



LA GRANDE MAGIE DE NAPLES

En invitant Naples et les chefs-d'œuvre du musée de Capodimonte à Paris, c'est toute l'histoire de l'art italien que convoque le musée du Louvre. Si jouer se dit en napolitain *piazzare*, de *pazzia*, folie, et si les enfants napolitains prennent tout au sérieux, alors la peinture à Naples pourrait bien être, comme l'écrit le grand invité Erri de Luca, « un débordement de grand sérieux ».

PAR EMMANUEL DAYDÉ

Dans *La Grande Magie*, le dramaturge napolitain Eduardo De Filippo évoquait un prestidigitateur véreux, qui réussissait à convaincre une femme que son mari, loin de partir convoler avec une autre, demeurerait enfermé dans une petite boîte. Et que, si l'on voulait conserver le charme de cette réclusion à usage personnel, le précieux coffret ne devait être ouvert à aucun prix. À l'occasion des *Étés du Louvre*, Emmanuel Demarcy-Mota, déjà ordonnateur d'une fantomatique mise en scène de la pièce au Théâtre de la Ville, fait de nouveau circuler cette étrange réalité produite par notre imaginaire dans des *Fantômes de Naples* d'après De Filippo qui hantent la Grande Galerie. Prolongeant ce tour de magie, le musée français réalise le même genre d'utopie rêvée, en enfermant pour six mois entre ses quatre murs plus de soixante-dix chefs-d'œuvre du musée de Capodimonte, et en programmant en concert les plus beaux opéras de l'école napolitaine, de la *Giuditta* d'Alessandro Scarlatti au *Don Chisciotte della Mancia* de Paisiello. Quoique profitant de travaux d'ampleur, qui contraignent le musée des Beaux-Arts napolitain à fermer ses portes, on pourra juger l'invitation faite à Sylvain Bellenger, directeur du musée de Capodimonte, entachée d'un certain vampirisme façon retour d'Italie de Bonaparte. L'accrochage de 31 tableaux engloutis dans l'espace solennel et mystique de la Grande Galerie, là même où le roi thaumaturge guérissait des écrouelles au XVII^e siècle, prendrait volontiers des airs de recel plutôt que de dialogue. Et ce d'autant que, pro-

Naples à Paris : le Louvre invite le musée de Capodimonte

Grande Galerie, Salon Carré
et Salle de l'Horloge du musée du Louvre, Paris
Jusqu'au 8 janvier 2024

Commissariat général : Sébastien Allard et Sylvain Bellenger

fitant des collections des Farnèse, auparavant disséminées par le Pape Paul III et son petit-fils Alexandre entre leurs palais de Rome, de Parme et de Plaisance, avant d'être reçues en héritage par Charles de Bourbon, restaurateur du Royaume de Naples au XVIII^e siècle, la Reggia di Capodimonte ne se contente nullement d'évoquer la seule peinture napolitaine, mais offre un panorama quasi complet de la peinture italienne ancienne, du XV^e au XVII^e. Devenue dès le XVI^e siècle la deuxième ville la plus peuplée d'Europe, la cité parthénopéenne, plus qu'une capitale du Sud, propose « un autre climat, un autre ciel, presque un autre monde », comme le remarquait déjà Hippolyte Taine.

La nature exposée

Tout commence dans le Salon Carré par le duel mené dans la chapelle Brancacci à Florence entre deux artistes absents des collections du

Artemisia Gentileschi.
Judith décapitant Holopherne.
Vers 1612-13, huile sur toile, 158,8 x 125,5 cm.
Museo e Real Bosco di Capodimonte, Naples.



Louvre, Masolino, représentant des derniers feux du gothique, et Masaccio, premier renaissant à revendiquer l'anatomie et l'émotion. La pathétique *Crucifixion* du second l'emporte aisément sur une rigide *Fondation de Sainte-Marie-Majeure* du premier. Accolée aux portraits coupants comme des couteaux d'Antonello de Messine, la *Transfiguration* de Giovanni Bellini, considéré à bon droit comme le père de la peinture vénitienne, transfigure un parfum naturel dans une fraîche campagne cristalline et aérée, où les figures du Christ et de ses disciples s'assimilent à d'éphémères passants dans la splendeur d'une journée ensoleillée. Si Paul Veyne

parle de plusieurs « épidémies de génie » en Italie, la première pourrait bien se déclarer avec ce rayon de soleil à la mine tranquille, orgueilleusement signé par son auteur, et qui vaut à lui seul presque toutes les douces madones et les tendres Christ belliniens exposés au même moment au musée Jacquemart-André – la *Dérision de Noé*, son ultime chef-d'œuvre, excepté. Faisant face au sensuel *Sommeil d'Antiopé* de Corrège au Louvre, le frémissant théâtre érotique de Titien palpite de chair et d'or dans la première version de sa *Danaé*. Allongée sur un lit aux draps défaits, une courtisane alanguie et nue – qui reprend les traits d'une certaine Angela, maîtresse d'Alexandre Farnèse – s'offre à une averse de semence dorée, telle la fille du roi d'Argos fécondée par Jupiter sous forme de pluie d'or, en une vivante allégorie de la puissance du désir sexuel. Peint sans doute pour Alexandre Farnèse, le Grand Cardinal, ce « nu pour attirer le diable », comme le caractérise alors le nonce apostolique de Venise, fut d'abord emmené à Rome, où Titien réside alors brièvement, puis à Naples. Ornant

Vue de l'exposition *Naples à Paris – Le Louvre invite le musée de Capodimonte*, Grande Galerie, musée du Louvre, Paris, 2023. Au centre : Jacopo de' Barbari (attribué à). *Portrait de Luca Pacioli avec un élève*. 1495, huile sur panneau, 99 x 120 cm. Museo e Real Bosco di Capodimonte, Naples.

À droite : Giovanni Bellini. *La Transfiguration*. Vers 1478-79, huile sur panneau, 115 x 152 cm. Museo e Real Bosco di Capodimonte, Naples.



la chambre à coucher d'Alexandre Farnèse avant d'être remise au Cabinet des peintures obscènes par Ferdinand I^{er}, la sulfureuse toile fut offerte au maréchal Goering en cadeau d'anniversaire, et retrouvée par les *monuments men* dans les mines de sel de Salzbourg. Jugé en son temps – ou, tout du moins, à Rome – comme « une honte » par Michel-Ange, à cause de son manque de méthode et de dessin, le tableau suscita néanmoins un désir irrépressible sous forme de quantité de répliques, dont la plus célèbre est la « poésie » du Prado, commandée par le très austère Philippe II d'Espagne.

Impossible

Comme l'expose le gigantesque carton préparatoire d'un *Groupe de soldats*, « *opera senza la tinte* » (« chef-d'œuvre sans couleurs ») tout en lignes sinueuses et contrapposto ondulatoire, entrepris par Michel-Ange à plus de 70 ans pour sa fresque de *La Crucifixion de saint Pierre* à la chapelle Pauline, le Florentin ne pouvait comprendre cette façon de dessiner du Vénitien

au fur et à mesure qu'il peignait. Outre cet unicum de Michel-Ange, d'autres fantastiques « *ben finite cartone* » de l'École romaine, judicieusement collectionnés par le chanoine de Saint-Jean-de-Latran à Rome Fulvio Orsini et conservés depuis à Capodimonte, se trouvent regroupés, tel un trésor, dans la pénombre de la Salle de l'Horloge. En contrepoint de plusieurs versions de *L'Amour embrassant Vénus*, donné par le maître florentin à ses élèves Bronzino, Pontormo ou Vasari, l'énergique carton grandeur nature du Moïse se cachant les yeux devant le Buisson ardent souligne toute la folle maestria de Raphaël. La dramatique figure brouillée et raturée à grands traits d'un Dieu le Père accablé de tristesse, qu'il esquisse pour sa fresque vaticane de *La Dispute du Saint Sacrement*, porte la perfection incomplète de l'art du carton à des sommets inégaux.

Sans doute les Romains préféraient-ils aux orages colorés vénitiens les derniers éclats métalliques du maniérisme jetés par Rosso ou Parmesan. Icône du musée de Capodimonte, *L'Antea* de Parmesan – dont on ne sait si elle

est la fille, la maîtresse ou la servante du peintre – pourrait représenter la beauté idéale selon Pétrarque, sous la forme d'une délicate jeune fille au visage ovale et au bras droit exagérément long, figée dans une luxueuse *zinate*, surmontée d'une peau de zibeline qui mord son gant à pleines dents.



Le plus et le moins

C'est toutefois l'harmonieuse leçon classique qui resplendit au début du XVII^e siècle qui semble correspondre le mieux au goût français. Si le musculeux et pensif *Hercule à la croisée des chemins* d'Annibal Carrache paraît à nos yeux d'une sagesse quelque peu compassée, tel n'est pas le cas de la version napolitaine du chorégraphique *Atalante et Hippomène* de Guido Reni. Sur un fond bleu nuit laissant transparaître la ligne d'horizon, comme statufiés dans la lumière froide de la lune, les deux coureurs surgissent sur la ligne d'arrivée, dans des envolées de draperies violettes et bleues et des carnations de marbre blanc. Accrochées en vis-à-vis de ce ballet harmonique, musical et lunaire, les quatre peintures à la virilité exacerbée de l'*Histoire d'Hercule* du même Guido Reni, commanditées par le duc de Mantoue avant d'entrer dans les collections de Louis XIV puis du Louvre, font preuve d'une emphase qui s'éloigne cette fois-ci de l'épure. D'un érotisme nettement plus cru fait montre le *Cain et Abel* de Lionello Spada, autre Bolonais formé à l'ombre des Carrache. Bousculé, lors de sa venue à Malte, par la découverte de la sombre *Décollation de saint Baptiste* peinte par Caravage pour la co-cathédrale de La Valette, Spada transforme l'académisme musculaire d'une lutte à mort entre les deux frères en une brutale scène de viol, le genou de Caïn entre les cuisses d'Abel l'empêchant de les refermer, saisie dans un clair-obscur homoérotique.

Le contraire de un

Entre-temps, les leçons de ténèbres de Caravage, qui séjourne à Naples une première fois en 1606 puis une seconde en 1609, ont totalement bouleversé l'ordre local pour donner enfin naissance à une véritable école de peinture, à l'image de la populeuse cité parthéno-péenne, pleine de cris, d'insultes et de mauvais sorts. La France ayant fait peu de cas des caravagesques napolitains – hormis Sault, qui, lors de ses pillages, avoue une certaine fascination pour Ribera –, les collections du Louvre en sont fort pauvres. À l'extrémité de la Grande Galerie, c'est Capodimonte qui s'impose sur le Louvre. Bien qu'elle ne s'installe définitivement à Naples

Michel-Ange. *Groupe de soldats*. 1546-50, fusain sur papier, piqué pour le transfert, 263 x 156 cm. Museo e Real Bosco di Capodimonte, Naples.

Titien. *Danaé*. 1544-45, huile sur toile, 120 x 172 cm. Museo e Real Bosco di Capodimonte, Naples.



qu'en 1630, à l'invitation du vice-roi le duc d'Alcala, c'est à Rome dès 1612, soit deux ans à peine après la mort brutale de Caravage, que la jeune Artemisia Gentileschi, 19 ans, réalise sa sanglante *Judith décapitant Holopherne*. Dans un cadrage resserré sur l'action et une obscurité de soupirail, on y voit l'héroïque veuve juive découper à l'épée avec application, et avec l'aide ferme de sa servante Abra, la tête du général assyrien, comme on dépècerait un porc. Quoique prenant son inspiration dans une semblable *Judith* romaine de Caravage, peinte au tout début du XVII^e, et d'où giclent trois petits jets de sang, cette décapitation gore et sauvage de deux femmes puissantes a été vue comme la réponse d'Artemisia (dont la *Judith* semble emprunter les traits) à son viol par Agostino Tassi, un collaborateur de son père Orazio, et des tortures aux lacets qui broient les doigts, subies lors du procès qui s'ensuivit en mars 1612. Jugeant cette interprétation fleurant bon, trop bon le XXI^e siècle, et refusant de voir là un drapeau à brandir pour #MeToo, Sylvain Bellenger ne distingue pas cette scène traumatique de la violence inhérente à d'autres *Judith* abondamment produites

à la même époque. Sans voir qu'Artemisia elle-même choisit, dans les années qui précèdent immédiatement le viol, de ne pas représenter l'acte lui-même mais la fuite postérieure à la décapitation, dans des scènes élégantes, à l'image de la fashionable *Judith* de Stanzone en belle de théâtre, que l'on retrouve dans la complémentaire collection privée de Vito, exposée cet été à Aix-en-Provence. Telle quelle, avec ses repentirs, ses bras démesurés, ses tissus précieux et ses draps sanguinolents, la *Judith* de Capodimonte fait entendre la voix d'Artemisia à travers les siècles : « Si j'avais été un homme, je ne sais comment les choses se seraient passées », avouait la jeune femme.

Le poids du papillon

Né à Jativa dans la province de Valence en 1591, José de Ribera aurait fui très tôt, dès 1609, l'Espagne pour l'Italie, recueillant tout d'abord les éloges de Ludovic Carrache à Parme avant d'aller rejoindre, en compagnie de son jeune frère et d'autres compatriotes peintres, la bohème caravagesque de la Via Margutta à Rome. Alors

LA FLAGELLATION DU CHRIST DE CARAVAGE OU LE CHOC DU TELLURISME NAPOLITAIN

Parmi la trentaine de chefs-d'œuvre du musée Capodimonte installés dans la Grande Galerie, *La Flagellation du Christ*, tableau imposant de près de trois mètres sur deux, fut peint par Michelangelo Merisi, dit Le Caravage, en 1607, lors de son premier séjour napolitain, où sa notoriété artistique lui assure des protecteurs après une rixe qui a mal tourné et fait de lui un assassin à 35 ans, l'obligeant à fuir Rome.

Commande de Tommaso de Franchi comme retable pour la chapelle familiale de l'église San Domenico Maggiore, la *Flagellation* est transférée en 1972, après trois tentatives de vol, à Capodimonte. Le tableau en est la vedette : à l'étage, on le distingue de loin, dans l'enfilade des salles d'exposition – une grande masse de lumière entourée de pénombre. De fait, sur un fond noir d'encre, on voit quatre corps à échelle humaine. Au centre, le Christ, debout, corps puissant et dénudé, un linge blanc autour de l'aîne, capte la lumière, la force, la sensualité, la vie. Mais tête basse, esquissant un pas – victime sacrificielle. À sa gauche, un homme sombre, visage colérique, en rajoute à la couronne d'épines en le tenant par la chevelure ; à sa droite, un autre de profil lui maintient les mains dans le dos. Un troisième, accroupi, dont ne sort de l'ombre qu'un bras, un mollet et une main, lie de petites branches en fuseau. D'obscurs bourreaux s'appêtent à torturer le Christ. La scène précède la flagellation et Caravage, refusant un baroque outrancier exhibant d'horribles blessures, intensifie les effets du clair-obscur et les contrastes qui ont fait son immense succès à Rome. Mise en scène d'une extraordinaire intensité dramatique, la perfection du corps du Christ peut évoquer Michel Ange, mais l'accrochage de cette toile dans la Grande Galerie aux côtés de *L'Incrédulité de saint Thomas* de Salvati et du *Noli me tangere* de Bronzino, deux grands artistes maniéristes, souligne la divergence du Caravage et sa profonde humanité. S'est-il projeté dans cette représentation ? *La Flagellation* de Capodimonte apparaît aussi plus poignante que celle peinte la même année conservée à Rouen – où elle a été exposée cet hiver, après restauration, avec celle de Naples. Le tableau de Rouen est horizontal : le Christ, attaché à une colonne bien visible, y apparaît moins pourvu de la plénitude sensuelle et lumineuse de la version d'autel. Deux bourreaux, préparant eux aussi le supplice, sont nantis cette fois de visages moins agressifs, voire compatissants, distinguant le climat des deux tableaux.

Lorsqu'il peint ces *Flagellations*, Caravage n'a plus que trois ans à vivre, exilé permanent de Rome où il aspire tant à retourner, gracié de son crime par le Pape. Passé par Malte et la Sicile, il retourne en 1609 à Naples, ville-volcan dionysiaque à l'énergie inépuisable, « Pompéi jamais ensevelie », écrira Curzio Malaparte dans *La Peau*, et insuffle à son œuvre ultime la puissance génésique du feu vésuvien. En route pour Rome, à 38 ans, son combat entre l'ombre et la lumière s'achève soudain. Jeunesse, liberté, réalisme, spiritualité... : entrée de Caravage dans la légende des génies foudroyés. ■ PASCALE LISMONDE

fréquentée par Manfredi et Saraceni, tout autant que par les Hollandais Honthorst et Baburen ou encore le Français Valentin, cette école de la rue prône les bienfaits conjugués de l'ivresse, du ténébrisme et du naturalisme tels que professés par la Manfrediana methodus. Désormais surnommé « Lo Spagnoletto » (comme Dominikos Theotokópoulos « El Greco »), Ribera rejoint

Naples au printemps 1616 pour s'employer à recouvrir de peintures les innombrables églises et monastères qui y sont en chantier. Prenant la tête de la jeune génération qui se soulève en faveur de la révolution caravagesque, le peintre des humbles, des vieux, des souffrants et des déclassés mêle comme personne la noblesse des postures antiques à la Guido Reni à la flétris-

Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit Caravage.
La Flagellation. 1607, huile sur toile, 286 x 213 cm.
Propriété du Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno,
en dépôt au Museo e Real Bosco di Capodimonte, Naples.





sure de la chair et aux pieds sales de Caravage. Stoïcien doloriste, ce peintre des ravages du temps pousse un cri muet contre la mort. Sans attendre la prochaine rétrospective du Petit Palais en 2024, la composition théâtrale et pyramidale de son *Saint Jérôme et l'ange du Jugement dernier*, destiné à un couvent franciscain de Naples, fait jaillir de la nuit obscure et mystique chère à Jean de La Croix le corps décharné et le visage ridé d'un vieillard. Un ange lent, qui ne vole pas et qui paraît monter à pied, vient le surprendre, dont on pourrait détailler le velouté des plumes de ses ailes. Tout d'abord propriété d'un marchand flamand vivant à Naples, avant de faire partie des collections du vice-roi duc de Monterrey, puis d'être intégré à Capodimonte, le bedonnant et repoussant *Silène ivre*, pourtant inspiré par les bacchanales de Titien, est sans doute l'œuvre la plus emblématique du flamboyant Ribera de 35 ans, dont l'orgueilleuse trivialité aura fait le plus couler d'encre. Tandis que Flaubert s'arrête devant cette « figure tout espagnole, noire au lieu d'être rouge, à l'œil rond, ouvert, et singu-

lièrement pur et beau », Taine se délecte devant « un ventre débordant, une poitrine de Vitellius, lamine noirâtre, basse et méchante d'un Sancho inquisiteur, d'horribles genoux cagneux, tout cela dans une pleine lumière crue encore avivée par un entourage d'ombres qui font repousser et [...] un âne qui braie de tout son gosier ».

Le jour avant le bonheur

Disciple putatif de Ribera et « *fa' presto* » de l'autre moitié du XVII^e siècle, Luca Giordano rend hommage à son maître en réinterprétant plus de vingt ans après son *Apollon et Marsyas*, pour l'attirer

Guido Reni. *Atalante et Hippomène*.
Vers 1615-18, huile sur toile, 192 x 264 cm.
Museo e Real Bosco di Capodimonte, Naples.

À droite : Jusepe de Ribera. *Apollon et Marsyas*.
1637, huile sur toile, 182 x 232 cm.
Museo e Real Bosco di Capodimonte, Naples.



vers une agitation toute baroque. Qualifié par ce même Giordano d'œuvre « grossière et dépourvue de la noblesse et de la beauté qui conviennent à un corps noble », le *Saint Sébastien* de Mattia Preti, peintre calabrais formé auprès du caravagesque Caracciolo, fut refusé par les moniales dominicaines qui en étaient commanditaires, avant de trouver refuge auprès d'un gentilhomme napolitain. Dernier héros de la geste napolitaine après la grande peste de 1656 (qui devait décimer la moitié de la population), le *Cavaliere Calabrese* invente pourtant durant ses huit années passées à Naples – avant de devenir, pendant quarante ans, le premier peintre de Malte – un art de la bascule et du décentrement, une diagonale du vide qui fait converser la matière avec l'esprit. Rompant avec la tradition d'un Sébastien au corps criblé de flèches, Preti présente le saint dévêtu et penché en

arrière, en extase, en un monumental et saisissant raccourci. Il n'est guère besoin d'explications pour comprendre pourquoi ce nocturne du plaisir et de la souffrance est devenu un étendard de la cause LGBT... Ardente, vulgaire, naturaliste et mystique, « Naples, résume Erri de Luca, est un tambour, en suspens sur les gouffres ». ■

À voir aussi

Une saison napolitaine à Paris. Eduardo de Filippo ou les Fantômes de Naples par Emmanuel Demarcy-Mota, du 28 juin au 3 juillet / *Stabat Mater* de Pergolèse le 13 octobre / *Don Quichotte* de Paisiello le 8 novembre / *Il Mitridate* de Scarlatti le 16 novembre.

Naples pour passion – chefs-d'œuvre de la collection de Vito. Musée Granet, Aix-en-Provence. Du 15 juillet au 29 octobre 2023

Tous les intertitres sont des titres de romans de l'écrivain d'origine napolitaine Erri de Luca.