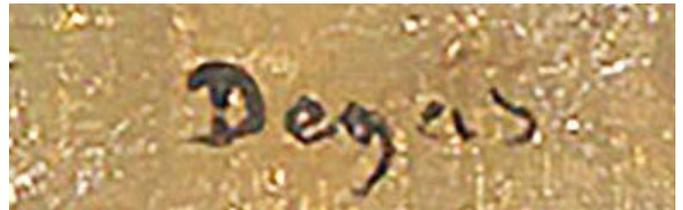
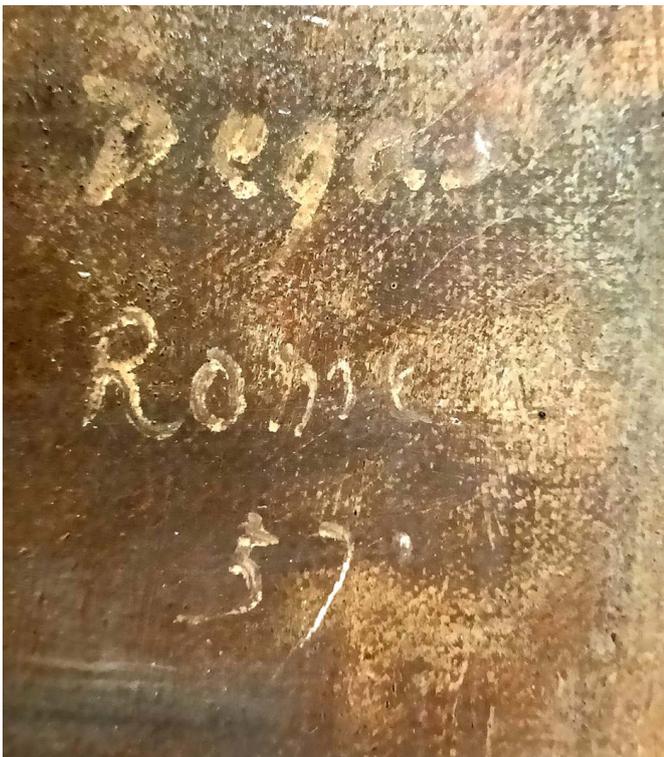
est un élément important à retenir. Pour cela, nous nous référons à notre étude approfondie des signatures de Degas, précédemment publiée dans notre catalogue raisonné numérique en ligne (<https://www.degas-catalogue.com/signatures.html>). Un examen visuel comparatif confirme, à l'évidence, l'authenticité de la signature et permet de considérer cette œuvre comme autographe.

Si les signatures de Degas varient souvent, parfois de façon étonnamment irrégulière, celle de la *Jeune italienne: Portrait présumé de la Comtesse de Castiglione* se rapproche, pour ne pas dire s'identifie clairement à d'autres signatures connues de Degas.

La première est celle de la *Vieille italienne* du Metropolitan Museum of Art de New York (figg. 3, 5) à laquelle Degas ajoute le lieu et la date "Rome 57", lesquels correspondent à la signature de notre Castiglione.

On relève une autre similitude avec la signature du tableau *Enfants assis au seuil d'une maison* du Ordrupgaard Museum de Copenhague exécuté à la Nouvelle-Orléans entre novembre 1872 et mars 1873 (fig. 6).

D'autres signatures viennent s'ajouter aux premières (figg. 7-9). Il en va de même pour le tableau *Portrait de Henry-Michel Lévy* de la Fondation Calouste Gulbenkian à Lisbonne (fig. 10).



- 5 *Vieille italienne* (détail de la signature), 1857, huile sur toile, 74,9 x 61 cm, New York, The Metropolitan Museum, inv. 66.65.2, [Réf. MS-887](#) © The Metropolitan Museum, New York
- 6 *Enfants assis au seuil d'une maison* (détail de la signature), 1873, huile sur toile, 60 x 73,5 cm, Copenhague, Museum Ordrupgaard, inv. 238. WH, [Réf. MS-1156](#) © Ordrupgaard Museum, Copenhague
- 7 *Thérèse Gobillard* (détail de la signature), 1869, huile sur toile, 55,2 x 65,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 29.100.45, [Réf. MS-795](#) © The Metropolitan Museum, New York
- 8 *Joseph-Henri Altès* (détail de la signature), 1868, huile sur toile, 25,1 x 20 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 29.100.181, [Réf. MS-1899](#) © The Metropolitan Museum, New York
- 9 *Danseuses au foyer dit "La Contrebasse"* (détail de la signature), 1882-1885, huile sur toile, 39 x 89,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 29.100.127, [Réf. MS-244](#) © The Metropolitan Museum, New York
- 10 *Portrait de Henry-Michel Lévy* (détail de la signature), Circa 1873, huile sur toile, 41,5 x 27,3 cm, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, inv. 420, [Réf. MS-1414](#) © Musée Calouste Gulbenkian, Lisbonne

*La provenance: La collection Antonio La Rocca (Rome)*

Cette œuvre provient d'une importante collection particulière romaine, la collection Antonio La Rocca<sup>7</sup>, constituée à partir des années 1940 et qui se développera jusqu'en 1971, date de décès du collectionneur. La collection rassemble plus d'une centaine d'œuvres d'artistes que l'on classe très largement comme "les italiens de Paris". On citera par exemple Boldini, Mancini, Zandomenoghi, de Nittis et bien d'autres. Le nom d'Antonio La Rocca se trouve souvent mentionné dans de multiples catalogues raisonnés et monographies de ce cercle de peintres. La plus grande partie de la collection se développe notamment autour de ce groupe d'artistes représentants de la jeune révolution impressionniste italienne, les "Macchiaioli" ou les «Tachistes» en français qui prônaient une rupture totale avec l'académisme et un retour au réalisme par une nouvelle esthétique proche de l'impressionnisme mais avec une sensibilité différente. Autre particularité: ces artistes, très liés politiquement et spirituellement aux préoccupations du «Risorgimento», étaient attachés à la grande révolution sociétale et politique que connaîtra la future Italie unifiée en 1861. Ils se réunissaient de manière informelle au Caffè Michelangiolo à Florence dès 1855, lieu hautement symbolique de rencontres et discussions entre intellectuels et artistes mais aussi entre collectionneurs et écrivains partisans de l'*Unità d'Italia* (fig. 11).

Notre œuvre de Degas et sa présence dans la collection La Rocca trouve ici toute sa pertinence. Degas, lors de son long séjour à Florence (de juillet 1858 à mars-avril 1859) fréquentait le Caffè Michelangiolo et s'intéressa de près au travail et aux discussions de ce groupe d'artistes. Il lia des amitiés profondes avec certains d'entre eux qu'il reverra ensuite à Paris. Plus tard, au tournant des années 1950, il semblerait qu'Antonio La Rocca se tourna aussi vers la peinture contemporaine, notamment celle de Giorgio de Chirico



11 Plaque commémorative du Caffè Michelangiolo à Florence © Wikipédia 2007

qu'il connut à travers les milieux artistiques romains, en faisant l'acquisition de huit de ses œuvres dont une qu'il offrira à la *Pinacoteca Vaticana di Roma* en 1958.

*Rapprochements picturaux et sociaux avec les œuvres de la même époque*

Stylistiquement, les œuvres les plus proches sont, de toute évidence, la *Vieille italienne* du Metropolitan Museum of Art de New York et la *Mendicante romaine* du Birmingham City Art Gallery and Museum (figg. 2-3). Dans ces deux tableaux, on s'étonne du choix de Degas d'une Italie populaire dont il n'était ni héritier, ni coutumier, comme le souligne le catalogue de l'exposition Degas de 1988: « [Degas] fait preuve d'une indéniable originalité ». On lira ensuite sur la notice de la *Vieille italienne*<sup>8</sup> du même catalogue : « [...] La peinture d'Italiens et italiennes en costume était devenue une sorte de lieu commun auquel sacrifiait tout artiste séjournant dans la péninsule. Dans le tableau de Birmingham s'exprime un réalisme proche du naturalisme lombard, rappelant les scènes de mendiants du peintre milanais Giacomo Cerruti (1698-1767) et du naturalisme de Gustave Courbet pour le tableau du Metropolitan Museum [Vieille italienne] ». C'est ce que suggère Gary Tinterow dans la notice de l'œuvre exposée en 2003 à la Villa Médicis<sup>9</sup>. La *Jeune italienne: Portrait présumé de la Comtesse de Castiglione* s'inscrit dans la continuité de ces deux peintures aussi subtiles qu'inattendues. Degas observant là une autre face de la société italienne, celle d'une certaine bourgeoisie dont la robe de la jeune fille fait penser qu'elle provient d'une classe plutôt aisée.

La palette chromatique de Degas est d'importance. Loin de ses futures couleurs éclatantes, Degas utilise ici un ensemble de tonalités monochromes où dominant le beige, le marron auxquels, par endroits, se juxtapose le noir. Au centre de cette gamme, le jaune, que seul défait le gris-noir foncé du corsage de la robe, règne en maître. On retrouve dans les trois tableaux une identité de tons, une similitude des couleurs de la palette de Degas à cette époque. Ce ne sont pas ses habituelles couleurs chatoyantes, celles des danseuses, des baigneuses parfois même des chevaux, mais bien les tonalités qui caractérisent ses débuts transalpins que l'on discerne dans plusieurs de ses œuvres italiennes. La facture de notre tableau s'écarte cependant de celle des tableaux de 1857, de New York et de Birmingham. Deux explications à cela. Esquissé, ce tableau l'est indubitablement, ce qui joue en sa faveur, lui donnant ainsi force et originalité. A cette première explication s'en ajoute une seconde qui touche à la date du tableau. En effet, deux à

7 La collection La Rocca (Rome) aujourd'hui totalement dispersée recensait (liste non exhaustive): 11 Boldini, Giovanni (1842-1931); 8 De Chirico, Giorgio (1888-1978); 1 Degas, Edgar (1834-1917); 6 De Nittis, Giuseppe

(1846 -1884); 10 Fattori, Giovanni (1825-1908); 2 Favretto, Giacomo (1849-1887); 6 Lega, Silvestro (1826-1895); 7 Mancini, Antonio (1852-1930); 4 Palizzi, Giuseppe (1812-1888); 2 Segantini, Giovanni (1858-

1899); 7 Signorini, Telemaco (1835-1901); 5 Zandomenoghi, Federico (1841-1917).

8 Degas, 1988.

9 *Maestà di Roma*, 2003, pp. 436-437.

trois ans se sont écoulés depuis l'exécution de ceux de New York et de Birmingham, le temps qu'il fallut à Degas pour s'écarter de l'académisme des premières heures et trouver de nouvelles voies plus modernes.

Les images multi spectrales<sup>10</sup> infra-rouges prises à l'université de Bologne ont permis de mieux comprendre le travail de Degas dans son ensemble, sa touche avec ses tracés caractéristiques et les rythmes rapides du pinceau, notamment dans les traits en zig-zag le long de la colonne à gauche pour marquer les plis, ainsi que les reflets et les ombres sur le dossier et le rebord du parapet.

D'évidents rapprochements entre la *Jeune italienne: Portrait présumé de la Comtesse de Castiglione* et les œuvres suivantes doivent être ici soulignés.

#### *Traitement des fonds*

La plupart des portraits, voire certains autres sujets de la période italienne de Degas, sont traités sur des fonds souvent sombres, en camaïeux de tons allant des ocres bruns aux nuances de gris et noirs. Ils sont brossés par une touche rapide et large en allers-retours et isolent ainsi le sujet par ce contrepoint coloré qui renvoie la lumière sur le modèle. Ces fonds définissent un espace souvent abstrait, sans dimensions ou soumis à une organisation spatiale presque géométrique qui projette le modèle en avant. C'est le cas de notre portrait dont le fond est, lui aussi, traité comme un espace plan et abstrait. On retrouve cela dans certaines œuvres de cette période telles que *Dante et Virgile à l'entrée de l'Enfer*, 1857-1860 (huile sur papier maroufflé sur toile, 32 x 22,3 cm, collection particulière, [Réf. MS-2072](#)) ou *Portrait de jeune femme, "Mme Millaudon"*, 1857-1859 (huile sur papier maroufflé sur toile, 32 x 22,3 cm, collection particulière, [Réf. MS-806](#)).

#### *Traitement des mains*

Dans les premiers portraits de Degas, les mains, si elles ne sont pas cachées ou ignorées, sont souvent peintes de manière synthétique par un contour parfois sommaire que la couleur vient modeler avec discrétion. Dans la *Jeune italienne: Portrait présumé de la Comtesse de Castiglione*, les mains sont quasiment le sujet principal de l'œuvre, éléments centraux d'une narration qui font l'objet de toutes les attentions de l'artiste. La touche reste néanmoins synthétique car la lumière et la couleur définissent la forme et non le dessin. A cette époque, nous observons chez Degas une certaine propension à un allongement des mains, probablement un souvenir de ses récentes copies de Pontormo. Nous retrouvons ces similitudes avec le portrait de *Marguerite de Gas*,

1858-1860 (huile sur toile, 80 x 54 cm, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 3585, [Réf. MS-1257](#)) ou avec *Jeune femme à l'ibis*, 1857/58-1861 (huile sur toile, 100 x 74,9 cm, New York, The Metropolitan Museum, inv. 2008. 277, [Réf. MS-880](#)).

#### *Traitement des drapés*

L'étude du drapé fait partie de tout enseignement académique qui a capté l'intérêt de la plupart des artistes. En les étudiant ou en les copiant, Degas s'est aussi intéressé au sujet, si bien qu'on trouve dans notre portrait le contexte et le parfait prétexte pour explorer sa compréhension du passé et proposer sa vision moderne du traitement des drapés. En fait, Degas s'interroge sur leur statut réel sur la jupe de son modèle. Il se livre ici à un exercice intéressant avec une lumière sculptée, devenue forme où le drapé devient monolithique et minéral comme un bloc de pierre dans lequel la jeune femme se trouve emprisonnée. Les plis sont simplifiés et brossés en longs pans de couleur, les ombres sont résumées. Nous avons par exemple dans la *Vieille italienne* (fig. 3) ce même univers où le drapé est un volume dont le poids soutient et définit en même temps la vieille femme.

#### *Traitement du modelé en zig-zag*

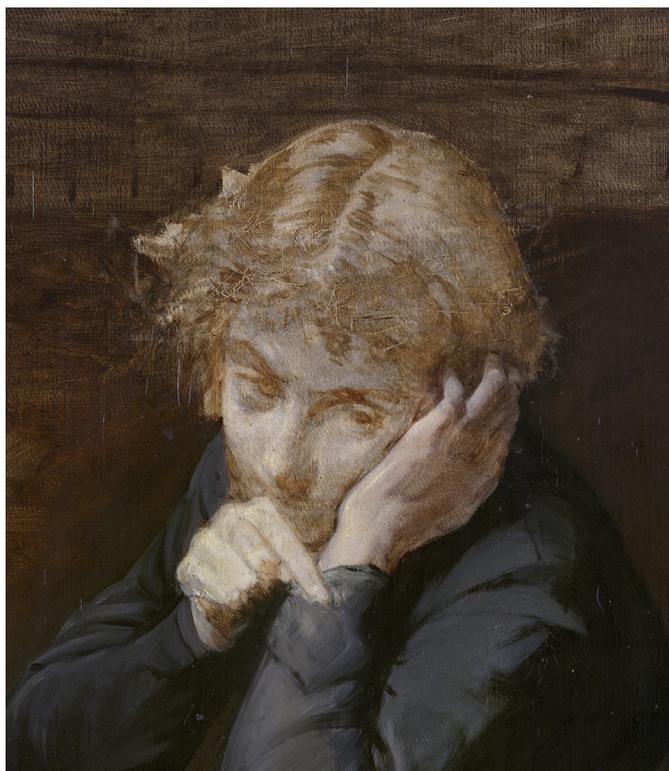
Dès ces années-là, la grande modernité de Degas tient à sa manière de modeler la lumière et la couleur par une touche en zig-zag visible dans les parties qui reçoivent la lumière, soit sur la jupe de la jeune femme, soit sur la colonne de gauche et sur le muret (fig. 1).

Degas dynamise ainsi cette lumière en vibrations, en forme de scarifications croisées et répétées avec une touche presque violente faite de traits rapidement tirés. Cette touche que l'on peut aussi observer sur une autre œuvre de 1859, *David et Goliath* (huile sur toile, 81 x 65 cm, Cambridge [GB], The Fitzwilliam Museum, inv. PD. 7-1966, [Réf. MS-1886](#)) est encore rare à cette époque de sa vie mais Degas la développera plus tard. Elle semble correspondre à ses récentes recherches sur la lumière et sur la couleur, probablement sous l'impulsion des travaux des Macchiaioli qu'il vient de rencontrer à Florence.

#### *Éléments d'appréciation pour une attribution*

Nous nous sommes demandé: comment la Castiglione aurait-elle pu rencontrer Degas en Italie entre 1858 et 1860? Pour cela, nous avons cherché dans ses lettres, ses biographies, dans les articles de la presse de l'époque et parmi les ouvrages traitant de son voyage, mais n'avons rien trouvé. Aujourd'hui, la recherche historique com-

10 Emmebi Diagnostica Artistica, Rapport scientifique, Rome, 5 sept. 2022, Analyse des images multi spectrales.



12 *Jeune italienne: Portrait présumé de la Comtesse de Castiglione* (détail), ca. 1858-1859, huile sur toile, 153 x 105 cm, Rome, Collection particulière, [Réf. MS-2728](#) © Archives Michel Schulman, Paris



13 Pierre-Louis Pierson *La cape* (détail), années 1860 Épreuve à l'albumine argentique à partir d'un négatif en verre, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.548.45 © The Metropolitan Museum, New York

mence à utiliser un autre outil qu'on ne peut plus ignorer: celui l'intelligence artificielle et de ses puissants moteurs de recherche auxquels nous avons recouru pour sourcer d'éventuelles informations pour l'étude de la Castiglione, sachant que celles-ci doivent être impérativement vérifiées. Le logiciel informe que «Degas, en dehors du cadre familial, aurait pu avoir rencontré Virginia Oldoini, devenue Comtesse de Castiglione par mariage».

Un maigre indice qui suffit pour soulever notre curiosité et engendrer notre intérêt, nous portant à diriger nos pas vers les albums du Musée d'Orsay que nous remercions. Comment aurait-elle alors rencontré Degas? Sur quelles bases historiques ce logiciel pouvait-il exprimer cette suggestion? Nous avons ainsi comparé notre portrait à des dizaines de photographies de la comtesse, prises par Pierson (1822-1913), qui fut l'une des femmes les plus photographiées de son temps, mais rarement portraturée sur le vif par les peintres. Envoyée par le ministre Cavour auprès de Napoléon III pour emporter son soutien à la cause de l'Unité italienne, elle est répudiée par l'Empereur et, en disgrâce, se retrouve à Turin entre 1858 et 1860. Degas y passe justement en 1859.

Le cadrage quasiment photographique du tableau nous a rapprochés des nombreux clichés et daguerréotypes parisiens de la comtesse des années 1856-1899. La pose, la forme du visage, la position de la main, les boucles des cheveux, nous ont permis d'en avancer l'hypothèse.

Serions-nous devant le portrait présumé de la Comtesse de Castiglione? Pour cela, nous sommes allés au centre de documentation du Musée d'Orsay afin d'étudier et de comparer les photographies des portraits de la Comtesse tout au long de sa vie et, à l'observation, avons trouvé de nombreux points de comparaison plausibles. Les plus flagrants étant la position de la main, des deux mains, entre autres la forme très particulière des doigts et des ongles, exactes de proportion, l'index pointé, la forme de la bouche un rien pincée pour ne pas dire dépitée, des yeux au regard mélancolique (fig. 12-13).

C'est sur la base de ces indices concordants que cette identification n'est à ce jour que "présumée" en espérant qu'émergeront de nouveaux documents ou des informations qui confirmeront notre identification et donc notre hypothèse. Pour cela, nous devons prendre en considération les observations suivantes et nous placer dans le contexte de la création de l'Unité italienne et de la grande effervescence autour du Risorgimento en Italie, plus particulièrement à Turin dans les années 1858-1860, contemporains de la date d'exécution de cette œuvre.

*Degas/La Castiglione: La rencontre?*

Degas n'avait alors que 25 ans, et sur les conseils d'Ingres dont il admirait l'œuvre et respectait les conseils, il sillonne l'Italie pour copier les grands maîtres qu'il affectionne et qu'il



14 Pierre-Louis Pierson, *Les funérailles* (détail), années 1860, Épreuve à l'albumine argentique à partir d'un négatif en verre, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.548.46 © The Metropolitan Museum, New York



15 Pierre-Louis Pierson, *Essai de pose* (détail), années 1861-67, Épreuve à l'albumine argentique à partir d'un négatif en verre, New York, Metropolitan Museum, inv. 2005.100.423 © The Metropolitan Museum, New York

considère comme un passage obligé à sa formation. Son premier séjour dans la péninsule dure de 1856 à 1860. C'est sur le chemin du retour à Paris en 1859 qu'il passe par Turin<sup>11</sup>. De son côté, la Comtesse de Castiglione, tombée en disgrâce, fut contrainte sur ordre de l'Empereur de retourner en Italie. Elle demeure donc chez elle à Turin où elle occupe la Villa Gloria sur les hauteurs de la ville. On y estime sa présence entre 1858 et 1861.

Somme toute, une rencontre entre la Castiglione et Degas ne fut pas impossible. On notera que la Comtesse était à cette époque un important sujet d'actualité et que son infortuné retour fut l'objet de toutes les attentions voire de toutes les critiques. De passage à Turin, le jeune Degas connut-il la situation de la Comtesse ? Les conditions d'une rencontre ou d'un accès à un de ses portraits photographiques étaient donc possibles pour exécuter cette œuvre. En raison de la lumière et des modifications de la main gauche, le portrait semble fait sur le vif. Il est probable aussi qu'aucune rencontre n'ait eu lieu, limitant le peintre à interpréter une photo en sa possession comme ce fut le

cas pour des portraits peints ou sculptés de la Comtesse faits par d'autres artistes.

#### *Le "Digitus rigidus"*

Il est un détail qu'on ne peut ignorer tant il est singulier et caractérise ici la Comtesse de Castiglione. Il s'agit presque d'une signature, d'un signe distinctif, un léger handicap toujours mis en avant, jamais dissimulé et utilisé à des fins de mise en scène. Nous parlons ici de l'index de sa main droite qui souffrait d'une paralysie<sup>12</sup> et présenté toujours droit, incapable d'en plier la dernière phalange. L'impressionnante collection de portraits photographiques de la Comtesse par Pierson<sup>13</sup>, en partie conservée au Musée d'Orsay<sup>14</sup>, confirme avec évidence que cette disposition de la main droite est une attitude calculée du modèle dans ses exercices d'autoreprésentation. Dans notre portrait, la position du doigt indiquant le centre de la composition est, à elle seule, le motif du tableau. Ce n'est ni un hasard, ni une coïncidence (figg. 12-15). Dans une envolée lyrique,

11 Voir, Reff, 2020, vol. 1, lettre n. 7 du 26 avril 1859, pp. 124-126.

12 Le mystère reste complet au sujet de la paralysie de l'index de la main droite de la Comtesse. Plusieurs sources, toutes plus littéraires qu'historiques, s'accordent à dire que ce handicap daterait de la petite enfance de la Comtesse, seules les circonstances varient.

On parle parfois d'un accident de carrosse, ou d'une blessure après avoir joué avec une arme à feu, une autre source parle d'une paralysie partielle après un choc émotionnel. Dans tous les cas, la Comtesse en fait un objet de mystère qu'elle utilise abondamment dans ses mises en scène.

13 Pierson était le photographe officiel de Napoléon III mais restera célèbre surtout pour sa

collaboration avec la Comtesse dont il a fait plus de 500 portraits sous sa direction. Leur collaboration commence en juillet 1856 et se termine presque quarante ans plus tard.

14 Le Musée d'Orsay conserve une importante collection des clichés de la Castiglione par Pierson (Paris, Musée d'Orsay, département des photographies).

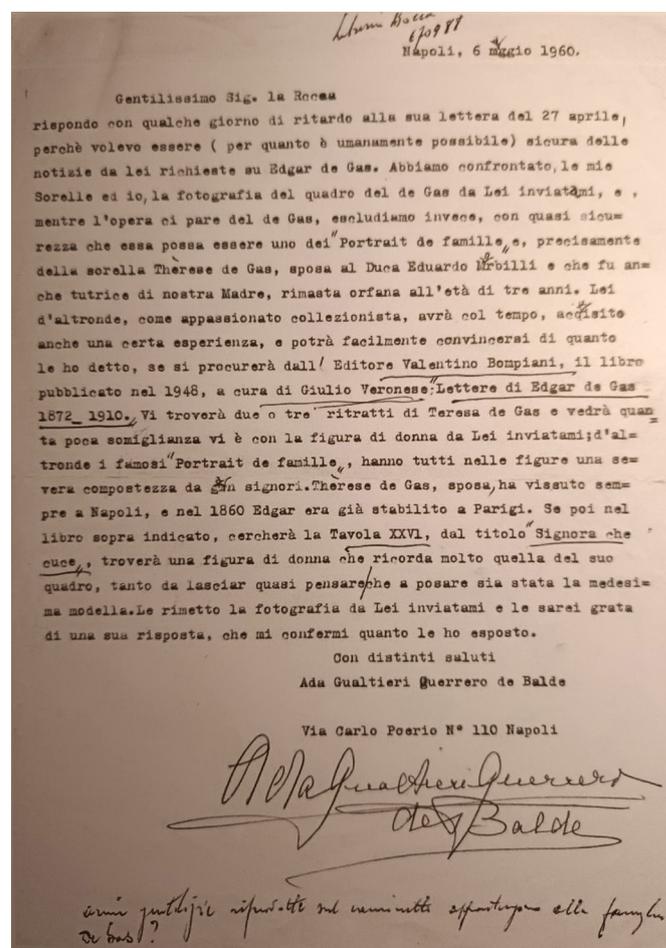
Gabrielle d'Annunzio parle de lui comme du *dactyle de Poly-clète*, à classer au rang d'une œuvre d'art suprême aux côtés du doigt de Dieu au centre de la fresque de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine<sup>15</sup>.

Le soin particulier qu'apporte Degas à cette partie de l'œuvre contraste avec l'aspect *non finito* du reste de la toile qui est d'une facture plus rapidement brossée. La position des doigts a d'ailleurs été sujette à une mûre réflexion puisque dans un repentir significatif, Degas a modifié la position de la main gauche initialement présentée plus à plat<sup>16</sup>. A l'évidence, Degas présente notre modèle avec les mêmes dispositions des mains et plus particulièrement de l'index paralysé de la main droite que l'ensemble des photographies (plus de 500 au Musée d'Orsay) de Pierson représentant la Comtesse. Cette observation concerne non seulement la raideur de son doigt mais aussi la manière de positionner ses mains. Cette scénographie de la gestuelle dans sa singularité est observable et comparable entre la version peinte par Degas et les premiers travaux de Pierson/Castiglione à cette époque. En termes plus modernes, nous dirons qu'il s'agit de "copié-collé". Si une rencontre entre la Comtesse, - temporairement « privée » de Pierson à cause de son exil - et Degas eut effectivement lieu, elle aurait bien pu vouloir transposer, à sa manière et sous sa direction, ses premières compositions photographiques en peinture (figg. 12-15).

### Portrait?

Hormis les copies de maîtres anciens et les paysages, nous connaissons de la période italienne de Degas essentiellement des portraits de sa famille exécutés pendant son séjour à Naples et des portraits populaires et sociaux de personnages modestes, inspirés de la peinture lombarde du *settecento*. Le cas de notre tableau est sensiblement différent. Il ne s'agit ni d'une paysanne, ni d'un portrait social et en aucun cas, selon les descendants de Degas, d'un portrait de famille<sup>17</sup>. La personne représentée ici est de toute évidence de condition sociale aisée. Dans une lettre datée du 6 mai 1960, Ada Gualtieri Guerrero de Balde et ses sœurs, toutes trois descendantes de la famille Degas, excluent l'hypothèse que notre tableau puisse être un portrait de famille. En revanche, elles confirment que le tableau est bien de la main de leur grand-oncle Edgar Degas (fig. 16). En analysant un par un les éléments de composition de cette œuvre, nous observons qu'elle est un cas relativement isolé dans le *corpus* de Degas. Le jeune peintre aurait-il été dirigé? La Castiglione semble s'imposer à la fois en modèle et en "metteur en scène" de ses portraits ou de ses (auto)por-

traits<sup>18</sup> tant sa contribution à la conception de son image fut systématique. Dans le cas de sa collaboration avec Pierson, on sait que celui-ci était relégué à un rôle de technicien, ce qui nous oblige à nuancer la lecture des clichés non comme portraits mais plutôt comme des (auto)portraits. La Comtesse devait initier sa collaboration avec Pierson dès 1856 et cherchait les moyens de construire "une identité" à travers une série de portraits. Elle écarta rapidement la peinture et la sculpture de ses projets qui nécessitaient à la fois de longues et de fastidieuses poses, voulant par ailleurs éviter le regard de l'artiste et concevoir seule sa propre image. S'éloignant à dessein du portrait classique, elle entendait imposer ainsi sa propre mise en scène. Rappelons qu'en 1857 à Londres, la séance de pose avec le peintre George Watts fut vite écourtée; le peintre ne supportant pas le caractère vaniteux de son modèle, il laissera son tableau inachevé<sup>19</sup>. C'est sur ce genre d'incom-



16 Lettre du 6 mai 1960 de Ada Gualtieri Guerrero de Balde à Antonio La Rocca

15 Montesquiou, 1913. À noter que Robert de Montesquiou a collectionné la presque totalité des photographies (433 réf.) de la Castiglione aujourd'hui conservées au Metropolitan Museum, New York, consultables en ligne.

16 Cliché Infrarouge, voir le repentir de la main gauche © Archives Michel Schulman, Paris.

17 Lettre du 6 mai 1960 de Ada Gualtieri Guerrero de Balde à Antonio La Rocca, Archives privées, Rome (fig. 16).

18 Voir Oberhuber, 2005.

19 George Frederic Watts, *La Comtesse de Castiglione par elle-même*. Cité dans: *La Comtesse de Castiglione par elle-même*, Paris, 1999, p. 64: «Ce tableau est l'un des rares portraits peints de la Castiglione qui ne s'inspire pas d'une photographie réalisée auparavant».

préhension que la Comtesse prit rapidement le parti de se tourner exclusivement vers la photographie. De plus, elle trouvait en Pierson, un homme réputé pour son caractère patient et malléable à souhait, le partenaire idéal pour ses compositions photographiques, capable de supporter son tempérament exigeant et fantasque. Dans le cas de notre portrait, il est donc possible que le jeune Degas ait lui aussi été dirigé pour créer une image, une écriture scénographique d'un épisode de la vie romanesque de la jeune Comtesse. La modification de la position de la main droite repliée sous la joue, puis dépliée sur la tempe, le suggère. Il semble ici que Degas n'ait pas célébré le succès de la Comtesse mais plutôt sa défaite. Les différents gestes de ses mains peuvent rappeler le sens de son « rôle d'espionne » : d'une main, elle couvre son oreille et de l'autre, elle cache sa bouche en dénonçant en même temps de son index et de son regard, un message secret, voire une menace. On pourrait interpréter cette gestuelle de façon très didactique comme une écoute de la Comtesse: «J'écoute et je me tais» (fig. 17). Sur le plan iconographique, l'index, au sens latin, est celui qui montre, qui dénonce ; pour certains, il est également celui qu'on emploie remplaçant la parole pour exprimer un refus.

Par l'ampleur de la robe, l'artiste accentue l'impression de repli, de recul et de réflexion. L'expression de son visage est empreinte de contrariété, de dépit et de mélancolie. Le sujet semble vouloir contrôler ses frustrations et exprimer haut et fort son mal être. Ce climat psychologique tendu est rendu par une palette de couleurs froides. La lumière, surexposant le visage, ajoute à ce climat une tension dramatique en séparant l'espace en deux zones : celle lumineuse dominée par la Comtesse (qui détiendrait son secret) et celle de l'obscurité (qui détiendrait sa destinée) (fig. 1). Espaces opposés où la lumière révèle une "vérité", où l'ombre ouvre un monde indéfini, obscur et peu réconfortant. Le modèle pose sans accessoires, sans bijoux ou autres artifices ou conventions mondaines de l'art du portrait.

La construction de l'œuvre en deux grandes diagonales croisées donne au mouvement du modèle la vraie thématique du tableau. Un "combat intérieur". Que nous retrouverons comme élément central de toutes les iconographies développées ensuite par la Comtesse dans son important *corpus* de photographies. Ce combat engendra toute sa psychose et sa vie. Nous sommes ici dans un décor peut être théâtralisé au milieu d'une salle d'armes décorée d'une tenture où figurent deux sabres croisés et de gants que

portent les escrimeurs. A gauche, le sabre est parfaitement reconnaissable: il s'agit d'une épée lombarde de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle attribuée à l'armurier milanais Antonio Piccinino (1509–1589)<sup>20</sup>. Dressés ici en position de combat, ils sont par extension ceux de ses propres luttes. Parmi les batailles de la Comtesse, citons d'abord celle de son amour-propre profondément blessé après avoir été rejetée par Napoléon III. Passant du rôle de maîtresse, adulée et redoutée de l'Empereur, et diplomate au service d'une cause nationale sur ordre du Roi Victor Emmanuel à celui d'une femme répudiée, en exil dans son propre pays et en situation d'échec. Avec une immense amertume, elle écrira à ce propos dans son journal intime: «À peine ai-je traversé la vie, et mon rôle est déjà fini»<sup>21</sup>. Sa mission, qui était selon toute vraisemblance sa raison de vivre, a été violemment et prématurément achevée sur ordre d'exil exigé par l'Empereur<sup>22</sup>. Le retour en Italie, à la normalité, à une vie sans "rôle à jouer" plongera la Comtesse dans une forte dépression. Elle rentre à Turin, désavouée, ruinée, séparée de son mari<sup>23</sup>, nourrissant malgré tout le vain espoir de reconquérir l'Empereur mais aussi sa place à la Cour impériale et son rôle d'héroïne nationale. Et c'est sans doute là que Degas a pu la peindre, assise, pensif, en plein soleil. La campagne d'Italie menée par Napoléon III contre les armées de l'Empereur d'Autriche, François Joseph, connu finalement sa victoire à la bataille de Solferino le 24 juin 1859. Le projet de l'*Unità d'Italia* auquel avait été associée la Comtesse devenait enfin réalité mais l'empereur, lors d'un court passage à Turin, ne souhaite pas la revoir. Elle en ressentit une double blessure: celle de l'abandon définitif de son impérial amant mais aussi le rejet par ses compatriotes, ignorant sa contribution, même infime, à la victoire de la cause italienne.

Autre combat de la Comtesse, plus personnel celui-ci, concerne sa personnalité et sa santé mentale. Elle défiera ses propres démons et semble déjà lutter contre une forme de neurasthénie débutante. C'est à partir de cette époque qu'elle réclamera de l'aide, ne sachant pas encore identifier le mal qui la domine. De retour à Paris, elle se soignera auprès de celui qui allait devenir un ami proche, le docteur Esprit-Sylvestre Blanche, aliéniste parisien dont la clinique était fort réputée. On notera que le fils du docteur Blanche, le peintre Jacques-Émile Blanche connu lui aussi, enfant, la Castiglione dont il fit d'ailleurs plus tard deux portraits. Parallèlement, la profonde et longue amitié entre Degas et Jacques-Émile Blanche nous autorise à penser que les deux

20 Voir Angelucci, 1890, pour un modèle similaire, p. 245, série G42 (ill.).

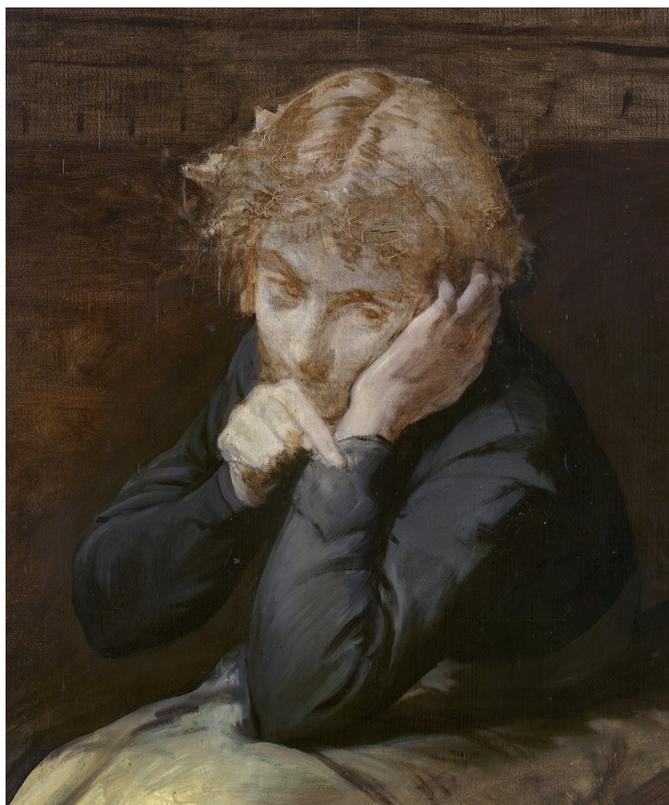
21 Decaux, 1971, p. 169.

22 Dans la nuit du 5 au 6 avril 1857 en sortant de chez la Comtesse Castiglione, trois carbonari italiens, Grilli, Bartolotti et Tibaldi armés tentent d'assassiner l'Empereur. Les armes

représentées sur notre œuvre pourraient être un rappel de cet événement. Soupçonnée à tort de complicité, elle est officiellement expulsée de France par des agents secrets en possession d'un décret signé par le ministre de l'Intérieur. Cette expulsion coïncidait aussi avec la lassitude de l'Empereur à l'égard de la Castiglione qui trouve là une occasion de

se débarrasser d'elle et de tomber dans les bras de sa nouvelle maîtresse, la comtesse Marianne Walewska.

23 Le couple vit séparé depuis la liaison de la Castiglione avec l'Empereur. Le comte de Castiglione voulait s'éviter la réputation du mari cocu; cité dans Blaizot, 1951, p. 15.

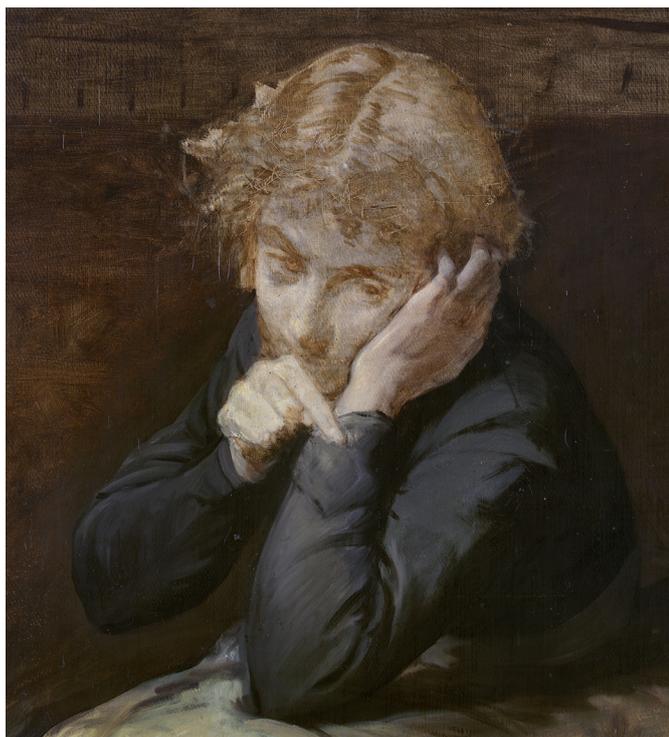


17 *Jeune italienne: Portrait présumé de la Comtesse de Castiglione* (détail), ca.1858/59, huile sur toile, 153 x 105 cm, Collection particulière, [Réf. MS- 2728](#) © Archives Michel Schulman, Paris

18 Pierre-Louis Pierson, *série à la Ristori* (détail), années 1860, Épreuve à l'albumine argentique à partir d'un négatif en verre, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.548.138 © The Metropolitan Museum, New York

19 Pierre-Louis Pierson, *Le chapelet* (détail), années 1860, Épreuve à l'albumine argentique à partir d'un négatif en verre, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.548.37 © The Metropolitan Museum, New York

20 Pierre-Louis Pierson (1822–1913), *Série à la Ristori* (détail), années 1860, Épreuve à l'albumine argentique à partir d'un négatif en verre, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.548.137 © The Metropolitan Museum, New York



21 *Jeune italienne: Portrait présumé de la comtesse de Castiglione* (détail), 1858-1859, huile sur toile, 153 x 105 cm, collection privée, [Réf. MS-2728](#)  
© Archives Michel Schulman, Paris



22 Pierre-Louis Pierson, *Mathilde* (détail), vers 1860, épreuve à l'albumine argentine à partir d'un négatif sur verre, New York, Metropolitan Museum, New York, inv. 1975.548.85 © The Metropolitan Museum, New York

peintres eurent sans doute d'amples discussions à son sujet. Désormais privée de cette mission politique, la Comtesse devra vite se réinventer en entreprenant, à travers un long travail d'autoreprésentation et de mises en scène élaborées par le biais de la photographie, sa légende qu'elle voudra inspirée de son passé. Degas nous livre ici un portrait historique mais aussi psychologique finement élaboré et rare dans son *corpus*, contrastant avec les portraits "bourgeois" ou "sociaux" qu'il faisait à cette époque. Cette œuvre semble être à la fois une transposition peinte de l'univers scénique de la Comtesse tel que nous le connaissons déjà à travers ses premiers travaux photographiques et une œuvre magistrale de Degas qui exprime ici, dans un langage pictural qui lui est propre, non pas le portrait d'une personne mais le portrait d'une personnalité, d'une situation devenue historique (figg. 17-24).

Degas signe une œuvre de grand format qu'il laissera en Italie, soit entre les mains de son modèle, soit auprès de son entourage immédiat. Exécuté à la fin de son périple transalpin, ce tableau est unique dans son *corpus* italien et doit être considérée à juste titre comme une œuvre majeure de transition où Degas abandonne l'académisme et s'émancipe de la leçon des maîtres en proposant et testant

ainsi d'importantes innovations qui préparent et annoncent son travail à son retour à Paris. Elle représente ainsi, avec *La famille Bellelli* conservée au Musée d'Orsay, un des premiers portraits psychologiques du peintre qui utilise ici une forme élaborée d'écriture codée dont la lecture se fait par décryptage en imposant une distance critique entre le modèle, le peintre et le spectateur.

Des années plus tard, Degas s'est sans doute rappelé son œuvre de jeunesse. En 1875, lors d'une vente Corot, il fit en effet l'acquisition d'une petite œuvre de celui-ci, intitulée *Jeune italienne accoudée sur son genou*<sup>24</sup> qu'il gardera jusqu'à sa mort en 1917. Le tableau de Corot reprend de manière étonnante la composition et la palette de son tableau de jeunesse, probable souvenir de son œuvre perdue et qui sait d'une rencontre particulière qu'il aurait occultée.

*La Jeune italienne: Portrait présumé de la Comtesse de Castiglione* pourrait être aussi dans ce cas une sorte de manifeste dédié à la cause du Risorgimento, une métaphore historique à la fois critique et partisane, souvenir de ses nombreuses soirées aux saveurs de révolution au caffè Michelangiolo de Florence. La figure de la Comtesse érigée ici en icône déchue de la révolution italienne et en symbole d'une lutte qui la dépasse, emprise avec l'adversité que seule la postérité délivrera.

24 Vente Corot, Galerie Georges Petit, Paris, du 25 mars 1918, lot 21. Aujourd'hui dans les collections du Musée du Louvre, Paris, Département des peintures, inv. RF 1636.

### LÉGENDE

Dans le texte, l'indication 'Ref. MS-...' est une référence au catalogage du tableau effectué par Michel Schulman dans son catalogue raisonné numérique : Edgar Degas (<https://www.degas-catalogue.com>).

### BIBLIOGRAPHIE CITÉE

Angelo Angelucci, *Catalogo della armeria reale illustrato con incisioni in legno*, Tipografia editrice G. Candeletti, Torino, 1890 [= Angelucci, 1890].  
 Robert de Montesquiou, *La Divine Comtesse: étude d'après Madame de La Castiglione*, Préface de Gabriele D'Annunzio, Maison Goupil & Cie., Paris 1913 [= Montesquiou, 1913].  
 George Blaizot, *Correspondances inédites et archives privées de Virginia Vèrasis, comtesse de Castiglione*, Vente aux enchères Ader, Paris, Hôtel Drouot, 11 juin 1951 [= Blaizot, 1951].  
 Alain Decaux, *La Castiglione. Dame de coeur de l'Europe: d'après sa Correspondance et son Journal intime inédits*, Perrin, Paris, 1971 [= Decaux, 1971].  
*Degas e l'Italia, catalogo della mostra* (Roma, Villa Medici, Accademie de France, 1 décembre 1984-10 février 1985), sous la direction de Jean Leymaire, Henri Loyrette, Palombi Editeurs, Rome, 1984 [= *Degas e l'Italia*, 1984].  
*Degas*, catalogue de l'exposition (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 9 février-16 mai 1988; Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 16 juin-18 août 1988; New York, Metropolitan Museum of Art, 27 septembre 1988-8 janvier 1989), New York, 1988 [= *Degas*, 1988].  
*La Comtesse de Castiglione par elle-même*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 12 octobre 1999-23 janvier 2000) sous la direction de Pierre Apraxine, Xavier Demange, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1999 [= *La Comtesse de Castiglione par elle-même*, 1999].

*Maestà di Roma. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, catalogue de l'exposition (Rome, Villa Medici, Accademie de France, 8 mars-20 juin 2003), sous la direction de Olivier Bonfait, Electa, Milan, 2003 [= *Maestà di Roma*, 2003].

Andrea Oberhuber, *Mise en scène et autoreprésentation chez la Comtesse de Castiglione et Claude Cahun*, dans Cerstin Bauer-Funk e Gisela Febel (sous la direction de), *Der automatisierte Körper. Literarische Visionen des künstlichen Menschen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert*, Weidler Buchverlag, Berlin 2005, pp. 109-130 [= Oberhuber, 2005].

Theodore Reff (a cura di), *The Letters of Edgar Degas*, Distribué par Penn State University Press pour Wildenstein Plattner Institute, 3 voll., New York, 2020 [= Reff, 2020].

### BIBLIOGRAPHIE DE RÉFÉRENCE

Frédéric Loliée, *La comtesse de Castiglione 1840-1900 d'après sa correspondance intime inédite et les Lettres des Princes*, Emile-Paul Editeur, Paris, 1912.  
*La Contessa di Castiglione e il suo tempo*, catalogue de l'exposition (Torin, Palais Cavour, 31 mars-2 juillet 2000), sous la direction de Martina Corgnati, Cecilia Ghibaudi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2000.

Nicole G. Albert, *La Castiglione. Vies et métamorphoses*, Perrin, Paris, 2011.  
 Andrea Oberhuber, *De la tête aux pieds: inquiétantes visions du corps chez la Castiglione et Robert de Montesquiou*, dans *La chair aperçue. Imaginaire du corps par fragments (1800-1918)*, colloque du 24 avril 2015 (Montréal, Université du Québec à Montréal), publié *on-line* dans «Cahiers ReMix», n. 08, 2018, sous la direction de Véronique Cnockaert et Marie-Ange Fougère.



23 *Jeune italienne: Portrait présumé de la Comtesse de Castiglione* (détail), ca. 1858-1859, huile sur toile, 153 x 105 cm, Collection particulière, [Réf. MS-2728](#) © Archives Michel Schulman, Paris



24 Pierre-Louis Pierson, *Marie Stuart*, vers 1860, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.548.78 © The Metropolitan Museum, New York