

M U S É E
B E A U X
A R T S
C A E N



Michelangelo Marisi, dit Caravage, *Jeune garçon mordu par un lézard*, vers 1596 - 1597, huile sur toile, Florence, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

L'école du regard

Caravage et les peintres caravagesques dans la collection Roberto Longhi



Fondazione di Studi
di Storia dell'Arte
Roberto Longhi

CIVITA
Mostre

LE CHÂTEAU , 14000 CAEN, 02 31 30 47 70 MBA.CAEN.FR

CAENA
NORMANDIE

CAEN.FR @ f

SOMMAIRE

Communiqué de presse

Fondation Roberto Longhi

Roberto Longhi : expert, collectionneur et dessinateur

Extraits des textes du catalogue :

Caravage et les peintres caravagesques dans la collection Roberto Longhi

Maria Cristina Bandera

Caravage dans le parcours critique de Roberto Longhi

Mina Gregori

Parcours de l'exposition et photos disponibles pour la presse

Liste complète des oeuvres

Biographie de Roberto Longhi

Le musée des Beaux-Arts de Caen

Informations pratiques et contacts presse

29 mai - 17 octobre 2021

L'école du regard

CARAVAGE ET LES PEINTRES CARAVAGESQUES DANS LA COLLECTION ROBERTO LONGHI

En partenariat avec la Fondation Roberto Longhi

Éminent historien de l'art, Roberto Longhi (1890-1970) a consacré la plus grande part de ses études à Caravage et aux artistes qui ont assimilé sa leçon, depuis sa thèse, soutenue en 1911 à l'Université de Turin, jusqu'à la monographie publiée en 1952 à la suite de la grande exposition *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi* organisée à Milan en 1951. Il a été l'un des premiers à définir le style direct et naturaliste du maître lombard, à évoquer son univers poétique et le rôle fondamental que joue la lumière dans ses tableaux, à saisir enfin la portée révolutionnaire d'un art qui fut adopté et divulgué par nombre de peintres italiens et étrangers. Parallèlement à ses recherches, Roberto Longhi a réuni à partir des années 1920 une collection dédiée naturellement et essentiellement aux peintres caravagesques, véritable école du regard déclinant en une cinquantaine de tableaux les formules initiées par Caravage. Des peintures de grande qualité de **Carlo Saraceni**, **Battistello Caracciolo**, **Orazio Borgianni**, **Matthias Stomer**, **Giovanni Lanfranco** ou **Mattia Preti** y côtoient les Apôtres de **Jusepe de Ribera**, *Le Reniement de Pierre*, chef-d'œuvre de **Valentin de Boulogne**, et le fameux *Jeune Garçon mordu par un lézard*, tableau exécuté par **Caravage** au début de son séjour romain (vers 1596-1597). D'après cette dernière œuvre, acquise vers 1928, Longhi a réalisé un dessin qui témoigne de son habileté et de son acuité visuelle. La pratique du dessin, loin d'être une expérience isolée, aidait l'historien de l'art à mieux évaluer l'organisation spatiale et lumineuse des peintures admirées dans un musée ou appartenant à sa propre collection. L'exposition présentée à Caen rassemble pour la première fois une vingtaine de dessins de la main du collectionneur en prélude à la cinquantaine d'œuvres caravagesques provenant de la maison florentine de Roberto Longhi, la Villa Il Tasso, siège de la fondation portant son nom.

Commissariat scientifique : **Maria Cristina Bandera**, directrice scientifique de la Fondation Roberto Longhi
Commissariat pour le MBA Caen : **Caroline Joubert**, conservatrice en chef / Direction : **Emmanuelle Delapierre**, conservatrice en chef
Organisation : **Civita Mostre e Musei S.p.A.**, musée des Beaux-Arts de Caen
Catalogue : *L'école du regard. Caravage et les peintres caravagesques dans la collection Roberto Longhi*, 2021, Venise, Marsilio Editori, 128 pages, textes de **Maria Cristina Bandera** et **Mina Gregori**.



Valentin de Boulogne, *Reniement de Pierre*, vers 1615-1617, huile sur toile

Exposition ouverte du mardi au vendredi (en juillet et août du lundi au vendredi) de 9 h 30 à 12 h 30 et 13 h 30 à 18 h.
Le week-end et jours fériés de 11h à 18h

GRATUIT pour les moins de 26 ans et pour tous le 1er week-end du mois.
Tarifs de 5, 50 € à 3,50 €

M U S É E
B E A U X
A R T S
C A E N



Carlo Saraceni, *Judith avec la tête d'Holopherne*, vers 1618, huile sur toile



Matthias Stomer, *Annonce de la naissance de Samson (détail)*, vers 1630-1632, huile sur toile



Jusepe de Ribera, *Saint Thomas*, vers 1612, huile sur toile

Crédits pour l'ensemble des œuvres de l'exposition : Florence, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

CONTACTS PRESSE NATIONALE

Alambret Communication

Marie-René de La Guillonnière
mane@alambret.com

+ »33 (0)1 48 87 70 77) +33 (0) 6 88 90 76 22

CONTACTS PRESSE REGIONALE

Anne Bernardo - a.bernardo@caen.fr

Musée des Beaux-Arts Le Château
14000 CAEN - 02 31 30 47 7

www.mba.caen.fr

CAEN.FR

CAEN
NORMANDIE

FONDATION ROBERTO LONGHI pour l'étude de l'histoire de l'art

Roberto Longhi fonde en 1971 la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, léguant « au profit des générations futures » sa bibliothèque, sa photothèque et sa collection d'art. Reflet de ses intérêts et de ses études, la collection comprend des œuvres d'art prestigieuses allant du XIII^e au XX^e siècle.

La Fondation a son siège dans la villa Il Tasso achetée par Longhi en 1939. Il y a vécu jusqu'à sa mort avec son épouse Lucia Lopresti, l'écrivain Anna Banti, qui a nommé la Fondation comme son héritier universel et l'unique bénéficiaire de la villa et de son mobilier.

Les activités de la Fondation sont toujours inspirées et guidées par les dernières volontés testamentaires de Roberto Longhi, dans une approche cependant renouvelée. Les domaines d'engagement privilégiés sont la recherche historico-artistique, la connaissance et la mise en valeur des thèmes et des personnalités de l'art y compris ceux de notre temps. De 1971 à aujourd'hui, plus de quatre cents jeunes chercheurs ont reçu des bourses d'études de la Fondation Longhi pour passer un an à Florence et y mener leur projet de recherche dans le domaine de l'histoire de l'art.

ROBERTO LONGHI

Expert et collectionneur

Roberto Longhi (Alba 1890 - Florence 1970) est l'une des figures les plus fascinantes de l'histoire de l'art du XX^e siècle. Depuis sa thèse universitaire soutenue à l'Université de Turin en 1911, avec Pietro Toesca, Longhi s'est toujours concentré sur l'étude de la peinture de Michelangelo Merisi, dit Caravage. Ce choix reposait sur une formidable intuition puisque l'artiste était à cette époque l'un des « moins connus de l'art italien ». Le travail de Longhi témoigne de sa capacité à comprendre immédiatement l'impact révolutionnaire de la peinture de Caravage qu'il considérait comme le premier peintre de l'ère moderne. Longhi a publié de nombreux essais sur Caravage et ses suiveurs – ceux que l'on nomme les caravagesques – et a conçu la célèbre exposition « Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi » (Milan, 1951), un événement qui a connu un énorme succès auprès du public, obtenant un large consensus pour le peintre destiné à se développer avec le temps et qui aujourd'hui n'a plus de frontières.

Non seulement Longhi était le plus éminent historien de l'art italien de son temps, mais il était aussi un important collectionneur. Dans sa demeure de Florence, la villa Il Tasso, où la Fondation qui porte son nom a actuellement son siège, Longhi a rassemblé un ensemble considérable d'œuvres d'art de maîtres de toutes les périodes artistiques, une occasion pour lui de poursuivre son travail de recherche et d'étude. Le cœur de sa collection est constitué des œuvres de Caravage et de ses suiveurs qui sont pour la plupart présentées ici. L'exposition commence par une petite section consacrée aux peintres vénitiens et lombards du XVI^e siècle ayant joué un rôle important dans la formation culturelle de Caravage. Une quarantaine d'œuvres suivent dues aux artistes qui, tout au long du XVII^e siècle, se sont confrontés à sa révolution picturale.

Dessinateur

Roberto Longhi a légué à la Fondation près de deux cent-cinquante feuilles de sa main, un corpus composé de dessins libres, dont beaucoup de portraits, et de dessins d'après des œuvres de grands maîtres tels Masaccio, Michel-Ange, Greco, mais aussi Cézanne. Parmi ces dessins d'après, exécutés pour la plupart entre 1925 et 1935, beaucoup reproduisent cependant des tableaux de Caravage ou de peintres caravagesques, certains d'entre eux appartenant à sa propre collection. Ainsi a-t-il été possible de présenter dans cette exposition, le dessin (ou parfois deux dessins) de Longhi à proximité de son modèle peint par Borgianni, Saraceni ou Morazzone, une confrontation qui éclaire la méthode de l'historien d'art.

La pratique du dessin était en effet pour Roberto Longhi plus qu'un violon d'Ingres, un simple passe-temps cultivé pour lui-même. Convaincu que dessiner aidait à mieux voir – à l'instar de Goethe déclarant « ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai pas vu » –, le dessin s'est avéré être aussi un instrument d'accompagnement du travail critique, très utile pour comprendre le style et l'univers d'un artiste. Le dessin à la sanguine d'après la *Pietà* de Borgianni révèle la nervosité du trait associé aux transitions lumineuses tandis que l'esquisse à l'encre d'après la *Judith* de Saraceni ne retient que le fort contraste des ombres et des lumières. C'est avec la pierre noire et le lavis d'encre que Longhi tente d'extraire l'essence même des peintures de Caravage. Sa copie de la *Mort de la Vierge* du Louvre, scène particulièrement poignante et naturaliste, propose une vision libre et moderne qui met l'accent sur la structure de l'œuvre. Celle de la *Flagellation* du musée de Rouen – en fait dessinée, avant la découverte de l'original à Rouen en 1959, d'après une copie dans une collection privée italienne – fait ressortir l'inflexion classicisante du tableau.

En crayonnant avec furie, noir sur noir, il crée une obscurité dévorante dans son interprétation du *Saint François* du musée de Crémone alors que la figure de son *Saint Jérôme*, d'après l'œuvre de Montserrat, se détache éclatante et drapée de modulations grises sur un fond ténébreux uniforme.

CARAVAGE ET LES PEINTRES CARAVAGESQUES DANS LA COLLECTION ROBERTO LONGHI

Maria Cristina Bandera (extrait)

Roberto Longhi (1890-1970) fut non seulement l'historien de l'art italien le plus important et le plus novateur de son siècle, mais il fut également un grand collectionneur. Dans sa maison florentine – la villa Il Tasso –, aujourd'hui siège de la fondation qui porte son nom, il rassembla un nombre considérable d'œuvres de maîtres de toutes les époques qui furent pour lui l'objet d'études et de recherches. Parmi celles-ci, le noyau le plus remarquable et le plus significatif est sans aucun doute celui qui compte les œuvres de Caravage et de ses suiveurs, formé autour du *Garçon mordu par un lézard* de Merisi, dont Roberto Longhi fit l'acquisition vers 1928. Peu avant sa mort en 1970, dont le cinquantième anniversaire a eu lieu en 2020, Longhi rédigea quelques notes destinées au catalogue de sa collection, publié à titre posthume. Il y soulignait le but initial de celle-ci – « Quand j'ai commencé à collectionner, c'était vers 1915/1920, je voulais accompagner mes études de quelques œuvres exemplaires qui puissent, en quelque sorte, les représenter. / À cette époque, à Rome et à Milan, on pouvait voir sur les étals des marchés des tableaux qui me paraissaient sublimes et qui, pourtant, coûtaient trois fois rien » – et son objectif ultime : « ma décision de créer une fondation conservant intactes et le plus longtemps possible ma bibliothèque et ma photothèque m'impose, afin d'éviter de futurs malentendus, de laisser également ma collection d'œuvres d'art, organisée selon mes principes et mes opinions dans un catalogue spécifique, où chaque fiche est rédigée de manière critique et peut, en se combinant avec les autres, retracer l'histoire de mon instinct de collectionneur ». Il y évoque également une aspiration : « Je suis convaincu qu'il [le catalogue] constituera l'un des piliers de la "fondation", qu'il restera et durera, je l'espère, comme un miroir de ma méthode d'investigation destinée à la critique directe des œuvres elles-mêmes, et à la tradition, italienne par excellence, de cette méthode ».

Dans cet esprit, Longhi souligne l'étendue de sa collection « d'étude », qui comprend « environ 250 pièces allant des tableaux primitifs aux toiles des XVII^e et XVIII^e siècles, de Caravage à ses principaux suiveurs italiens et étrangers, en passant par les Génois et les Napolitains » et qui « se termine par des exemples de choix des plus grands artistes italiens de ces cinquante dernières années ; sans oublier les onze tableaux de Morandi et les quatre de Carrà ». L'historien de l'art rappelle également que sa « *raccolta* [son recueil] – terme qu'il préfère employer pour désigner sa collection – de tableaux est, d'une certaine manière, spécialisée, à l'instar de sa Bibliothèque et de sa Photothèque ; c'est-à-dire qu'elle reflète elle aussi le développement préférentiel de mes recherches ». Une particularité, ajoute-t-il, qui « ressort encore mieux quand on passe de mes écrits sur Caravage et les peintres caravagesques (1928-1952) aux originaux qui, dans ma collection, illustrent le grand mouvement "naturaliste" allant de Caravage en personne (*Le garçon mordu par un lézard*) à ses suiveurs italiens et européens, qui sont presque tous présents : Saraceni, Elsheimer, Borgianni, Caracciolo, Valentin, Baburen [...], Stomer, Preti et ainsi de suite jusqu'à la reprise lombarde survenue un siècle plus tard, avec Ghislandi et Ceruti ». L'histoire de la collection de Roberto Longhi, reflet métaphorique de ses travaux de recherches, commence avec sa *tesi di laurea* (mémoire de fin d'études), une étude pionnière sur Caravage, présentée sous la direction de Pietro Toesca à l'Université de Turin le 28 décembre 1915, le jour de son vingt et unième anniversaire. S'ensuivirent chronologiquement ses essais monographiques sur les peintres caravagesques : *Mattia Preti (Critica figurativa pura)*, 19136 ; *Orazio Borgianni*, 19147 ; *Battistello*, 19158 ; *Gentileschi padre e figlia*, 19169.

Le choix du sujet de la thèse, à ce moment-là, doit être vu comme le reflet de l'esprit avant-gardiste par lequel l'historien était mû, d'autant qu'à l'époque, le peintre était « l'un des moins connus de l'art italien ». Mais ce choix démontre également que le jeune Longhi, en cohérence avec l'aphorisme par lequel il expliquera, près de quarante ans plus tard, les débuts de Caravage – « Un jeune homme, on le sait, prend toujours parti pour les faits du jour » –, sut tout de suite reconnaître la portée révolutionnaire de Merisi, en le considérant comme le premier peintre de l'époque moderne. Cela signifiait alors pour lui, comme il le précisa dans les notes de ses cours tenus au lycée en 1914, jeter un pont jusqu'à Courbet : « Caravage est le socle essentiel sur lequel s'établit la tradition de la nouvelle *plasticité obtenue en peinture et avec l'aide de la lumière* ; une tradition qui est des meilleures en France, des frères Le Nain en passant par Chardin – jusqu'à Courbet ». L'historien de l'art faisait déjà preuve de cette méthodologie critique qui deviendra sa particularité et qui lui suggérait de passer du présent au passé ou vice-versa.

Ainsi affirmait-il que « l'histoire passée est toujours teintée par celle du présent », mais aussi que « c'est le passé qui nous offre non pas la règle mais la liberté mentale nécessaire pour bien interpréter le présent ». Il s'agit là d'une lucidité interprétative que Longhi, après avoir parcouru son long cheminement d'historien de l'art (ou sa « trajectoire bien droite », pour reprendre les mots qu'il attribua au parcours de Morandi), réitère en présentant en 1951 la célèbre *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, exposition présentée dans les salles du Palazzo Reale à Milan, dans le but d'expliquer au public la grandeur révolutionnaire de Merisi et sa modernité. Dans une annotation qui mérite d'être rapportée dans son intégralité, Longhi remarque : « Si les critères de jugement à cet égard changèrent enfin à partir de 1850, il faut dire clairement que ce changement ne vient pas de la critique en soi, mais d'une nouvelle peinture qui l'exigea. [...] J'apprécie particulièrement que l'illustre et brillant Jacob Burckhardt ait écrit en 1855 : "le naturalisme moderne *stricto sensu* commence de la manière la plus crue avec Michelangelo da Caravaggio", et qu'il l'ait écrit l'année même où Courbet ouvrit son "Pavillon du Réalisme" à l'Exposition Universelle. Mais je me souviens que l'*Après-dîner à Ornans* remonte à 1849. Le fait est que s'il a été finalement possible de mieux comprendre Caravage et son cercle, c'est grâce à la peinture moderne. Il convient de ne pas l'oublier »

CARAVAGE DANS LE PARCOURS CRITIQUE DE ROBERTO LONGHI

Mina Gregori (extrait)

L'intérêt pour le révolutionnaire maître lombard naît avec l'avant-garde – les Carrache s'imposant dans la critique par d'autres voies – et confirme que l'enquête rétrospective est vivante si elle part des mouvements artistiques contemporains. Il suffit de penser à l'épisode rapporté par Matteo Marangoni concernant la reconnaissance due à Longhi d'une œuvre précoce de Caravage, le *Bacchus*, sorti en très mauvais état des réserves du Museo degli Uffizi et que le critique évoque à plusieurs reprises en 1927 dans *Ter Brugghen e la parte nostra*, définissant l'œuvre comme « Manet-like ». Au début de la carrière de Longhi, la connaissance de la vie et de l'activité de Caravage était encore très maigre, même s'il existait plusieurs sources tout à fait dignes d'intérêt. Le catalogue des œuvres du peintre était influencé par des attributions non vérifiables d'un point de vue critique et dépourvues de l'appui de tout *connoisseurship* spécifique. Après sa thèse, Longhi débute avec *Due opere di Caravaggio*, acceptant des attributions erronées. En 1923 et 1924, Hermann Voss, l'autre grand découvreur de la peinture italienne du XVII^e siècle, croyait que l'artiste lombard était né entre 1560 et 1565, et mort en 1609, une fausse date proposée par Bellori et acceptée sans vérification, même si en 1920 Orbaan l'avait déjà rectifiée en 1610. Ce n'est que plus tard (1927-1928) que Nikolaus Pevsner apporta des précisions sur la chronologie de Merisi, signalant son apprentissage chez Peterzano commencé en 1584. La seconde décennie du siècle a vu une succession d'essais monographiques, présentées dans les revues *La Voce* et *L'Arte*, par lesquels Longhi faisait connaître les grandes personnalités caravagesques : Mattia Preti en 1913, Orazio Borgianni en 1914, Battistello en 1915 et Gentileschi padre e figlia en 1916, autant d'écrits constituant une nouvelle frontière dans l'histoire de l'art italien.

C'est durant les mêmes années (1917-1918) qu'eut lieu la découverte du *Bacchus*, sorti des réserves des Uffizi, que l'historien de l'art, en l'absence d'informations donné par l'inventaire, crut longtemps pouvoir identifier avec le *Bacchus* décrit par Baglione. Une annotation de Mancini révéla plus tard que le texte du XVII^e siècle faisait en réalité référence à l'œuvre ayant appartenu à Scipione Borghese, *Le Jeune Bacchus malade* d'abord attribuée à Ludovico Carracci, puis à Bonsi, et enfin à Caravage par Longhi, qui fit connaître ce tableau en 1927 dans son ouvrage *Precisioni nelle Gallerie italiane. La Galleria Borghese*.

Dans les années 1920, une autre découverte de Longhi vint compléter une triade d'œuvres de jeunesse de Caravage avec l'identification du sujet du *Garçon mordu par un lézard*, aujourd'hui à la National Gallery de Londres, et l'acquisition de l'exemplaire actuellement conservé dans sa fondation et commenté dans les *Quesiti caravaggeschi, I. Registro dei tempi* avec des observations qui nous sont utiles pour lire cette œuvre « si vivante et peinte alla prima, si bien qu'elle aurait pu servir d'inspiration à Velázquez pour la tête du dieu Bacchus dans les *Borrachos* ».

La publication en 1927 du texte *Un "San Tomaso" del Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il Cinque e il Seicento* fut l'occasion pour Longhi de se mouvoir dans un panorama étendu à l'Espagne, entrecroisé et enrichi par des importations toscanes décisives, par l'arrivée d'œuvres de Caravage et par des influences de naturalistes de premier plan tels que Borgianni, Caracciolo, Cavarozzi. Longhi revient à plusieurs reprises sur le nom de Velázquez, qu'il considère comme un « authentique caravagesque », une conviction à laquelle il tenait particulièrement. Ces explorations en territoire espagnol seront immédiatement suivies d'une autre excursion évoquant Ter Brugghen, trait d'union avec Vermeer et d'autres nordiques mentionnés dans la lettre de Vincenzo Giustiniani à Teodoro Amideni, ainsi que de nombreux caravagesques italiens déjà étudiés avant 1920.

La liste des écrits de Longhi à la fin des années 1920 suggère qu'il intensifia à cette époque ses recherches dans la sphère caravagesque et focalisa son attention sur la Galleria Borghese, dénichant dans ses réserves des œuvres à réexaminer qu'il était difficile d'identifier avec précision et qui offraient l'occasion de remettre de l'ordre concernant la présence à Rome de « nombreux Français et Flamands qui vont et viennent et à qui on ne saurait donner de règle » (Mancini).

La découverte la plus excitante fut celle du *Garçon avec des fruits (le Jeune Bacchus malade)*, que Longhi décrivit brillamment comme une « peinture sèche, amoureuxment revêche et disons même dans la motivation psychique, avec un air effronté que Caravage, surtout à ses débuts, a souvent mis en scène ».

En 1928-1929, les *Quesiti caravaggeschi* reviennent à l'étude des prédécesseurs lombards. Une note y présente le catalogue des œuvres d'Antiveduto Gramatica, inséré peut-être dans l'intention de rectifier en sa faveur l'attribution erronée à Caravage du *Joueur de luth* conservé à Turin, fragment d'un plus grand *Concert* dont on connaît la copie. En 1930, ce fut au tour de Giovanni Baglione, dont Longhi rédigea la présentation pour *l'Enciclopedia Italiana*.

(...)

(...)

La décennie suivante voit s'élargir les études caravagesques avec l'exposition parisienne réalisée en 1934 par un grand explorateur de l'art français, Charles Sterling (qui orchestra en 1952 la première grande exposition sur la nature morte en la clôturant par une œuvre de Giorgio Morandi). Longhi lui répond dans une interview pour la revue *L'Italia Letteraria* en 1935, ajoutant un grand nombre d'œuvres et rappelant les variations de ce climat sentimental qui, d'un peintre à l'autre, distingua les Français et qu'on ne pouvait ignorer.

L'essai sur Caravage et son cercle, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, élaboré entre 1939 et 1943, et l'exposition *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* de 1951 constituent la ligne de démarcation d'un long parcours de recherche et présentent la synthèse de résultats qui ne sont pas tous acceptables aujourd'hui, allant de l'attribution sans réserve pour certaines œuvres à la mention « attribuée à » ou « copie de » pour d'autres, ce qui engendra un vif débat dès le début de l'exposition.

Aujourd'hui nous considérons cette exposition comme un événement unique en son genre et qui en effet ne s'est jamais reproduit. Un événement exceptionnel, pour lequel Longhi avait même réussi à obtenir les toiles de la chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis-des-Français de Rome, qui n'avaient jusqu'alors été prêtées que pour l'exposition sur la peinture italienne des XVII^e et XVIII^e siècles, tenue à Florence en 1922, et à l'occasion de la restauration de Mauro Pellicoli à l'Institut central de restauration de Rome en 1940.

Les années cinquante furent le théâtre des inévitables réactions à cet événement milanais, tout à fait mémorable compte tenu des œuvres réunies, et qui allait susciter une nouvelle phase dans les études caravagesques. Les interventions et les débats dans la presse, d'un caractère polémique marqué, firent émerger deux positions relatives au catalogue de l'artiste, celle des "restrictionnistes" et celle des "expansionnistes". Les premiers, plus nombreux, faisaient porter la polémique sur les œuvres de Caravage proposées dans l'exposition milanaise, discutant celles qui venaient s'ajouter au catalogue consolidé par les sources du XVII^e siècle. Le seul expansionniste était en réalité Longhi.

PARCOURS DE L'EXPOSITION

Lorenzo Lotto

Venise, vers 1480 - Lorette, 1556-1557

«Lotto est un immense luministe [...]. On peut dire en particulier que la première manière luministe de Caravage [...] a été préparée - certainement surpassée - par le luminisme de Lotto». C'est ce qu'écrivait déjà Roberto Longhi en 1911.

Dans sa Venise natale, Lotto est rapidement marginalisé par Titien, le maître de la scène artistique lagunaire, et se voit dès lors contraint de travailler en périphérie, à Trévise, dans la région de Bergame et dans les Marches. Sa première grande entreprise est la *Vierge à l'Enfant avec des saints*, peinte à Trévise entre 1504 et 1506, qui dénote une étude minutieuse d'Antonello de Messine et de Giovanni Bellini, mais est réalisée dans une manière très personnelle, à la fois mélancolique et agitée, caractéristique de toute la production de Lotto. En 1509, il est documenté à Rome, en contact avec Raphaël et d'autres artistes des chantiers de Jules II. Entre 1513 et 1526, il travaille dans la région de Bergame à des œuvres majeures, occupé en particulier à réaliser les fresques de la chapelle Suardi à Trescore Balneario. En 1527, il retourne à Venise et, de 1531 à 1539, se trouve dans la région des Marches.

Entre 1539 et 1549, Lotto est de nouveau à Venise ou à Trévise. C'est à cette époque qu'il peint les deux paires de panneaux de l'exposition : *Saint Pierre martyr* et *Un saint dominicain en prière* (vers 1540), *Notre-Dame des Douleurs* et *Saint Jean l'Évangéliste* (vers 1545). À partir de 1549 commence la dernière période du peintre dans les Marches, caractérisée par une religiosité intense, sincère et directe, anticipant à bien des égards celle de Caravage.



Lorenzo Lotto, *Un Saint dominicain en prière*, vers 1540, huile sur panneau

Bartolomeo Passarotti

Bologne, 1529 – 1592

On sait peu de choses sur la formation de l'artiste qui, selon les sources, semble liée au cercle romain entre 1550 et 1555 puis vers 1560. Dès le début, Passarotti montre une attirance constante pour les plus nobles modèles émiliens du début du XVI^e siècle, Corrège et Parmesan. En même temps, il s'intéresse beaucoup à la peinture des Pays-Bas, notamment à travers l'œuvre de Denijs Calvaert, artiste alors actif à Bologne.

Passarotti doit également être distingué pour son activité de portraitiste et sa production très particulière de «peintures ridicules» qui combinent grotesque et allusions moralisatrices. Ces peintures comiques de Passarotti ne peuvent s'expliquer sans une fréquentation assidue de l'art flamand, de même que ses scènes de genre, les fameuses «botteghe». Ces dernières contiennent également de nombreux éléments grotesques comme en témoigne l'oeuvre de la collection Longhi représentant des *Marchandes de poules*. La forte veine naturaliste de cette peinture en fait un antécédent important de l'art de Caravage et de la nature morte du XVII^e siècle.



Bartolomeo Passarotti, *Marchandes de poules*, vers 1580, huile sur toile

Michelangelo Merisi, dit Caravage

Milan, 1571 - Porto Ercole, 1610

Michelangelo Merisi naît à Milan en 1571 dans une famille originaire du village de Caravaggio. En 1584, il entre dans l'atelier milanais de Simone Peterzano et se forme dans le sillage du «réalisme» lombard, restant en Lombardie au moins jusqu'à l'été 1592. À Rome où il est documenté depuis le carême de 1596, il passe par l'atelier du Cavalier d'Arpin et peint des fleurs et des fruits. Peu de temps après, il rencontre le cardinal Francesco Maria Del Monte, son premier grand protecteur. Cette rencontre a été suivie par de nombreuses œuvres à sujets sacrés mais aussi profanes, peintes pour les plus influents mécènes de la Rome papale. À partir de 1599, il entreprend ses premiers grands chefs-d'œuvre publics pour la chapelle Contarelli à Saint-Louis-des-Français et pour la chapelle Cerasi à Sainte-Marie-du-Peuple. Au maniérisme dominant il oppose une nouvelle peinture naturaliste ainsi qu'une façon inédite d'interpréter la lumière. En 1606, au cours d'une bagarre, Caravage tue son adversaire et, condamné à mort, est contraint de quitter Rome et de se réfugier à Naples. Il y connaît une période de création très féconde et réalise les *Œuvres de miséricorde* et *Notre-Dame du Rosaire*, aujourd'hui à Vienne. Quelques mois plus tard, il s'embarque pour Malte, où il est d'abord nommé peintre officiel, puis, en 1608, chevalier de l'Ordre. À Malte, le Caravage exécute des peintures religieuses de grand format, comme la *Décapitation de saint Jean-Baptiste*, et d'importants portraits. Après une nouvelle bagarre, il est à nouveau emprisonné, mais parvient à s'échapper. Il se réfugie en Sicile puis à Naples où il peint pour le Génois Marcantonio Doria le *Martyre de sainte Ursule*, sa dernière œuvre datée. En juillet 1610, il tente de rejoindre Rome, mais tombe malade pendant le voyage et meurt à Porto Ercole sans avoir pu atteindre sa destination.

Achetée par Longhi à la fin des années 1920, Le **Garçon mordu par un lézard** remonte au début du séjour romain de Caravage et frappe surtout par la surprise du garçon et son brutal sursaut dû à la douleur physique, exprimés par la contraction de ses muscles faciaux et la contorsion de son épaule. Une telle maîtrise dans le rendu des «mouvements de l'âme» a été immédiatement remarquée dans cette représentation dont on connaît deux versions, considérées tous deux comme autographes, celle de la Fondation Longhi et celle de la National Gallery de Londres. Dès 1642, Giovanni Baglione, l'artiste rival de Merisi, souligne dans une description fine du tableau la «diligence» dont fait preuve le peintre lombard dans le traitement de la nature morte – en particulier de la carafe transparente et des fleurs –, un genre pictural auquel Caravage rend dignité et autonomie.

Roberto Longhi

Alba, 1890 - Florence, 1970

Dans cette feuille sur laquelle il a décidé d'apposer sa signature et la date de 1930, Longhi «dessine» le tableau de Caravage représentant un **Garçon mordu par un lézard**. Avec un habile clair-obscur au fusain, qui démontre la parfaite compréhension de l'organisation lumineuse du tableau, il «étudie» et «extraie» la figure du garçon ainsi que sa vive réaction, mise en évidence par l'épaule en avant, la bouche ouverte d'où semble sortir un cri et le plissement du front, gestes dictés par la douleur soudaine provoquée par la morsure du lézard. Cette feuille d'après atteste que Longhi a su utiliser le dessin comme un instrument d'investigation, et comprendre à travers le graphisme le style et le sens même des artistes qu'il étudiait.



Caravage, *Garçon mordu par un lézard*, vers 1597, huile sur toile

Autre tableau, présenté dans cette section, de Caravage (copie de), *Garçon pelant un fruit*, fin du XVI^e siècle, huile sur toile (photo non disponible)

Crédits pour l'ensemble des œuvres de l'exposition : Florence, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi



Roberto Longhi, *Garçon mordu par un lézard*, 1930, fusain

Porazio Borgiani

Rome, 1574 - 1616

Orazio Borgianni est l'un des introducteurs du Caravagisme en Espagne où il séjourne à deux reprises entre 1598 à 1605. Réceptif à diverses influences, celle des Vénitiens et de Greco mais aussi celle des Carrache, il réalise ses meilleures œuvres à Rome entre 1605 et 1616, la *Sainte Famille* de la Galleria Corsini, sculpturale et franchement luministe, étant son chef-d'œuvre. Parmi les compositions peintes à Rome figurent les deux tableaux de la collection Longhi, la *Sainte Famille avec sainte Anne* (1610) et la ***Déploration du Christ*** (vers 1615), œuvre d'une grande puissance émotionnelle. Le choix de tons bas et contrastés, entre des éclats de lumière et une obscurité qui engloutit le voile de Marie et relègue dans l'ombre le visage du Christ, incite à situer l'exécution de cette oeuvre intimement caravagesque à la fin de la carrière du peintre, peut-être vers 1615, année indiquée par la gravure. Roberto Longhi voyait dans la *Découverte du corps de saint Marc* par Tintoret l'une des sources de cette iconographie tandis que Federico Zeri, après Hermann Voss, rappelait le lien évident avec la célèbre *Pietà* de Mantegna, aujourd'hui à la Brera, dont la présence apparaît tant physique qu'iconique.

Angelo Caroselli

Rome, 1585 – 1652

Il est très probable que presque toute la carrière artistique d'Angelo Caroselli se soit déroulée à Rome. La formation et la chronologie de ses œuvres sont très problématiques. Le seul tableau qui peut être daté avec certitude est la *Messe de saint Grégoire* (Rome, Santa Francesca Romana) de 1631, même si, selon Passeri (1673), elle a été presque entièrement peinte par Francesco Lauro, le beau-frère de Caroselli. Les études modernes sur le peintre ont commencé avec les contributions de Hermann Voss (1924) et de Roberto Longhi (1927). Il ne fait aucun doute que le travail de Caroselli doit être lu en étroite relation avec les autres artistes caravagesques. La situation est également compliquée par son activité florissante de copiste, déjà attestée par des sources du XVII^e siècle. Caroselli fait preuve d'un goût éclectique et archaïque comme dans la *Vierge à l'Enfant* de la galerie Corsini à Rome. Sa peinture est imprégnée de la lumière nette et limpide qui vient d'Orazio Gentileschi. Il s'aventure souvent sur des sujets macabres, ésotériques ou mystérieux. ***Allégorie de la vanité*** (vers 1620), un des chefs-d'œuvre de l'artiste, appartient à cette catégorie.

Carlo Saraceni

Venise, 1585 – 1620

Le Vénitien Carlo Saraceni est dès 1598 présent à Rome où il se forme et effectue la plus grande partie de sa courte carrière. Son apprentissage commence dans l'atelier de Camillo Mariani puis se poursuit dans celui d'Adam Elsheimer. Il se montre très attentif aux œuvres de Caravage et des autres artistes caravagesques. Ironie de l'histoire, c'est à lui que revient l'exécution de la *Mort de la Vierge* pour l'église Santa Maria della Scala, en place du célèbre tableau de Caravage (aujourd'hui au Louvre) refusé par le commanditaire.

Saraceni participe à la prestigieuse décoration de la Sala Regia du palais du Quirinal et peint deux retables pour l'église Santa Maria dell'Anima à Rome. En 1620, il retourne à Venise où il commence une peinture monumentale pour la Sala del Maggior Consiglio du palais des Doges, achevée après sa mort par son assistant Jean Le Clerc. Les deux œuvres de la collection Longhi donnent une idée complète de l'art de Saraceni. *Moïse trouvé par la fille du pharaon* (vers 1610) reflète l'attachement à l'héritage vénitien, mais aussi la leçon d'Adam Elsheimer tandis que sa ***Judith avec la tête d'Holopherne*** (vers 1618), dont une autre version est à Vienne, est au sommet du moment naturaliste.



Porazio Borgiani, *Déploration du Christ*, vers 1615, huile sur toile

Crédits pour l'ensemble des œuvres de l'exposition : Florence, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi



Angelo Caroselli, *Allégorie de la vanité*, vers 1620, huile sur bois



Carlo Saraceni, *Judith avec la tête d'Holopherne*, vers 1618, huile sur toile

Jusepe de Ribera

Játiva, 1591 – Naples, 1652

Né en 1591 en Espagne, Ribera s'installe à Rome dès l'adolescence. Il entre en contact avec l'homme d'armes Mario Farnese et en 1611 se trouve à Parme où il obtient diverses commandes. De retour à Rome en 1612, il exécute quelques tableaux pour des représentants de la grande noblesse tels que les Giustiniani, les Lancellotti et le cardinal Scipione Borghese. C'est à cette époque que remontent les œuvres qui, jusqu'à il y a quinze ans, avaient été réunies sous le nom de Maître du Jugement de Salomon, en référence au tableau conservé à la Galleria Borghese. Il revient à Gianni Papi (2002) d'avoir attribué ces œuvres au jeune Ribera et parmi elles une série d'Apôtres dont cinq sont dans la collection Longhi. Trois d'entre eux sont présentés ici : *Saint Barthélémy*, *Saint Philippe* et *Saint Thomas*. En 1616, l'artiste s'installe à Naples et réalise de nombreux tableaux sur des sujets principalement sacrés, mais aussi allégoriques, moralisateurs ou mythologiques, et reçoit d'importantes commandes publiques pour la chapelle du Trésor de San Gennaro dans la cathédrale et pour la chartreuse de San Martino. Son évolution stylistique, marquée par un éclaircissement progressif et une palette enrichie, a profondément influencé le développement de la peinture napolitaine au cours du XVII^e siècle.



Jusepe de Ribera, *Saint Thomas*, vers 1612, huile sur toile

Giovan Battista Caracciolo, dit Battistello

Naples, 1578 – 1635

Après l'arrivée de Caravage à Naples en 1607, Battistello est un des premiers à se convertir au nouveau langage pictural naturaliste. Lors d'un voyage à Rome en 1614, l'artiste peut observer directement les œuvres des caravagesques romains dont celles de Lanfranco, Simon Vouet et Agostino Tassi. En 1618, il se rend à Gênes pour peindre des fresques au Casino Doria et à Florence où il étudie attentivement les œuvres des Gentileschi, père et fille, et des peintres toscans de la Contre-Réforme. *Le Christ mort transporté au tombeau* (premier quart du XVII^e siècle) est évoqué par certains spécialistes comme étant du séjour florentin du peintre, tandis que pour d'autres, il doit être considéré comme un peu plus tardif, entre 1618 et 1621. Outre un caravagisme exacerbé, l'œuvre comporte une composante maniériste non négligeable, qui se manifeste dans le dessin soigné et élégant, dans l'anatomie élaborée des personnages et dans l'insistance sur les éléments décoratifs des étoffes précieuses. À partir de 1622, Battistello travaille à nouveau à Naples, s'éloignant progressivement d'un caravagisme marqué pour adhérer à une peinture également sensible au classicisme introduit par les peintres émiliens.



Battistello, *Christ mort transporté au tombeau*, premier quart du XVI^e siècle, huile sur toile

Crédits pour l'ensemble des œuvres de l'exposition : Florence, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

Filippo di Liagno, dit Filippo Napoletano

Rome, 1589 – 1629

Né à Rome, peintre et surintendant des œuvres artistiques à l'époque du pape Sixte V, Filippo fait ses débuts à Naples vers 1610 en peignant des paysages naturels et de «très jolies batailles» (Baglione, 1642). Entre 1614 et 1617, il travaille à Rome pour le cardinal Francesco Maria del Monte et au palais du Quirinal sous la direction d'Agostino Tassi, se faisant apprécier «dans les petites choses avec en particulier des feux, navires et animaux» (Mancini, vers 1621). En 1617, il s'installe à Florence, où il est engagé à la cour du grand-duc Cosme II de Médicis et exécute de nombreux tableaux, surtout de petite taille, avec des villages, des batailles, des naufrages, des natures mortes, dont beaucoup sur cuivre et pierre. Parmi ceux-ci figure le *Bivouac au clair de lune* (huile sur ardoise, vers 1614-1617). Après avoir peint en 1621 un retable pour San Benedetto à Norcia, il est documenté à partir de 1622 à Rome. Il y peint à fresque des paysages terrestres et marins au palais Bentivoglio, puis au palais Pallavicini-Rospigliosi, tout en continuant à travailler pour les Médicis, et entre en relation avec le cardinal Francesco Barberini. À la fin de l'année 1628, il est élu premier recteur de l'Accademia di San Luca.



Napoletano, *Bivouac au clair de lune*
Vers 1614-1617, huile sur ardoise

Maître de l'Annonce aux bergers

Actif entre la troisième et la cinquième décennie du XVII^e siècle

Le peintre tire son nom d'une série de tableaux consacrés à quelques thèmes de l'Ancien et du Nouveau Testament tels que l'*Annonce aux bergers* et l'*Adoration des bergers* : le rendu des cheveux, de la barbe et de l'épiderme marqué par le temps comme celui de la toison des moutons ont permis de développer les aspects les plus réalistes présents dans les œuvres napolitaines de Ribera. Le corpus du Maître s'est également enrichi de peintures mythologiques, de demi-figures de philosophes et du splendide *Atelier du peintre*, aujourd'hui à la Fundación Masaveu d'Oviedo. Les critiques ne se sont pas encore mis d'accord sur l'identité du Maître. Raffaello Causa propose de l'identifier avec Juan Do (Játiva, 1601 - Naples, 1656 ?), documenté à Naples avant 1626. D'autres critiques, dont Roberto Longhi, estiment que les hautes qualités picturales et la puissance expressive du Maître peuvent être reliées à la figure de Bartolomeo Passante, présent à Naples entre les années 1630 et 1640. Le Maître de l'*Annonce aux bergers* se distingue de Ribera par une peinture plus dense et plus moelleuse (haute en pâte) et par une palette parfois plus précieuse dans les rouges et les bleus, éléments reconnaissables dans la monumentale *Adoration des bergers*.



Adoration des bergers,
vers 1630-1640, huile sur toile

Giovanni Lanfranco

Parme, 1582 – Rome, 1647

Formé entre 1597 et 1602 à Parme dans l'atelier d'Agostino Carracci, Lanfranco se rend après la mort de son maître à Rome pour étudier auprès d'Annibale Carracci. Grâce à ce dernier il est chargé de la décoration du cabinet des Ermites au palais Farnèse, sa première œuvre indépendante. Après un séjour en Émilie de 1610 à 1612 pendant lequel il médite le luminisme diffus et le sens de l'espace de Corrège, il revient à Rome où il regarde avec intérêt des peintres caravagesques comme Orazio Borgianni, Orazio Gentileschi et Carlo Saraceni. C'est à cette période précoce, «borgiannesque», qu'appartient le *David avec la tête de Goliath* (huile sur toile, vers 1617), tableau acheté par Longhi au début des années 1620 à la famille Gavotti. L'atmosphère nocturne, les ombres profondes et la lumière argentée qui éclaire le corps de David comme le paysage rocheux et fantastique du second plan, d'intonation flamande, sont des éléments stylistiques que l'on retrouve dans les peintures réalisées par Lanfranco pour la chapelle Bongiovanni à Sant'Agostino (1616-1617). À partir des années 1620, le style plus robuste et dynamique de Lanfranco se déploie dans les fresques de la coupole de Sant'Andrea della Valle (1625-1627) où l'illusionnisme de Corrège est transposé dans un langage pictural baroque très nouveau à l'époque. Entre 1634 et 1646, Lanfranco travaille à Naples, peignant à fresque de grands cycles décoratifs dans les églises du Gesù Nuovo et des Santi Apostoli. Il meurt à Rome en 1647 sans avoir pu achever le décor de la tribune de San Carlo ai Catinari.



Giovanni Lanfranco, *David avec la tête de Goliath*, vers 1617, huile sur toile

Crédits pour l'ensemble des œuvres de l'exposition : Florence, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

Valentin de Boulogne

Coulommiers, 1591 - Rome, 1632

Après une formation initiale avec son père, le plus célèbre des caravagesques français se rend, comme Simon Vouet et Nicolas Tournier, à Rome où il est documenté en 1614. Sa connaissance directe de Ribera, Manfredi et Cecco del Caravaggio s'avère décisive. En 1624, il devient membre de la Schilderbent, la ligue des artistes du Nord actifs à Rome. Au cours de ces années, il intensifie ses relations avec la noblesse romaine : en 1627, il obtient la protection du cardinal Francesco Barberini qui lui commande deux de ses œuvres les plus importantes, l'*Allégorie de l'Italie* pour son palais (Rome, Institut de Finlande) et le *Martyre des saints Procès et Martinien* pour la basilique Saint-Pierre (Cité du Vatican, Pinacoteca Vaticana).

Le *Renielement de Pierre* (vers 1615-1617), issu de la collection de Giovanni Battista Mellini (1591-1627), puis passé par celle du pape Clément XIV (1769-1774), est l'un des chefs-d'œuvre du maître. La grande toile représente un sujet tiré des Évangiles cher aux peintres caravagesques, avec une référence précise à la *Vocation de saint Matthieu* peint par Caravage à Saint-Louis des Français et à la *Négation de Pierre* du jeune Ribera, aujourd'hui à la Galleria Nazionale du palais Corsini à Rome.



Valentin de Boulogne *Renielement de Pierre*, vers 1615-1617, huile sur toile

Matthias Stom ou Stomer

Flandres, vers 1600 – Italie, après 1649

Probablement formé dans sa patrie, entre Utrecht et Anvers, Stomer se tourne vers les maniéristes tardifs, vers Rubens et surtout vers les caravagesques revenus de Rome, Terbrugghen, Baburen et Honthorst. De ces derniers il hérite son goût pour les scènes nocturnes éclairées par des lumières artificielles. Rares sont les œuvres datées et les informations documentaires le concernant. Présent à Rome en 1630, il s'installe après Pâques 1632 à Naples où il parfait sa connaissance du style naturaliste de Ribera. Il y reste au moins jusqu'en 1638, date à laquelle il se rend en Sicile. Dans la dernière période, il vivra entre Venise, où sont baptisés quelques-uns de ses enfants, et la Lombardie.

En plus de petits tableaux avec des demi-figures d'inspiration caravagesque, Stomer a peint de grandes toiles présentant des compositions plus articulées, principalement «à la lumière de la nuit». Par ses reflets chatoyants d'aspect flamand, particulièrement évidents dans la figure de l'ange, l'**Annonce de la naissance de Samson** (vers 1630-1632), autrefois interprétée comme *L'Archange Raphaël et la famille de Tobit*, semble se situer parmi les œuvres de jeunesse. Par son souffle monumental et le réalisme de ses figures, la *Guérison de Tobit* (vers 1640-1649) doit en revanche dater de la période sicilienne.



Matthias Stomer, *Announce de la naissance de Samson*, vers 1630-1632, huile sur toile

Crédits pour l'ensemble des œuvres de l'exposition : Florence, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

Gerrit van Honthorst

Utrecht, 1592 – 1656

Gerrit van Honthorst, plus connu en Italie sous le nom de Gherardo delle Notti, complète sa formation à Utrecht avec Abraham Bloemart. Vers 1610, il se rend à Rome pour étudier l'art classique, mais son attention se porte surtout sur les œuvres de Caravage et des caravagesques. Elles l'incitent à peindre les scènes «à la lumière de la nuit» qui le rendront célèbre. Contrairement à d'autres peintres nordiques, Honthorst a choisi de donner à ses personnages une expressivité contenue, même dans les scènes de genre. Comme ses compatriotes, il obtient à Rome des commandes du cardinal Scipione Borghese et du marquis Vincenzo Giustiniani. Il gagne également la faveur de Cosme II de Medicis et d'autres clients toscans. L'œuvre de la collection Longhi représentant un **Moine lisant** (vers 1618) date de la fin de la période romaine. De retour dans sa patrie en 1620, Honthorst commence à peindre avec des couleurs plus claires d'inspiration rubénienne, fonde une école de peinture dans laquelle Matthias Stomer sera formé et devient en 1623 chef de la guilde de Saint-Luc d'Utrecht. Au cours de ses dernières années, il se consacre au portrait, travaillant entre autres pour Charles I^{er} d'Angleterre et Christian IV du Danemark.



Gerrit van Honthorst, *Moine lisant*, vers 1618, huile sur toile

Gioacchino Assereto

Gênes, 1600 – 1650

«Il n'est pas facile de recomposer l'œuvre picturale de Gioacchino Assereto aujourd'hui. (...) Il a été l'élève de Borzone et Ansaldo [qui] sont en fait, avec Strozzi dans ses premières années, les «amis des Milanais», c'est-à-dire de Procaccini, Cerano et Morazzone». Ces mots de Longhi (1926) résument bien le credo artistique d'Assereto qui enrichit la tradition génoise avec des impulsions venues de Milan et préserve en même temps le meilleur du climat artistique maniériste. Très attentif à la peinture flamande, il médite sur les tableaux laissés à Gênes par Rubens et Van Dyck, arrivant à une virtuosité chromatique croissante. Avec son goût théâtral marqué, l'œuvre de la collection Longhi, **Samson et Dalila** (vers 1630) est l'un des grands chefs-d'œuvre du XVII^e siècle génois. En 1639, Assereto se rend à Rome où il étudie la peinture de tendance naturaliste, comme en témoigne la *Mort de Caton* (Gênes, Museo di Palazzo Bianco) particulièrement proche de la manière de Matthias Stomer et de Gerrit van Honthorst. Après son retour à Gênes, ses compositions acquièrent souvent un ton presque familier, tout en conservant un extrême raffinement dans le choix des accords chromatiques.



Gioacchino Assereto, *Samson et Dalila*, (détail) vers 1630, huile sur toile

Giacinto Brandi

Rome, 1621 – Rome, 1691

Fils d'un décorateur et brodeur, Giacinto, encore adolescent, s'installe à Rome où il fréquente les ateliers d'Alessandro Algardi, de Giovan Giacomo Sementi et de Giovanni Lanfranco, se préparant à devenir l'un des protagonistes de la peinture à Rome dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Il entre en 1647 à l'Accademia dei Virtuosi au Panthéon et est admis en 1651 à l'Accademia di San Luca dont il sera prince en 1668. En 1650, il achève un cycle de peintures pour Santa Maria in via Lata, suivi en 1653 par les fresques du palais Pamphilj sur la place Navone et de l'église romaine des Stigmates. En 1666, il décore la crypte du dôme de Gaète. Il peint en 1667 le *Martyre de San Biagio* pour San Carlo ai Catinari, en 1684 les fresques de San Carlo al Corso et en 1686 celles des églises du Gesù e Maria et de San Silvestro in Capite. Roberto Longhi conservait devant son lit, peut-être comme «memento mori», le tableau représentant un *Saint chartreux en pleurs* (saint Bruno ?) (vers 1662-1665), une œuvre qu'il rendit à Brandi après l'avoir acheté sous une attribution à Zurbarán. Dans le monumental **Saint Sébastien soigné par des anges** (vers 1660-1670), la palette allégée et précieuse s'harmonise parfaitement avec le dynamisme tout baroque de la composition.



Giacinto Brandi, *Saint Sébastien soigné par des anges*, vers 1660-1670, huile sur toile

Mattia Preti

Taverne, 1613 - La Valette, 1699

Selon la définition donnée par Roberto Longhi dans son essai de 1913, Mattia Preti est le «troisième des génies picturaux du XVII^e siècle italien», après Caravage et Battistello Caracciolo. Né en Calabre, il est déjà au début des années 1630 à Rome où il étudie les œuvres de Caravage, Bartolomeo Manfredi et Valentin de Boulogne. Un témoignage significatif de cette phase initiale est le *Concert à trois figures* de la collection Longhi. Plus tard, Preti assimile le langage de Nicolas Poussin et de Pier Francesco Mola qui retrouvent les valeurs chromatiques des premières œuvres du Titien. En 1642, il devient chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem. Au début des années 1650 il travaille aux fresques de Sant'Andrea della Valle à Rome et de San Biagio à Modène. En 1653, l'artiste retourne à Naples, où il reste jusqu'en 1660, entreprenant une impressionnante série d'œuvres monumentales tant à fresque que sur toile. De ces années napolitaines, marquées par un regain d'intérêt pour le caravagisme, date la **Suzanne et les Vieillards** (1656-1659), l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre. Après un bref arrêt à Valmontone en 1660 - 1661 pour peindre à fresque les salles du palais Pamphilj, Mattia Preti atteint l'île de Malte où il restera jusqu'à sa mort.



Mattia Preti, *Suzanne et les Vieillards* (détail) 1656-1659, huile sur toile

LISTE DES OEUVRES EXPOSEES

- 1 Bartolomeo Passerotti, *Les Marchandes de volailles*, 1580, huile sur toile, 114 x 152,5 cm
- 2 Battista del Moro, *Judith avec la tête d'Holopherne*, 1550-1560, huile sur toile, 101,5 x 84 cm
- 3 Lorenzo Lotto, *Notre-Dame des douleurs*, 1540, huile sur bois, 24,5 x 9,3 cm
- 4 Lorenzo Lotto, *Saint Jean l'Évangéliste*, 1540, huile sur bois, 24,5 x 9,3 cm
- 5 Lorenzo Lotto, *Saint Pierre martyr*, 1540, huile sur bois, 53 x 24 cm
- 6 Lorenzo Lotto, *Saint dominicain en prière*, 1540, huile sur bois, 53 x 24 cm
- 7 Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit Caravage, *Jeune Garçon mordu par un lézard*, 1596-1597, huile sur toile, 65,8 x 52,3 cm
- 8 Roberto Longhi, dessin d'après Caravage, « *Jeune garçon mordu par un lézard* », 1930, fusain sur papier blanc, 623 x 475 mm
- 9 Copie d'après Caravage, *Jeune garçon pelant une poire*, 1593-1594, huile sur toile, 66,5 x 57 cm
- 10 Orazio Borgianni, *Lamentation sur le Christ mort*, 1615, huile sur toile, 73,8 x 90,3 cm
- 11 Roberto Longhi, dessin d'après Orazio Borgianni, « *Lamentation sur le Christ mort* », sanguine sur papier, 113 x 135 mm
- 12 Orazio Borgianni, *Sainte Famille avec sainte Anne*, 1610, huile sur toile, 96,5 x 79,8 cm
- 13 Angelo Caroselli, *Allégorie de la Vanité*, 1608-1610, huile sur toile, 66 x 61 cm
- 14 Domenico Fetti, *Marie-Madeleine pénitente*, 1610, huile sur toile, 97 x 92 cm
- 15 Carlo Saraceni, *Judith avec la tête d'Holopherne*, 1610-1620, huile sur toile, 95,8 x 77,3 cm
- 16 Roberto Longhi, dessin d'après Carlo Saraceni, « *Judith avec la tête d'Holopherne* », encre sur papier, 112 x 85 mm
- 17 Roberto Longhi, dessin d'après Carlo Saraceni, « *Judith avec la tête d'Holopherne* », plume et encre noire aquarellée, 235 x 235 mm
- 18 Carlo Saraceni, *Moïse retrouvé par les filles du Pharaon*, 1608-1610, huile sur toile, 98,8 x 128 cm
- 19 Jusepe Ribera, *Saint Barthélémy*, 1613, huile sur toile, 126 x 97 cm
- 20 Jusepe Ribera, *Saint Philippe*, 1613, huile sur toile, 126 x 97 cm
- 21 Jusepe Ribera, *Saint Thomas*, 1613, huile sur toile, 126 x 97 cm
- 22 Giovan Battista Caracciolo, dit Battistello, *Christ mort transporté au tombeau*, premier quart du XVII^e, huile sur toile, 128 x 164 cm
- 23 Filippo Napoletano, *Bivouac nocturne au clair de lune*, autour de 1614-1617, huile sur ardoise, 24,5 x 33 cm
- 24 Viviano Codazzi, *La Tour de Saint-Vincent à Naples*, autour de 1620-1630, 59 x 80,3 cm
- 25 Pier Francesco Mazzucchelli, dit Le Morazzone, *Couronnement d'épines*, 1615, 145 x 116 cm
- 26 Roberto Longhi, dessin d'après Le Morazzone, « *Couronnement d'épines* », encre sur papier, 120 x 165 mm
- 27 Roberto Longhi, dessin d'après Le Morazzone, « *Couronnement d'épines* », crayon sur papier, 180 x 214 mm
- 28 Giovanni Lanfranco, *David avec la tête de Goliath*, 1617, huile sur toile, 130 x 152,5 cm
- 29 Bernardo Strozzi, *Tête de jeune femme*, autour de 1620, huile sur papier marouflée sur toile, 39,5 x 31,5 cm
- 30 Giovanni Antonio Molineri, *Madone à l'Enfant et sainte Anne*, 1620-1630, huile sur toile, 101 x 91 cm
- 31 Guglielmo Caccia, dit Le Moncalvo, *Ange de l'Annonciation*, premier quart du XVII^e, huile sur toile, 100 x 74,8 cm
- 32 Valentin de Boulogne, *Reniement de saint Pierre*, 1620, huile sur toile, 171,5 x 241 cm
- 33 Dirck van Baburen, *L'Arrestation du Christ*, premier quart du XVII^e, huile sur toile, 125,3 x 95 cm
- 34 Matthias Stomer, *L'Annonce de la naissance de Samson à Manoach et à son épouse*, 1630-1632, huile sur toile, 99 x 124,8 cm
- 35 Roberto Longhi, dessin d'après Matthias Stomer, « *L'Annonce de la naissance de Samson à Manoach et à son épouse* », encre noire et aquarelle sur papier blanc, 165 x 257 mm
- 36 Matthias Stomer, *La Guérison de Tobit*, 1640, huile sur toile, 155 x 207 cm
- 37 Gerrit van Honthorst, *Moine lisant*, huile sur toile, 71,7 x 85,2 cm
- 38 Maître de l'Emmaüs de Pau, *Saint Jérôme*, premier quart du XVII^e, huile sur toile, 75,5 x 101,5 cm
- 39 Maître de l'Annonce aux bergers, *Adoration des bergers*, autour de 1630-1640, huile sur toile, 178 x 230 cm
- 40 Roberto Longhi, dessin d'après le Maître de l'Annonce aux bergers, « *Adoration des bergers* » (détail), encre noire, aquarelle, sur papier bleu, 449, 250 x 175 mm
- 41 Roberto Longhi, dessin d'après le Maître de l'Annonce aux bergers, « *Adoration des bergers* » (détail), encre noire, aquarelle, sur papier bleu, 248 x 174 mm
- 42 Andrea Vaccaro, *David avec la tête de Goliath*, autour de 1630, huile sur toile, 96 x 75 cm
- 43 Gioacchino Assereto, *Samson et Dalila*, autour de 1630, huile sur toile, 112 x 162 cm
- 44 Giovanni Andrea De Ferrari, *Laban promet Rachel à Jacob*, autour de 1630-1640, huile sur toile, 116 x 144 cm
- 45 Francesco Cairo, *Judith avec la tête d'Holopherne*, autour de 1640-1650, huile sur toile, 45 x 34,3 cm
- 46 Carlo Ceresa, *Portrait d'un vieux gentilhomme dans un fauteuil*, 1640-1650, huile sur toile, 98,5 x 82 cm
- 47 Pietro Vecchia, *Portrait de jeune homme*, moitié du XVII^e, huile sur bois, 30 x 23 cm
- 48 Pietro Vecchia, *Christ portant sa croix*, moitié du XVII^e, huile sur toile, 138 x 96 cm
- 49 Giuseppe Caletti, *Portrait de gentilhomme*, moitié du XVII^e, huile sur toile, 54,5 x 46,5 cm
- 50 Monsù Bernardo, *Bergère endormie*, autour de 1655, huile sur toile, 62 x 73,2 cm
- 51 Giacinto Brandi, *Saint Bruno*, moitié du XVII^e, huile sur toile, 107 x 79 cm
- 52 Giacinto Brandi, *Saint Sébastien soigné par les anges*, autour de 1665, huile sur toile, 248 x 173 cm
- 53 Mattia Preti, *Suzanne et les vieillards*, 1656-1659, huile sur toile, 120 x 170 cm
- 54 Roberto Longhi, dessin d'après « *La Mort de la Vierge* » de Caravage au musée du Louvre, encre noire aquarellée sur papier jaune marouflé sur un carton blanc, 395 x 295 mm
- 55 Roberto Longhi, dessin d'après « *Saint Jérôme* » de Caravage au monastère de Montserrat, fusain sur papier jaune marouflé sur un carton blanc, 310 x 210 mm
- 56 Roberto Longhi, dessin d'après « *Saint François* » de Caravage au Museo civico de Crémone, fusain sur papier jaune marouflé sur un carton blanc, 310 x 210 mm
- 57 Roberto Longhi, dessin d'après la copie du « *Christ à la colonne* » de Caravage en coll. part., encre bleue aquarellée sur papier blanc, 220 x 280 mm

BIOGRAPHIE

1889 Né le 28 décembre à Alba dans le Piémont, Son père est professeur de lettres à l'École royale d'œnologie et de viticulture Humbert I^{er} et sa mère enseigne à l'école primaire. Tous deux sont originaires de la province de Modène.

1907 À Turin, il s'inscrit à la faculté des lettres de l'université, où il suit le cours d'histoire de l'art dispensé par Pietro Toesca.

1910 À la Biennale de Venise, il découvre avec enthousiasme les innovations picturales de Courbet et de Renoir.

1911 Le 28 décembre, il obtient son diplôme avec une thèse sur Caravage, sous la direction de Pietro Toesca.

1912 Il collabore au journal littéraire *La Voce* et y publie ses premières recensions (Pater, Fromentin) et son premier essai, *Rinascimento fantastico* (Renaissance fantastique). En septembre, il s'installe à Rome. Après une discussion sur Cosmè Tura, il obtient une bourse d'études à l'école de spécialisation en histoire de l'art dirigée par Adolfo Venturi.

1913 Il entame une intense collaboration avec *L'Arte*, la revue dirigée par Adolfo Venturi, toute en poursuivant celle avec *La Voce*, où il publie *Mattia Preti*, son premier essai sur un sujet caravagesque, et *I pittori futuristi*. À Rome, il commence à enseigner aux lycées Visconti et Le Tasse. Durant l'année scolaire 1913-14, il donne un cours d'histoire de la peinture de l'Antiquité tardive à Cézanne. Les fascicules de ses cours seront rassemblés dans la *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, publiée à titre posthume en 1980. Mort de son père Giovanni.

1914 Il publie dans *L'Arte* l'essai *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana* et son premier ouvrage *Scultura futurista : Boccioni pour la Libreria della Voce*. Mobilisé, il part en Vénétie explorer l'arrière-pays.

1916 Il vit à Milan et poursuit son activité de critique pour *L'Arte*, où il publie l'essai *Gentileschi padre e figlia*.

1920 Il entreprend un Grand Tour à travers la France, l'Espagne et

de Roberto Longi

l'Europe centrale avec le collectionneur Alessandro Contini Bonacossi - son ex-compagnon d'armes dont il devient le conseiller - et l'épouse de celui-ci, Vittoria.

1922 Il s'établit à Rome, où il enseigne à l'université à partir de l'année 1922-23 avec un cours intitulé « Identité théorique et historique des trois arts figuratifs ».

1924 Il épouse Lucia Lopresti qui deviendra romancière sous le pseudonyme d'Anna Banti.

1927 Il partage avec Emilio Cecchi la direction de la revue *Vita artistica*. Il publie aux éditions Valori plastici, la monographie *Piero della Francesca*, l'un de ses ouvrages les plus connus. Dans les pages de *Vita Artistica* paraissent différentes études dont *Di Gaspare Traversi*, «*La Notte*» de *Rubens a Fermo* et *Andrea del Sarto*.

1928 Avec Emilio Cecchi, il fonde la revue *Pinacotheca*.

1928-1929 Dans la revue *Pinacotheca*, il publie les *Quesiti caravaggeschi*, une analyse approfondie des thèmes traités pour sa thèse.

1934 Il publie *l'Officina ferrarese*, fruit de son intérêt croissant pour la peinture émilienne, inaugurée en 1931 par sa conférence sur *Vitale da Bologna*. Il remporte le concours d'accès à la chaire d'histoire de l'art médiéval et moderne à l'université de Bologne, où il enseignera jusqu'en 1949.

1937 Il est nommé professeur titulaire et directeur général des Antiquités et des Beaux-arts à Rome.

1939 Il s'installe avec Anna Banti à la villa Il Tasso sur les collines de Florence. Il dirige avec Carlo Ludovico Ragghianti la revue *La Critica d'Arte*.

1940 Publication des *Fatti di Masolino e di Masaccio* dans *La Critica d'Arte*.

1941 Publication de l'essai *Arte italiana e arte tedesca*, texte d'une conférence donnée à Florence dans le cadre du cycle « Romanité et Germanisme ».

1942 Publication de l'essai *Carlo Braccesco* aux éditions de l'Institut national d'études sur la Renaissance de Milan.

1943 Il est suspendu de ses fonctions universitaires pour avoir refusé de servir sous la République sociale italienne. Il fonde le périodique *Proporzioni*, inaugurée par l'essai *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*.

1945 Reprend l'enseignement à l'université de Bologne.

1946 Publication du *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, compte rendu de l'exposition sur la peinture vénétienne qui s'est tenue à Venise en 1945.

1948 Organisation à Bologne de l'exposition sur Giuseppe Maria Crespi.

1949 Il est nommé à la chaire d'histoire de l'art médiéval et moderne de l'université de Florence. Il y restera jusqu'en 1966, date à laquelle il atteint la limite d'âge et cesse d'enseigner.

1950 Il fonde *Paragone* et publie dans le premier numéro le texte programmatique de cette revue, *Proposte per una critica d'arte*. L'Accademia dei Lincei lui décerne le prix du Président de la République Luigi Einaudi pour la Critique d'art et la Poésie.

1951 Il organise la grande *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* au Palazzo Reale de Milan.

1952 Publication de la monographie *Il Caravaggio*.

1953 Organisation de l'exposition *I pittori della realtà in Lombardia* au Palazzo Reale de Milan.

1956 Publication de l'ouvrage *Il Correggio e la Camera di San Paolo a Parma*. Il entreprend l'édition de ses *Opere complete*, compilation de ses écrits.

1958 Organisation de l'exposition *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* qui conclue le triptyque des expositions milanaises.

1970 Il décède le 3 juin à Florence. Son dernier texte, *Un apice di Polidoro da Caravaggio*, paraît à titre posthume dans *Paragone*. Conformément à sa volonté, la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longi est créée l'année suivante.

LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE CAEN

M U S É E
B E A U X
A R T S
C A E N

Situé au cœur du château de Guillaume le Conquérant, dans un bâtiment contemporain, le musée des Beaux-Arts compte parmi les musées les plus importants de France en matière de peinture européenne des XVI^e et XVII^e siècles (France, Italie, Flandres, Hollande). Depuis 2007, le château médiéval accueille un parc de sculptures.

Des collections remarquables

Le musée des Beaux-Arts de Caen présente un vaste panorama de la création du XV^e au XXI^e siècle. Il conserve l'une des plus riches collections de peinture des musées en régions pour les XVI^e et XVII^e siècles italiens (Cosme Tura, Giordano, Guerchin, Pérugin, Tintoret, Véronèse), français (Champaigne, Poussin, Vouet), flamands et hollandais (Bruegel, Rubens, Ruysdael, Seghers, Van Der Weyden). Le XVIII^e siècle est représenté à travers des portraitistes et des paysagistes français et italiens (Boucher, Rigaud, Tournières, Tiepolo...) tandis que le XIX^e siècle se dévoile autour des peintres romantiques et réalistes (Courbet, Delacroix, Géricault) ou encore Corot et les paysagistes de Barbizon. La Normandie comme lieu d'inspiration est également présente grâce à Boudin, Monet puis, au-delà de l'impressionnisme, Bonnard, Dufy, Marquet, Van Dongen, Vuillard... Le XX^e siècle s'ouvre sur le cubisme français, présenté depuis 2017 dans une nouvelle salle (Gleizes, Metzinger, Ozenfant...). Les collections contemporaines constituées dès le début des années 70 puis poursuivies au fil des décennies grâce à une politique d'acquisition volontariste, se déploient autour de grands artistes internationaux : Barcelò, Delprat, Desgrandchamps, Frydman, Mitchell, Music, Pincemin, Plensa, Rebeyrolle, Reigl, Sicilia, Soulage...

Le cabinet des estampes regroupe l'exceptionnelle collection du Fonds Mancel de plus de 50 000 estampes, présentées en partie dans le cadre d'expositions temporaires (Callot, Dürer, Rembrandt, Tiepolo, Piranèse, Sadeler...).

Des expositions ouvertes sur toutes les époques

Chaque année, le musée propose entre 4 et 6 expositions alternant art ancien et contemporain, peinture, dessin, estampe, photographie, suscitant autant de moments de rencontres.

Accessible à tous !

Le musée, gratuit chaque premier week-end du mois et toute l'année pour les moins de 26 ans, invite les familles (enfants dès 3 ans) à se joindre aux vernissages, à suivre des visites actives, des ateliers créatifs ou des nocturnes participatives. Il accueille des artistes en résidence, sollicite les échanges avec le spectacle vivant, le cinéma, la littérature, la cuisine, ... Il crée sur mesure des nuits festives et participatives.

Un parc de sculptures

Depuis 2007, le château médiéval est un écrin exceptionnel où se déploie un ensemble de sculptures, modernes et contemporaines. [Auguste Rodin](#), *La Grande Ombre* (1902) dépôt du Musée Rodin, [Antoine Bourdelle](#), *Grand Guerrier* (1894-1900), dépôt du Musée Bourdelle, [Marta Pan](#), *Sphère coupée 1400 - 1000* (1991), dépôt du Fonds national d'art contemporain, [Huang Yong Ping](#), *One Man, nine animals* (1999) ensemble monumental de dix sculptures juchées sur des mâts de 4 à 12 mètres de haut, dépôt du Fonds national d'art contemporain, [François Morellet](#), *Un angle deux vues pour trois arcs* (2015), commande du musée à la faveur de l'exposition de 2015, [Jakko Pernu](#), *Ceiling Light* (2016) commande du musée dans le cadre du festival *Les Boréales*, [Jaume Plensa](#), *Lou* (2015), dépôt de la galerie Lelong.

→ Les expositions en 2021

Pinocchio / Jim Dine
6 mars - 5 septembre

Stéphane Quoniam
septembre

Louis Chéron
décembre

→ Les expositions en 2022

Gérard Traquandi
avril

Théodule Ribot
juin

Informations pratiques

M U S É E
B E A U X
A R T S
C A E N

Tarifs

5,50 € (TR 3,50 €) comprenant l'accès aux collections permanentes
GRATUIT pour les moins de 26 ans et pour tous, le 1^{er} week-end du mois

Horaires

Exposition présentée du mardi au vendredi
de 9 h 30 à 12 h 30 / 13 h 30 à 18 h,
et de 11 h à 18 h le week-end et jours fériés.

Accès

Le musée se trouve au cœur du parc du château de Caen.



Musée des Beaux-Arts de Caen

Direction : Emmanuelle Delapierre

mba.caen.fr

[facebook.com / mbacaen](https://www.facebook.com/mbacaen)

[twitter.com / mbacaen](https://twitter.com/mbacaen)

[instagram.com / mbacaen](https://www.instagram.com/mbacaen)

→ CONTACTS PRESSE NATIONALE

Alambret Communication

Marie-René de La Guillonnère

mane@alambret.com

+ 33 (0)1 48 87 70 77 / +33 (0) 6 88 90 76 22

→ CONTACTS PRESSE REGIONALE

Musée des Beaux-Arts

Anne Bernardo - a.bernardo@caen.fr

02 31 30 47 76 - 06 25 37 61 13