Une histoire de l'art sans héros ? Études récentes sur la peinture napolitaine du XVII^e siècle

Art history without heroes? Recent studies on 17th-century Neapolitan Painting

Eine Kunstgeschichte ohne Helden ? Jüngste Forschungen über die

neapolitanische Malerei des 17. Jahrhunderts

Storia dell'arte senza eroi? Studi recenti sulla pittura a Napoli nel XVII secolo

¿Una historia del arte sin héroes? Estudios recientes sobre la pintura napolitana del siglo XVII

Andrea Zezza

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/973>

DOI : 10.4000/perspective.973

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 435-459

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Andrea Zezza, « Une histoire de l'art sans héros ? Études récentes sur la peinture napolitaine du XVII^e siècle », *Perspective* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 01 octobre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/973> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.973>

Une histoire de l'art sans héros ? Études récentes sur la peinture napolitaine du XVII^e siècle

Andrea Zezza

« À l'image des tableaux de batailles d'Aniello Falcone et Andrea De Lione, l'histoire de l'art napolitaine donne souvent une impression de désordre certes très beau, mais confus et déroutant »¹ constate Xavier Salomon dans son compte rendu des expositions napolitaines du *Ritorno al barocco*. Il observe le manque de clarté qui caractérise la littérature relative à l'art napolitain des XVII^e et XVIII^e siècles, exprimant avec prudence le sentiment de désorientation et d'insatisfaction que manifestent ceux qui abordent ce domaine d'études. Ces dernières années ont été marquées par une profusion de parutions : de brèves interventions consacrées à des questions philologiques pointues, des propositions d'attributions, des publications consacrées à des tableaux apparus sur un marché de l'art florissant et des notices de catalogues d'expositions par milliers, grandes, petites ou minuscules. Un groupe aguerri de connaisseurs très spécialisés et d'érudits locaux s'y livre à des batailles rangées que le lecteur, comme le spectateur des tableaux évoqués par Salmon, se retrouve souvent à observer avec détachement, parfois en admirant la subtilité des détails, mais assez fréquemment sans pouvoir en saisir le sens et les éventuelles implications.

Il apparaît donc légitime, avant de s'engager dans la mêlée, d'en parcourir à nouveau les principaux épisodes, même les plus éloignés, au risque de tomber dans des simplifications excessives.

L'étude de l'art napolitain au prisme de son histoire

Durant tout le XVII^e siècle et les premières décennies du XVIII^e, à l'époque du plein épanouissement de son école picturale, Naples n'eut ni Baglione, ni Mancini, ni Passeri, ni Malvasia.

Andrea Zezza est maître de conférences en histoire de l'art moderne à la Seconda Università di Napoli. Il a étudié la peinture de la Renaissance en Italie centrale et méridionale (*Marco Pino: l'opera completa*, Naples, 2003) et dirige avec Fiorella Sricchia Santoro l'édition commentée des *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani* (1742-1745) de Bernardo De Dominici (Naples, vol. I, 2003 ; vol. II, 2008 ; vol. III, publication prévue en 2011).

1a. Pierre Jacques Gaultier, portrait gravé de Bernardo De Dominici, d'après Carlo Roncalli, 1742 ;
b. Frontispice de Bernardo De Dominici, *Vite de' Pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Naples, 1742.

Bernardo De Dominici, un modeste peintre de paysages, se proposa de combler ce manque et se fit historien par amour pour sa patrie (fig. 1). Ses *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* parurent entre 1742 et 1745 (DE DOMINICI, [1742-1745] 2003-), au terme de dix-sept ans de gestation, dans la ville qui avait assisté à l'essor de Luca Giordano et de Francesco Solimena sur la scène européenne, et qui, après plus de deux siècles, avait retrouvé le statut de capitale

d'un royaume avec l'avènement de Charles de Bourbon en 1734.

Pour la peinture d'une large partie du XVII^e siècle, les *Vite* sont moins une « source » qu'un singulier travail historiographique, où une riche moisson d'informations, d'annotations critiques et d'anecdotes s'insère dans une architecture narrative soigneusement construite sur la base d'une lecture stylistique intelligente des œuvres. Au sein de cette construction, l'intrigue principale s'incarne dans l'opposition entre la « manière violente et spectaculaire » inventée par le Caravage – une tentation fascinante mais périlleuse pour tous les peintres napolitains du début du siècle – et le « beau coloris » et la « manière correcte » des Bolonais et de Guido Reni. Pendant toute la première moitié du siècle, cette distinction caractérisa l'affrontement de deux écoles, celle qui se développa dans le sillage du Caravage et eut à sa tête Jusepe de Ribera, et celle qui s'inspira de la « divine manière » de Guido Reni et eut pour chef de file Massimo Stanzione. Vers le milieu du siècle, l'activité de Mattia Preti et l'étoile montante qu'était alors Luca Giordano introduisirent un changement radical en posant les bases du style grandiose et convenable de Francesco Solimena, que De Dominici situe à l'apogée de son récit, dans une position analogue à celle autrefois attribuée par Vasari à Michel-Ange.

La publication des *Vite*, qui suivit de quelques années la découverte des antiquités d'Herculanum et précéda de peu la mort du très âgé Solimena (1747), coïncida avec un changement révolutionnaire du goût. Dans le monde nouveau qui se faisait jour, peu d'auteurs eurent envie d'aborder – et encore moins d'approfondir – l'histoire de la peinture napolitaine, et le livre de De Dominici ne suscita que de rares réactions. Malgré quelques signes de scepticisme, il fournit cependant l'ossature de la partie consacrée à l'Italie méridionale dans la *Storia Pittorica* de Luigi Lanzi et finit par être accueilli nonchalamment et presque sans débat contradictoire. Ce n'est qu'à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle que les recherches en archives des chercheurs positivistes révélèrent le substantiel manque de fondement d'une bonne partie de l'ouvrage et la désinvolture de sa méthodologie, mélange d'histoire et d'invention ; le biographe fut dès lors accusé d'être un « faussaire » et son ouvrage marginalisé.

Vers une étude critique de l'art napolitain

L'étape moderne des recherches ne commença que dans les années 1910, lorsqu'Hermann Voss et Roberto Longhi dépassèrent peu à peu les limites chronologiques définies par Vasari et que les études sur l'art italien, de Cavalcaselle à Berenson, avaient pour l'essentiel respectées. Longhi, en particulier, consacra ses études de jeunesse aux spécificités de l'école napolitaine du XVII^e siècle et à l'affirmation de son importance. Parti à la recherche, chez Caravage et ses héritiers, des antécédents de Courbet et Renoir et plus largement de « l'aube de l'âge moderne, du réalisme à l'impressionnisme »², il renouvela les études sur le *Seicento*

napolitain avec une série d'articles sur Mattia Preti, Battistello Caracciolo et les Gentileschi, et avec des interventions plus courtes et occasionnelles sur Luca Giordano et Bernardo Cavallino. Il consacra par la suite d'autres études, plus rares et plus mûres, aux relations picturales entre l'Italie et l'Espagne et aux caravagesques italiens et européens, esquissant ainsi rapidement, par allusions, une histoire du siècle tout entier.

Longhi, qui admirait De Dominici, compta parmi les premiers et les plus importants artisans de la réhabilitation du biographe. Il ne perdit jamais une occasion de souligner son acuité critique, tout en renversant ses prémisses esthétiques : à ses yeux, ce qu'il y avait de vivant dans la peinture napolitaine et ce qui constituait son aspect le plus intéressant, c'était justement sa composante caravagesque, dont Battistello Caracciolo et Bartolomeo Passante (également connu sous le nom de Maître de l'Annonciation aux bergers), mais aussi Bernardo Cavallino et Mattia Preti, devaient être considérés comme les meilleurs interprètes. Longhi cherchait en eux les racines de la modernité, de Diego Velázquez, de Louis Le Nain et d'artistes ultérieurs, et voyait en Naples l'un des centres les plus importants de la diffusion de la peinture dite « moderne » – c'est-à-dire caravagesque – aussi bien en direction de l'Espagne que de l'Europe septentrionale.

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, l'essai de Sergio Ortolani qui introduit la section du catalogue de la *Mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX (Mostra...*, 1938), consacrée au XVII^e siècle, représente une brillante tentative visant à rassembler l'activité des principales personnalités du *Seicento* napolitain à la lumière des ouvertures suggérées par Longhi, enrichie d'éléments nouveaux issus d'un examen approfondi du patrimoine des églises de Naples et de sa province. Le contexte historique difficile de son inauguration limita son impact immédiat sur les études consacrées à ce sujet. Mais on s'en souvint longtemps comme de la « claire, limpide, vivifiante et authentique ouverture moderne de ce chapitre multiforme des études » et de « l'acte initial d'une gestion moderne »³ du patrimoine artistique napolitain. Elle servit en effet longtemps de modèle, car ce fut justement sous le signe d'une activité liant étroitement recherche, conservation du patrimoine et pratique de la restauration que s'ouvrit, dans les années postérieures à la Seconde Guerre mondiale, un nouveau chapitre de l'histoire critique de la peinture méridionale du XVII^e siècle. La cartographie et la sauvegarde du grand patrimoine, la réalisation de restaurations et l'organisation d'expositions devinrent les instruments privilégiés pour faire progresser les études dans le domaine. Les protagonistes de cette période furent Ferdinando Bologna et Raffaello Causa, élèves de Roberto Longhi – au sens idéal si ce n'est littéral – et les collaborateurs de ce dernier à la revue *Paragone*, fondée en 1950.

L'Italie vivait alors l'époque du retour à la vie démocratique après le fascisme, l'affirmation du néoréalisme en littérature et au cinéma, et le développement de la culture marxiste. La peinture caravagesque était plus que jamais au centre de l'attention générale et l'exposition *Caravaggio e i caravaggeschi*, organisée à Milan en 1951, fit du peintre lombard un sujet d'une actualité brûlante. Ce fut dans ce climat que plusieurs interventions brillantes de Ferdinando Bologna (BOLOGNA, [1952] 1998, 1955, 1958) définirent une nouvelle périodisation, plus articulée, de l'histoire de la peinture méridionale au XVII^e siècle. Dans celle-ci, Ribera, un peintre que Longhi n'appréciait pas beaucoup, devenait le « centre de toute la peinture napolitaine ». Ainsi Bologna le suivit depuis ses débuts, marqués par un « véhément caravagisme » que Ribera infléchit « d'un sombre mysticisme aux intentions moralisatrices », jusqu'à l'éclosion d'une nouvelle « plénitude naturaliste » vers 1630, année où le Spagnoletto rencontra à Naples le jeune Velázquez. C'est ainsi que s'ouvrait la période « de la

plus grande peinture napolitaine du XVII^e siècle, mais presque inconnue », où se firent place des peintres comme Bartolomeo Passante, Francesco Fracanzano, Francesco Guarino, les artistes d'une nature « démocratisée » et les « naturalistes... du sentier d'alpage ; les éclaireurs de la vérité tragique des faubourgs et de la province... »⁴. Cet apogée fut cependant de courte durée, car dès avant 1635, on note dans l'œuvre de Ribera et dans celle des principaux artistes de l'époque une nouvelle orientation, caractérisée par une désagrégation picturale presque baroque du naturel du début des années 1630. C'est alors le moment d'« une crise de recherche de la picturalité qui marque la dissolution de l'ascendant caravagesque »⁵, une crise liée à la diffusion de l'œuvre de Van Dyck, au séjour du Grechetto et du Monrealese à Naples dans les années 1630, et enfin à l'arrivée d'œuvres de Rubens. Ainsi s'affirmait une lecture qui constitua le fondement des travaux de Bologna puis de Raffaello Causa (CAUSA, 1957 ; CAUSA, 1972) ainsi que de toute autre tentative d'interprétation globale de l'histoire de la peinture méridionale, et ce jusqu'à une époque très récente.

Les années 1960 et 1970 voient le débat s'élargir : les études s'enrichissent de nouvelles contributions et de nouvelles modalités d'approche. Francis Haskell consacre un important chapitre de *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien* aux Napolitains (HASKELL, [1963] 1991). Oreste Ferrari et Giuseppe Scavizzi publient une grande monographie sur Luca Giordano, la première et pendant longtemps la seule à être consacrée à un artiste napolitain du XVII^e siècle (FERRARI, SCAVIZZI, 1966). Alfonso Pérez Sanchez explore les richesses des collections espagnoles ; Walter Vitzthum révèle la qualité, les spécificités et l'intérêt du dessin méridional dans une série d'études d'une grande finesse, tandis que Gérard Labrot introduit des méthodes moins abstraites pour l'analyse des rapports entre les arts et la société. Des chercheurs étrangers à l'enseignement de Longhi et à l'époque héroïque de la redécouverte de la peinture naturaliste, anglo-saxons pour certains – tels que Craig Felton, Michael Stoughton, John Spike et Ann Percy – ou originaires d'Europe centrale, comme Erich Schleier et Wolfgang Prohaska, publient une série d'études remarquables. Ils introduisent des méthodes d'approche différentes, découvrent de nouvelles œuvres et relancent les recherches d'archives que les spécialistes des générations précédentes avaient abandonnées après la grande période positiviste de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

L'époque des grandes expositions

L'intérêt international croissant pour la peinture napolitaine du XVII^e siècle aboutit au projet, né en Angleterre mais vite repris à son compte par Causa à Naples, d'une grande exposition de peinture intitulée *Painting in Naples 1606-1705: From Caravaggio to Giordano* (*Painting in Naples...*, 1982 [1983] ; fig. 2), inaugurée à la Royal Academy en 1982 au lendemain du tremblement de terre qui avait secoué la Campanie en 1980. Les dommages subis par les églises et par les édifices de la ville, fermés et vidés pour des raisons de sécurité ou pour lancer des travaux de restauration, permirent de mettre sur pied une exposition inédite, qui rassemblait des œuvres aussi importantes que les *Sept œuvres de miséricorde* du Caravage, la *Déposition* peinte par Ribera pour la chartreuse de San Martino ou encore les immenses toiles de Giordano pour les églises Sant'Agostino degli Scalzi et

2. *Painting in Naples...*, 1982, en couverture : Caravage, *La Flagellation*, 1607, Naples, Gallerie Nazionali di Capodimonte.

Santa Maria del Pianto. Conscients qu'une manifestation de ce genre pouvait difficilement offrir des occasions de recherche et de débat, les organisateurs choisirent de la concevoir comme une anthologie spectaculaire, dont la trame historique était largement construite à partir des études menées par Longhi, Bologna et Causa dans les années précédentes.

Le succès fut à nouveau au rendez-vous lors de la présentation de l'exposition à Washington, à Paris, à Turin et, dans une version enrichie, à Naples. La manifestation prit l'aspect d'un *blockbuster* qui décrivit la peinture napolitaine comme un fascinant monde inconnu. Les catalogues publiés à ces occasions représentent l'ultime tentative de présenter la période à travers un panorama de grande ampleur et fournissent un bon point de départ pour aborder le sujet. Les expositions eurent pour effet de stimuler de nouvelles recherches ; ainsi, à partir du début des années 1980, les études sur la peinture napolitaine du XVII^e siècle se multiplièrent. On redécouvrit des personnalités mineures ou tombées dans l'oubli et simultanément on amorça ou on reprit sur de nouvelles bases l'examen des œuvres napolitaines conservées dans les collections espagnoles (*Pittura napoletana...*, 1985) et américaines (*Taste for Angels*, 1987). On se lança aussi dans une reprise massive des recherches d'archives, dirigées par des spécialistes comme Edoardo Nappi, Renato Ruotolo et Antonio Delfino, dont les découvertes vinrent constituer le point fort du périodique *Ricerche sul '600 napoletano*. Cette expérience réussie, promue par le collectionneur mécène et chercheur Giuseppe De Vito, visait à établir un annuaire spécialisé, publié à intervalles réguliers à partir de 1982. L'approche proposée par les catalogues d'expositions, largement focalisée sur la peinture caravagesque et sur le thème de la continuité de la peinture naturaliste, apparut partielle et limitée aux observateurs de culture anglo-saxonne. Certains trouvèrent surprenant le peu de poids donné à l'expérience inspirée des Carrache et mirent en évidence la nécessité d'une vision moins univoque et plus articulée de l'héritage même du Caravage ainsi qu'une plus grande attention aux rapports entretenus avec la culture romaine (SPEAR, 1983 ; CROPPER, 1983).

Au début des années 1990, les deux principaux artistes du XVII^e siècle napolitain firent chacun l'objet d'une publication monographique. En 1991, Caracciolo se vit ainsi consacré lors d'une grande exposition ayant pour thème général les débuts du naturalisme à Naples (*Battistello Caracciolo...*, 1991) ; l'année suivante, Ribera fut le protagoniste solitaire d'une exposition, plus grande encore, présentée à Naples, à New York et enfin à Madrid (*Jusepe de Ribera...*, 1992). Au même moment, parurent une importante monographie de Sebastian Schütze et Thomas Willette sur Massimo Stanzione (SCHÜTZE, WILLETTE, 1992 ; voir aussi LEONE DE CASTRIS, 1992 ; BONFAIT, 1993) et une nouvelle édition, entièrement revue, de celle désormais ancienne de Ferrari et Scavizzi sur Luca Giordano. En outre, Gérard Labrot publia un important volume consacré aux inventaires des collections napolitaines des XVII^e et XVIII^e siècles (LABROT, 1992), qui se révéla d'une grande utilité pour l'étude du collectionnisme. On avait ainsi révélé (ou créé ?) l'existence d'un vaste public de visiteurs d'expositions, de lecteurs et de collectionneurs. Une maison d'édition spécialisée, Electa Napoli, avait été fondée pour la publication du catalogue de l'exposition de 1984-1985, et elle édita la quasi-totalité des catalogues et des volumes mentionnés précédemment. Enfin, la Soprintendenza napolitaine devint une structure capable d'organiser des manifestations ambitieuses, en liaison avec de grandes institutions étrangères. Pendant un moment, on eut l'impression que les études, du moins celles consacrées aux plus grandes personnalités artistiques, en avaient fini avec la phase des explorations et pouvaient s'engager dans celle de la maturité.

Parcourir le *Seicento* napolitain

« Le premier temps de la peinture caravagesque »

Le titre de ce paragraphe reprend celui de l'essai de Ferdinando Bologna (BOLOGNA, 1991) qui ouvre le catalogue de l'exposition *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*. Essai complexe, fruit d'une très longue élaboration, fragmenté en mille incises et ponctué de parenthèses polémiques, il constitue à n'en pas douter l'un des écrits les plus influents des dernières décennies qui conditionna, plus que tout autre, le débat sur les trente premières années du siècle. Ce texte difficile, mais appréciable pour la vue d'ensemble qu'il propose, utilise les rares documents et les quelques données factuelles disponibles pour appuyer des lectures stylistiques concises. Celui-ci restitue la vivacité des rapports dialectiques unissant les artistes, sans céder à la tentation d'une juxtaposition paratactique de monographies en miniature. Il présente en outre une énorme quantité de tableaux inédits dont l'historique est inconnu et aborde sans hésitation tous les problèmes ouverts.

La reconstitution proposée par Bologna a un caractère collectif : les apports caravagesques ne se limitent pas aux peintures sévères de Caracciolo et de Carlo Sellitto ; ils sont aussi assimilés et réélaborés par un nombre considérable d'artistes, pour la plupart encore inconnus, parfois locaux, parfois étrangers (le plus souvent originaires du nord de l'Europe). Ils définissent un contexte d'une grande vivacité, riche en propositions et en interactions, où il n'est pas possible de distinguer un véritable chef d'école. Aux côtés des protagonistes traditionnels – Battistello, Ribera, Stanzione et Sellitto – une place de premier plan est accordée à Filippo Vitale, un artiste ignoré par De Dominici et redécouvert par Bologna dans l'après-guerre (fig. 3). Caravagesque convaincu dans les années 1610, proche de Battistello et de Sellitto, il se rapproche de Ribera dans les années 1620, puis d'Artemisia Gentileschi et de Stanzione vers 1630, avant de « céder » à la « crise révisionniste » vers 1635, sous l'influence de Domenichino et de Van Dyck. Dans l'histoire des débuts du naturalisme, un rôle important est également attribué à l'artiste Tanzio da Varallo, originaire d'Italie du Nord, dont Bologna signale la présence à Naples entre 1614 et 1616, ainsi que dans les Abruzzes. À côté de noms déjà connus, on note aussi un nombre considérable de personnalités moins bien définies, souvent construites autour du rapprochement de seulement deux ou trois tableaux : le Maître de la Libération de saint Pierre d'Aurillac, le Maître de la Madeleine de Capodimonte, le Maître de la Madeleine du Prado, le Maître de Resina, le Maître du Mariage mystique de sainte Catherine de Capoue, le Maître des Pèlerins d'Emmaüs de Pau, le Maître des Pèlerins d'Emmaüs de Sarasota, et ainsi de suite. L'essai est aussi riche qu'imparfait : le discours se perd

3a. Battistello Caracciolo, (détail), 1615, Naples, église Pio Monte della Misericordia ;
b. Filippo Vitale, *Libération de saint Pierre*, vers 1616-1618, Nantes, Musée des beaux-arts.

dans d'innombrables directions, sa construction est décousue et, surtout, il semble souvent perdre le sens de la hiérarchie des valeurs historiques et artistiques des œuvres examinées. Le propos se concentre en grande partie sur la production destinée aux collections privées et l'exposition s'occupe de tableaux que l'auteur a rencontrés au cours de ses recherches mais dont la qualité n'est pas toujours suffisamment digne pour les faire figurer au sein d'une construction historique aussi ambitieuse ; à l'inverse, les principaux ensembles décoratifs restent indistincts, à l'arrière-plan. Il est à peine fait allusion aux dessins de Battistello, qui distinguent pourtant, de manière notable, sa pratique artistique de celle du Caravage. De même, aucune valeur n'est accordée aux recherches de Vitzthum sur l'œuvre graphique de Ribera, de Falcone et d'autres artistes napolitains, recherches qui avaient pourtant constitué la nouveauté la plus marquante des travaux des années 1960 et 1970.

La multiplicité des problèmes abordés par le texte de Bologna, son caractère problématique et l'importance du thème traité ont suscité de nombreuses études qui ont emprunté à l'essai de Bologna sa structure, son sujet et même sa forme fragmentaire. Cette nuée de contributions, conçues comme des approfondissements ou des apostilles, portait surtout sur des problèmes d'attribution, et sur la définition de personnalités mineures (motivée aussi par la volonté de valoriser des tableaux continuellement mis sur le marché). Elles ont concouru à restituer une image très complexe de la « première période » de la peinture naturaliste à Naples. Tirant de leur isolement aussi bien le Caravage des séjours napolitains que ses premiers suiveurs, ces études ont fait une large place à la reconstitution des moments passés à Naples par des naturalistes nordiques précoces comme Louis Finson et Martin Faber (CAUSA, 1999). Elles ont démontré, documents à l'appui, la présence en ville, pendant au moins neuf ans (entre 1601 et 1610), de Tanzio da Varallo qui, après avoir travaillé à Rome pendant trois ans et fréquenté l'atelier du Chevalier d'Arpin, s'établit dans la capitale méridionale (PORZIO, 2009b). En outre, en se fondant sur des arguments stylistiques, elles ont avancé l'hypothèse de la présence à Naples, peut-être dans le sillage de Caravage lui-même, de l'un de ses plus importants suiveurs, Francesco Boneri, dit Cecco del Caravaggio (PAPI, 1992, 1996).

Parmi les regroupements de tableaux anonymes, un succès particulier a été obtenu par le Maître des Pèlerins d'Emmaüs de Pau, considéré par Bologna comme un maître nordique anonyme (BOLOGNA, 1991), mais dont les œuvres ont récemment été rattachées par plusieurs auteurs à la période de jeunesse de Filippo Vitale ; cette hypothèse, repoussée par certains, est cependant de plus en plus acceptée (*Filippo Vitale*, 2008). Vitale a ainsi gardé, dans les études récentes, le rôle de premier plan que lui avait assigné Bologna, même si la découverte continue de nouveaux tableaux, souvent d'une qualité médiocre, semble donner raison à ceux qui considèrent qu'on est trop vite passé à des louanges excessives⁶.

Concernant Carlo Sellitto, peintre formé à la fin du XVI^e siècle et tôt converti au caravagisme, qui avait fait l'objet d'importantes études dans les années 1970, les nouveautés récentes viennent de l'attribution de quelques tableaux conservés en province et de la découverte de documents qui permettent de suivre sa métamorphose caravagesque et d'éclairer ses débuts au contact de Girolamo Imperato et de Giovan Andrea Ardito, représentants du maniérisme napolitain tardif (DE MIERI, 2008).

À propos de Caracciolo, on dispose aujourd'hui d'une bonne monographie de Stefano Causa, commissaire de la section consacrée à l'artiste lors de l'exposition de 1991 (*Battistello Caracciolo...*, 1991 ; CAUSA, 2000). Dans les deux dernières décennies, les principales nouveautés sont venues de la découverte d'importants dessins (MOIR, 1993 ; CAUSA PICONE, 1993, 1997 ;

surtout DI MAJO, 1999 ; LOISEL, 2009-2010). En outre, l'étude d'Elena Fumagalli (FUMAGALLI, 1993) sur son séjour à Rome en 1612 permet de mieux appréhender le parcours de l'artiste et la façon dont il se rapprocha d'abord du Caravage, puis du milieu romain du début des années 1610. La datation précoce (1611) des fresques représentant l'*Histoire de Consalve de Cordoue*, peintes au palais royal de Naples pour le vice-roi, duc de Lemos, incite à reconsidérer cette surprenante interprétation naturaliste d'un thème historique de propagande (CAUSA, 2000, p. 180 ; PALOS, 2010).

Quant à Paolo Finoglio, l'exposition *Paolo Finoglio e il suo tempo* organisée en 2000 à Conversano (*Paolo Finoglio...*, 2000) a retracé l'ensemble de sa carrière et a apporté quelques nouveautés, principalement sur sa période de jeunesse.

Jusepe de Ribera

En 1991, un article de Gabriele Finaldi ouvrit la voie à une meilleure compréhension des premières années napolitaines de Ribera, permettant de proposer une datation précoce (1618) pour la *Crucifixion* d'Osuna et d'établir un lien entre le peintre et le mécénat du duc et de la duchesse d'Osuna (FINALDI, 1991 ; fig. 4). Il devient ainsi clair que Ribera avait obtenu une position de premier plan au sein du milieu napolitain bien plus tôt qu'on ne le pensait auparavant. Dès l'exposition sur Battistello, on tenta d'établir une chronologie plus précise des œuvres de jeunesse de Ribera, longtemps concentrées autour de 1626, année de réalisation de sa première œuvre portant une datation estimée fiable, le *Silène* de Capodimonte. On s'efforça aussi d'éclairer la façon dont les artistes napolitains, en particulier Vitale, réagirent à l'arrivée du peintre espagnol (BOLOGNA, 1991).

L'année suivante, la grande exposition monographique *Jusepe de Ribera 1591-1652* « montra non seulement à quel point les connaissances sur l'œuvre de Ribera s'étaient enrichies dans les dernières décennies, mais aussi combien il restait encore à découvrir »⁷. Ce jugement reste valable pour la bibliographie des vingt dernières années. Plus encore que celle sur Battistello, cette exposition favorisa la multiplication des études et, dans les années suivantes, le nombre des publications sur Ribera augmenta de façon spectaculaire. La présentation d'une grande quantité d'œuvres autographes de la meilleure qualité permit de bonifier en partie le catalogue de l'artiste, très compliqué à établir en raison de la présence

d'innombrables copies, imitations et répliques d'atelier (fig. 5 ; on put d'ailleurs observer une amélioration d'une version de l'exposition à l'autre). Le regain de popularité de Ribera a favorisé la publication continue de nouvelles œuvres, avant tout des tableaux, mais aussi des dessins. On s'est efforcé d'interpréter la spécificité du naturalisme de l'artiste et de le resituer dans la culture de son temps (SANTUCCI, 1992 ; CLIFTON, 1995), de préciser son rapport avec le monde classique et les maîtres du XVI^e siècle (LANGE, 2003), et d'analyser des thèmes particuliers, parmi lesquels les liens qu'il a entretenus avec l'ordre des Chartreux (CHENAULT, 1993).

Des études particulièrement significatives ont été menées sur la jeunesse de l'artiste, à commencer par le bel essai de José Milicua dans le catalogue de l'exposition de 1992 (MILICUA, 1992) et par le catalogue des tableaux

4. Jusepe de Ribera, *Crucifixion*, 1618, Osuna, Colegiata.

peints jusqu'en 1626, soigneusement établi par Lange (LANGE, 2003). Des études sur les années antérieures à l'installation de Ribera à Naples ont mis au jour de nombreux éléments nouveaux, en particulier sur son séjour romain d'avant 1616. Connus jusqu'alors presque exclusivement à travers les mentions des sources du XVII^e siècle, il est aujourd'hui mieux cerné

grâce à d'importantes découvertes d'archives (GALLO, 1998 ; MACRO, 2003 ; DANESI, 2006) et aux lettres de Giulio Mancini à son frère, retrouvées par Michele Maccherini (MACCHERINI, 1994-1995, p. 141-146).

En 2002, Gianni Papi proposa de voir dans le groupe d'œuvres longtemps rassemblées sous le nom de convention de Maître du Jugement de Salomon la première production de Ribera ; l'hypothèse provoqua un débat très animé : défendue à maintes reprises (PAPI, 2002, 2003, 2007), elle a été accueillie avec scepticisme par quelques-uns des meilleurs spécialistes (Finaldi dans *Ribera ...*, 2003, p. 18, n. 14 ; LANGE, 2005), mais elle semble avoir gagné du terrain et bénéficie désormais de la faveur de plusieurs chercheurs, dont Mina Gregori, José Milicua et Pierre Rosenberg (voir GREGORI, 2005, p. 9-10 ; GASH, 2010), au point d'avoir été peu à peu reprise à son compte par Nicola Spinosa, auteur d'une influente monographie sur l'artiste (SPINOSA, 2003 [2006], p. 30-34 ; SPINOSA, 2008b).

Toutefois, malgré la grande qualité des publications et des nombreuses expositions consacrées à Ribera, il reste sans aucun doute encore beaucoup à faire. Le catalogue de ses œuvres s'est enrichi, mais notre connaissance de son évolution stylistique n'en a pas été beaucoup améliorée. La distinction entre œuvres autographes, œuvres d'atelier, copies et répliques semble souvent reposer sur des bases très subjectives, répondant davantage à l'intention de fournir des étiquettes utiles à la valorisation ou à la dévalorisation des nombreuses œuvres présentes sur le marché qu'au souci de mieux connaître la pratique de l'artiste et de son atelier, dont la composition et le rôle restent des plus obscurs. On ne semble pas non plus avoir beaucoup progressé en direction d'une meilleure compréhension du rapport entretenu par le maître avec ses élèves, ses assistants, ses imitateurs et ses suiveurs. En conséquence, les changements d'opinion, les revirements et les hésitations sur la valeur des œuvres sont assez fréquents, le catalogue de l'artiste reste très fluide et indéfini, et il manque encore une monographie qui examinerait l'intégralité de sa personnalité et l'ensemble de ses activités de peintre, de dessinateur et de graveur.

Enfin – et c'est peut-être là l'élément qui eut le plus de répercussions sur les progrès des études sur la peinture napolitaine –, bien que depuis une cinquantaine d'années on se soit peu à peu convaincu qu'une grande partie de l'histoire de la peinture méridionale, des années 1620 aux années 1640, avait été déterminée par les choix stylistiques et l'exemple de Ribera (surtout dans les années 1630, pendant lesquelles il adopta une peinture plus large et plus ouverte et un coloris plus clair et plus riche ; JORDAN, 1992), la chronologie de son œuvre reste largement indéfinie et sujette à d'étonnantes oscillations.

5. Variantes sur Saint Jérôme qui reflètent l'influence de Ribera : de gauche à droite, Francisco Collantes (Copenhague, Statens Museum), Antonio de Pereda (Madrid, Museo del Prado) et Juan Martín Cabezalero (Dallas, Meadows Museum) [*Jusepe de Ribera...*, 1992, p. 46-47].

Les suiveurs de Ribera

Le recul de la datation des œuvres de Ribera caractérisées par un réalisme plus incisif a posé le problème d'une éventuelle datation plus précoce des réalisations les plus anciennes et les plus réussies du groupe d'artistes connus sous le nom de « Maîtres aux terribles empâtements », une appellation forgée par Bologna à partir de l'extrapolation d'une phrase de De Dominici pour désigner les héritiers du maître espagnol qui reprirent à leur compte son style pictural caractérisé par un coloris dense.

Parmi les élèves les plus proches de Ribera, De Dominici avait mentionné Errico Fiammingo, Bartolomeo Passante et Giovanni Dò. Selon la reconstitution proposée en 1991 par Bologna, il y aurait en réalité deux Errico Fiammingo, tous deux en rapport avec Ribera ; celui cité par De Dominici serait identifiable à Errico Semer ou « de Somer », fils de Gil, à qui on a attribué ces dernières années un groupe désormais substantiel de peintures, souvent des figures à mi-corps, réalisées dans les années 1630 et les années 1650, et dont certaines portent le monogramme « H. S. » (BOLOGNA, 1991, 1996a ; SPINOSA, 1995, 2001c). Passante étant mentionné par les sources comme un excellent imitateur de Ribera et par les anciens inventaires comme un spécialiste de sujets bibliques et pastoraux ; August Meyer et Roberto Longhi proposèrent de le considérer comme l'auteur anonyme de quelques tableaux au naturalisme prononcé représentant souvent *l'Annonce faite aux bergers* (MEYER, 1923 ; LONGHI, [1935] 2000 ; LONGHI, [1969] 1979 ; fig. 6). Longhi en particulier lui accorda beaucoup d'importance, soulignant davantage ses différences que ses analogies avec Ribera, et le considéra plutôt comme une alternative que comme un suiveur, plus intéressant que le maître espagnol lui-même et plus proche que lui de Velàzquez. Cette identification n'ayant pas convaincu, cet artiste important continua d'être surnommé « Pseudo Passante » ou de « Maître de l'Annonciation aux bergers », qui encore aujourd'hui sert le plus souvent à le désigner (BOLOGNA, 1958, p. 30-32). Bien qu'il soit demeuré anonyme, il est toujours considéré comme l'un des peintres les plus intéressants de toute l'école ; les tentatives d'identification à l'un des artistes sans œuvres mentionnés par De Dominici, ou apparus à l'occasion de recherches d'archives, se sont révélées aussi fréquentes que décevantes. Ces dernières années, plusieurs chercheurs reconnaissent en lui l'espagnol Giovanni Dò, une hypothèse d'abord avancée par Maurizio Marini, puis reprise par Causa et défendue avec une vigueur particulière par De Vito (DE VITO, 1998 ; DE VITO, 2004a ; DE VITO, 2009). Repoussée par Bologna et dans un premier temps par Nicola Spinosa, elle semble avoir bénéficié ces derniers temps d'un soutien renouvelé (BOLOGNA, 1991, SPINOSA, 1996 ; Spinosa dans *Ritorno...*, 2009), même si aucun argument définitif n'est venu l'étayer. L'enjeu de la question dépasse l'onomastique : pour s'en tenir aux deux noms les plus plausibles, Passante est né en 1616 et mort en 1646, tandis que Dò est né en 1601 et mort en 1656 ; identifier l'auteur des tableaux

à l'un ou à l'autre artiste revient donc à en situer l'activité à des moments historiques différents. La rétrodatation dans les années 1620 des œuvres les plus anciennes du groupe, proposée par Bologna (BOLOGNA, 1991) sur le fondement d'une comparaison avec la diachronie des œuvres de jeunesse de Ribera établie par Finaldi (FINALDI, 1991), rend l'hypothèse Dò plus crédible. Dans ce cas, la chronologie probable des œuvres coïnciderait plus facilement avec celle de ce

6. Maître de l'Annonciation aux bergers, *Annonciation aux bergers*, non daté, Naples, Museo di Capodimonte.

dernier artiste, dont on sait aujourd'hui qu'il naquit à Jativa en 1601, dix ans après Ribera, et qu'il s'établit en Italie dans les années 1620, à temps pour se marier à Naples en 1625, avec pour témoins Battistello et Vitale. D'un autre côté, les liens, souvent remarqués, entre les œuvres de l'artiste anonyme et celles, plus anciennes, de Francesco Guarino, Francesco Fracanzano et Bernardo Cavallino, qui font leur apparition sur la scène artistique au milieu des années 1630, ferait plutôt pencher la balance en faveur d'un peintre plus jeune, et donc de Passante. Dans cette hypothèse, résoudre la question permettrait non seulement de donner un nom à de nombreux tableaux en circulation sur le marché, mais aussi de situer à des moments différents cette période particulièrement heureuse du naturalisme napolitain. Le débat reste très ouvert, car on ne connaît aucun tableau attribuable avec certitude à Dò. La découverte récente, dans la cathédrale de Grenade, d'un tableau portant l'étrange double signature de Dò et de Ribera permettra peut-être de reprendre la discussion sur de nouvelles bases (*Esplendor recuperado*, 2009).

Massimo Stanzione

De même que celles sur Battistello et Ribera, les études sur Massimo Stanzione ont bénéficié d'une forte impulsion au début des années 1990. L'ambitieuse monographie rédigée à quatre mains par Schütze et Willette (SCHÜTZE, WILLETTE, 1992) adopte cependant un point de vue différent et critique par rapport à la tradition historiographique méridionale. On reproche à cette dernière – non sans raison – de se limiter à l'étude de l'évolution stylistique de l'artiste en termes de ses « influences » – ce qui, dans le cas de Stanzione, finissait souvent par aboutir au concept d'éclectisme – et de rester trop liée à l'idée de continuité de la tradition caravagesque. Les auteurs situent l'art de Stanzione au sein de la « production picturale issue de la pratique artistique des Carrache et de leurs suiveurs »⁸ et mettent l'accent sur l'importance de ses contacts avec la tradition classiciste romano-bolognaise, représentée en particulier par Guido Reni (fig. 7). Schütze a par la suite tenté d'établir un lien entre les académies romaines, la pratique de l'artiste et les positions théoriques de Giovan Battista Marino, via l'activité de l'Accademia degli Oziosi, établie à Naples et décrite comme le lieu de transmission des « impératifs catégoriques sous-tendus au style moderne des Carrache »⁹. Bien qu'une grande partie des assertions abruptes de l'ouvrage ne s'appuie sur aucune démonstration – comme on l'a très tôt fait remarquer (BONFAIT, 1993 ; DE MIRANDA, 2000) – et que la personnalité de Stanzione demeure obscure, le livre a le mérite de remettre en question des positions trop commodément données pour acquises. Il attire en outre l'attention sur

7a. Massimo Stanzione, *Saint Bruno en majesté*, vers 1630, Poitiers, Musée Sainte-Croix ; **b.** Guido Reni, *Le Père et la Madone en majesté*, Rome, Palazzo del Quirinale, Cappella dell'Annunziata.

le problème des liens étroits et continus que le milieu artistique napolitain entretenait avec Rome avant même l'arrivée à Naples de Domenichino et de Lanfranco dans les années 1630, un problème souvent évoqué mais qui a rarement fait l'objet d'investigations spécifiques.

Le volume est appréciable tant pour sa tentative de traiter de manière systématique le problème de l'activité de l'atelier et des suiveurs de l'artiste, et pour la distinction qu'il fait entre l'œuvre du maître et celle de ses disciples, que pour l'analyse des biographies de De Dominici que propose Willette. Hormis ce livre, les études sur Stanzione restent rares et insuffisantes, peut-être aussi en raison de la relative rareté de ses œuvres sur le marché. Il faut cependant signaler les efforts déployés par Causa pour éclairer le problème délicat de l'activité de jeunesse de l'artiste, à travers quelques propositions d'attributions intéressantes qui retiennent l'attention (CAUSA, 1995, 2000), ainsi que la récente étude de Schütze sur les dessins (SCHÜTZE, 2010 ; voir aussi FARINA, 2010b).

Entre l'éruption et la peste : la peinture à Naples de 1631 à 1656

La période de production la plus intense de la peinture naturaliste napolitaine arrive à son terme entre 1630 et 1640, dans les années qui voient l'affirmation définitive de Stanzione et l'arrivée en ville, pour de longs séjours, d'Artemisia Gentileschi (1629-1630), de Domenichino (1631) et de Lanfranco (1634), mais aussi, pour des séjours plus brefs, de Velázquez (1630), de Pietro Novelli, il Monrealese (vers 1633), et du Grechetto (1635). En 1630, la collection du marchand et collectionneur Gaspar Roomer comprend déjà, outre des toiles de Saraceni, de Ribera, de Caracciolo, de Stanzione, de Valentin et de Vouet, des œuvres de Van Dyck et des batailles du tout jeune Aniello Falcone, auxquelles vient s'ajouter un célèbre *Festin d'Hérode* de Rubens. Le milieu artistique s'enrichit de personnalités nouvelles, tandis que disparaissent ou perdent de leur importance les peintres formés au XVI^e siècle, comme Fabrizio Santafede et Belisario Corenzio, qui cèdent le pas à une jeune génération talentueuse : Annella De Rosa, Andrea Vaccaro, Cesare Fracanzano, Aniello Falcone et Pacecco De Rosa, tous nés entre 1602 et 1607. Peu après leur font place Domenico Gargiulo, Francesco Guarino, Francesco Fracanzano, Antonio de Bellis et Bernardo Cavallino, nés dans les années 1610 et qui furent actifs à partir des années 1630, et enfin Salvator Rosa, né en 1615. Auteurs de quelques rares tableaux d'autel, ils ont beaucoup produit pour le marché et leur regain de notoriété a favorisé l'apparition d'innombrables peintures oubliées ou tout à fait inconnues. Le corpus de leurs œuvres s'est énormément enrichi, de même que s'est accru l'intérêt du marché et des chercheurs. En conséquence, on dispose aujourd'hui, pour plusieurs d'entre eux, de catalogues complets et à jour, y compris pour Gargiulo (SESTIERI DAPRÀ, 1994), pour Guarino (LATTUADA, 2000) et pour Pacecco de Rosa (PACELLI, 2008).

L'accroissement des connaissances est allé de pair avec celui de l'agacement des spécialistes envers une lecture trop univoque de l'évolution de l'école napolitaine, qui accorde un poids excessif à la continuité de la tradition caravagesque et au « réalisme » comme élément substantiel et durable d'un *Kunstwollen* napolitain, au détriment d'une compréhension plus nuancée de la variété des personnalités, des poétiques, des conditions culturelles et des dynamiques du goût en cours à l'époque. Cette polémique a été attisée en particulier par Wolfgang Prohaska, qui a aussi contesté durement la persistance, comme par inertie, d'autres concepts critiques, par exemple l'idée d'une période « vandyckienne » de la peinture napolitaine vers 1635, hypothèse proposée par Bologna en 1952 et depuis reprise comme une donnée de fait par une grande partie de la littérature ultérieure, sans jamais avoir été soumise à un véritable contrôle (PROHASKA, 1996b).

Pour une meilleure compréhension du lien unissant l'évolution de la peinture napolitaine et la diffusion à Naples, comme à Rome, du goût pour une peinture plus large, plus ouverte et au chromatisme plus riche – en un mot « néo-vénitienne » – au cours des années 1630, les progrès les plus intéressants découlent des recherches sur le mécénat et sur le collectionnisme lancées par Anthony Blunt dans les années 1930, et qui ont connu un renouveau d'intérêt ces derniers temps. Spinosa (SPINOSA, 1990) et surtout Schütze (SCHÜTZE, 1996) ont écrit des textes sur la fortune de Poussin auprès des collectionneurs et des artistes napolitains, et les études consacrées au rôle exercé par les vice-rois espagnols en tant que mécènes et protecteurs des arts ont été particulièrement florissantes ces dernières années. Il apparaît en effet de plus en plus clair que certains de ces illustres fonctionnaires, qui avaient souvent exercé d'autres charges à Rome avant d'en recevoir de prestigieuses à Naples, servirent non seulement de porte-étendards de la renommée pour des artistes méridionaux en Espagne, mais jouèrent aussi un rôle important d'intermédiaires dans les rapports culturels entre la capitale parthénopéenne et la capitale pontificale. On a accordé une attention toujours plus grande à la personnalité et au long gouvernement du vice-roi Manuel de Zuñiga y Fonseca, comte de Monterrey et apparenté au duc d'Olivares, qui prit la direction du gouvernement napolitain en 1631 (ANSELMi, 1998 ; FARINA, 2007). Après avoir séjourné à plusieurs reprises à Rome en qualité d'ambassadeur d'Espagne et y avoir vécu les années de la naissance du baroque, il s'y était déjà distingué comme un collectionneur compétent et ambitieux. Devenu vice-roi, fort du prestige de sa nouvelle fonction et de son influente position politique, il put se constituer une collection personnelle d'une grande importance et protéger des artistes tels que Ribera et Lanfranco. Il fut aussi le principal artisan des commandes de tableaux passées pour le palais du Buen Retiro et l'intermédiaire pour le passage des *Bacchanales* de Titien de la collection romaine des Ludovisi à celle du roi d'Espagne. On a récemment donné beaucoup d'importance à l'information, découverte par Alessandra Anselmi (ANSELMi, 1998) et mise en valeur par Viviana Farina (FARINA, 2007), selon laquelle les *Bacchanales* transitèrent par Naples, dans la collection de Monterrey, d'août 1633 à 1637, juste au moment de la prétendue « crise de la picturalité » de Ribera et de la peinture napolitaine. Dans la mesure où l'on accorde depuis toujours un grand mérite au prestige et à l'attrait des chefs-d'œuvre de Titien dans le renouvellement de la peinture romaine des années 1620 et 1630 en un sens « néo-vénitien » (fig. 8), il devient aujourd'hui tout à fait intéressant de pouvoir étudier l'effet de leur long séjour, en ces années cruciales,

8a. Titien,
*Bacchanale
des Andriens*,
1523-1526,
Madrid, Museo
del Prado ;
b. Andrea
de Lione,
Bacchanale,
vers 1635-
1639 (?), Suisse,
coll. part.
[FARINA, 2007,
fig. 11 et 18]

dans les salles du palais royal de Naples, où Ribera était comme chez lui. Ces œuvres jouèrent sans doute un rôle de premier plan pour la réorientation dans un sens moderne, néo-vénitien, d'une grande partie de la peinture napolitaine de l'époque.

Une donnée de fait établie en revanche depuis longtemps est la présence d'Artemisia Gentileschi, elle aussi active à Naples de 1629 à sa mort au début des années 1650. De Dominici lui attribuait, dans la diffusion à Naples des nouveautés romaines, un rôle presque exclusif, ramené à de plus justes proportions par les publications des dernières décennies (par exemple Lattuada dans *Orazio e Artemisia...*, 2001), plus enclines à percevoir une relation d'admiration et d'influence réciproques, surtout avec Stanzione et les artistes les plus proches de lui, mais importante aussi dans l'orientation de Bernardo Cavallino et Antonio De Bellis, encore tout jeunes. Dans les études les plus récentes, il faut signaler la redécouverte et la définition progressive du profil d'Onofrio Palumbo, le peintre à Naples qui suivit le plus étroitement Artemisia, auquel on a consacré plusieurs études spécifiques (CAUSA, 1993 ; DE VITO, 2005b ; PORZIO, 2008 ; voir aussi Spinosa dans *Ritorno...*, 2009, p. 158-160).

Diana De Rosa, dite « Annella », devait jusqu'à ces derniers temps l'essentiel de sa renommée à la biographie romantique peu fiable rédigée par De Dominici, tandis qu'aucune des tentatives effectuées pour restituer sa physionomie artistique n'avait atteint son objectif. La récente identification de deux de ses toiles en l'église napolitaine de la Pietà dei Turchini a ouvert la voie à une définition plus plausible (voir désormais PETRELLI, 2009).

On n'a en revanche pas encore accordé l'attention qui leur est due à des peintres d'importance comme Aniello Falcone, Francesco Fracanzano et Andrea Vaccaro. Ce dernier figure parmi les artistes les plus admirés et les plus collectionnés de son temps à Naples et en Espagne, mais aussi parmi les plus maltraités par la critique du XX^e siècle. Sa cote a cependant été réévaluée récemment grâce à quelques bonnes études (DE VITO, 1996 ; SCHLEIER, 2004b ; CAUSA, 2007 ; TUCK SCALA, MAURO, 2010).

Sur Cavallino, qui avait fait l'objet d'importants travaux dès la première moitié du XX^e siècle et d'une belle exposition itinérante de Cleveland à Naples en 1985 (*Bernardo Cavallino*, 1985), la littérature la plus récente a surtout été marquée par la publication de nombreux tableaux inédits, parfois de grande qualité (SPINOSA, 1990, 1996, 2001a, 2007 ; DE SARNO, 2002 ; fig. 9), et d'importantes analyses sur le marché de ses peintures (MARSHALL, 2004). Des études récentes (présentées dans CAUSA, 2007) ont commencé à donner une physionomie autonome à De Bellis, que les sources mentionnent comme un élève de Stanzione. Des recherches se sont efforcées, non sans mal, de reconstituer son activité, celle d'un peintre qui commença par être naturaliste dans le sillage de Ribera (on a souvent avancé aussi le nom de Velázquez), avant de se rapprocher de Cavallino, dont il serait devenu, à la fin de sa carrière, une sorte de sosie, moins gracieux et moins sentimental. Causa lui a dernièrement consacré un essai spécifique (dans CAUSA, 2007) et il comptait, dans les récentes expositions du *Ritorno al Barocco*, parmi les artistes les plus représentés (*Ritorno...*, 2009, p. 201-212). L'apparition continuelle de nouvelles œuvres est en train d'en faire peu à peu un personnage de première importance de la peinture napolitaine des années 1640.

9. Bernardo Cavallino, *Bacchanale de putti*, vers 1640-1650, Naples, Museo di Capodimonte.

Salvator Rosa, napolitain mais actif presque exclusivement entre Rome et Florence, est un artiste très connu auquel on a consacré encore récemment d'importantes études (VOLPI, 1998, 2005 ; ROSA, 2003) et trois expositions (*Salvator Rosa*, 1999, 2008, 2010). Il est cependant demeuré substantiellement absent des histoires de la peinture napolitaine jusqu'à récemment. Dès le XVIII^e siècle, De Dominici fut contraint, pour établir sa biographie, de se fier à celles publiées précédemment par Passeri, Baldinucci et Pascoli. La tendance s'est spectaculairement inversée au cours des dernières années et pas moins de deux volumes ont été publiés sur sa formation et sa relation avec Naples : celui de Causa se concentre sur l'analyse de la littérature critique (CAUSA, 2009), tandis que l'étude de Farina, d'un abord plus aisé, contient une intéressante tentative de reconstitution du milieu de formation de l'artiste. Elle couvre la période tardive de Ribera, Falcone, les frères Cesare et Fracanzano, tout comme les débuts de Gargiulo, entrouvrant ainsi la porte sur un chapitre encore très négligé de l'histoire de la peinture napolitaine (FARINA, 2010a).

La seconde moitié du XVII^e siècle : de 1656 à 1699

Les études consacrées à la seconde moitié du siècle sont traditionnellement bien moins nombreuses que celles sur la première moitié et se concentrent pour l'essentiel sur ses principales personnalités, en particulier Mattia Preti et Luca Giordano. Il faut cependant signaler l'intérêt accru porté à des artistes jusque-là négligés, par exemple Andrea Malinconico (BOLOGNA, 1996b), Giacomo Farelli (RAUCCI, 2004) et Nicola Vaccaro (SCHLEIER, 1995a, 1995b ; SIRACUSANO, 1997), à qui on a récemment consacré une monographie accompagnée d'un catalogue raisonné (IZZO, 2009).

Francesco De Maria, à qui les sources du XVII^e siècle et De Dominici accordent un rôle de premier plan dans le milieu artistique des années immédiatement postérieures à la peste, continue cependant d'occuper une place marginale dans les études (voir LORIZZO, 2010). Les notes très détaillées de Fiorella Sricchia qui accompagnent la nouvelle édition des *Vies* de Dominici (DE DOMINICI, [1742-1745] 2003-) fournissent toutefois un apport très utile à une meilleure connaissance de l'artiste, ainsi qu'à celle de Paolo de Matteis et de Giacomo del Po. Concernant ce dernier, signalons également l'existence d'une bonne étude consacrée à la formation et à l'activité à Sorrente de Del Po (RUSSO, 2009).

Un article d'Elena Fumagalli sur le décor baroque entre Naples et Rome (FUMAGALLI, 2007) a attiré l'attention sur la présence, dans la capitale méridionale, du décorateur Giovan Battista Magno, dit le Modanino. Ce peintre spécialisé dans l'ornementation en clair-obscur fut actif à Rome dans les années 1630 et 1640, puis à Naples dans les années 1650 et 1660, peut-être grâce à l'entremise de Cosimo Fanzago, avec qui il avait collaboré à San Lorenzo in Lucina. L'article contient des indications utiles pour une histoire comparée de la peinture décorative entre les deux capitales (un sujet jusque-là traité presque exclusivement dans le cadre d'études consacrées à Domenichino, à Lanfranco et à Stanzione), permettant ainsi de combler une lacune patente des études (fig. 10 ; voir aussi Lattuada, 1997 ; SPINOSA, 1998, 2001b).

10a. Giovan Battista Magno, décor de voûte, Rome, Palazzo Cardelli, 1654 ;
b. Giovan Battista Beinaschi, décor de voûte (détail), Naples, Congrega dei Bianchi della Giustizia, 1669-1670.

11. Luca Giordano, *Bataille*, 1651, coll. part.

Concernant Mattia Preti, malgré les trois expositions qui lui furent consacrées à Naples, à Cosenza et à Rende en 1999 à l'occasion du troisième centenaire de sa mort (*Mattia Preti*, 1999a, 1999b, 1999c), peu de nouveautés sont apparues sur ses séjours napolitains et ses rapports avec les artistes locaux, deux thèmes qui avaient fait l'objet d'études soignées dans les années 1970 et 1980. On signalera donc le

recueil substantiel des documents connus et le catalogue raisonné des œuvres, tous deux établis par John Spike (SPIKE, 1998, 1999), ainsi que les essais de Luigi Spezzaferro et de Mariella Utili publiés dans les catalogues des expositions. Le premier (*Mattia Preti*, 1999a) est consacré au problème encore ouvert de la période de jeunesse de Preti, tandis que le second (*Mattia Preti*, 1999b) aborde l'ensemble de l'activité de l'artiste.

La situation de Luca Giordano est tout autre. Sa bibliographie s'accroît de manière exponentielle : outre le travail de révision radical mené par Ferrari et Scavizzi sur leur ancienne monographie, réimprimée en 2000 avec un nouvel avant-propos et suivie en 2003 par la publication d'un volume d'ajouts (FERRARI, SCAVIZZI, 1992 [2000], 2003), des expositions monographiques lui ont été consacrées à Naples, à Madrid et même à Mexico (*Luca Giordano*, 2001, 2002, 2005). L'annuaire *Ricerche sul '600 napoletano* lui a par ailleurs réservé une rubrique spécifique de 1998 à 2007. Parmi la pléthore d'études récentes, il faut signaler au moins les interventions de De Vito et de Scavizzi sur les débuts du peintre, suscitées par la découverte de ses œuvres les plus anciennes, notamment une *Bataille* apparue sur le marché de l'art, signée et datée de 1651 (fig. 11), et les deux *Miracles de saint François-Xavier*, qui ont rouvert les débats sur la formation et la prime jeunesse de Giordano et sur l'héritage de Ribera (DE VITO, 2004b, 2005a ; SCAVIZZI, 2004, 2005). Signalons également l'intervention de Schleier sur la chronologie, encore mal définie, des peintures réalisées entre les années 1660 et les années 1680 (SCHLEIER, 2004a), l'enquête minutieuse menée par Fumagalli sur la fortune de l'artiste dans les collections florentines (FUMAGALLI, 2007) et le beau volume d'Andrés Úbeda sur le séjour de l'artiste en Espagne, centré sur le Cason del Buen Retiro (ÚBEDA, 2008).

Ouvertures

À la redécouverte du dessin napolitain

Grâce aux études de Walter Vitzthum, la redécouverte du dessin napolitain fut peut-être la plus grande révélation des années 1960 et 1970. La mort prématurée du grand chercheur allemand a de nouveau plongé cet aspect de l'art napolitain dans l'oubli, pendant les quarante années qui ont suivi : dans les expositions des années 1980 et celles, monographiques, des années 1990, le dessin fut exposé indépendamment de la peinture, comme s'il s'agissait d'un sujet distinct, réservé aux spécialistes.

Le regain d'intérêt pour le XVII^e siècle non caravagesque et l'attention concomitante accordée aux relations entre l'art napolitain et l'art romain et à l'activité graphique de peintres comme Stanzione, Gargiulo et Falcone semblent avoir contribué à la revalorisation du dessin napolitain. On peut signaler les récentes investigations menées dans les musées italiens, allemands, français et danois (SIMANE, 1994 ; CAUSA PICONE, 1999 ; FISCHER,

MEYER, 2006 ; *Splendeurs...*, 2006), et certaines recherches importantes portant surtout sur l'histoire des collections (EPIFANI, 2006-2007 ; FARINA, 2009). On peut désormais se faire une idée détaillée de l'état des études à partir du colloque *Le Dessin napolitain* (SOLINAS, SCHÜTZE, 2010) dédié à Vitzthum, qui représente la première étape d'un projet destiné, selon les organisateurs Solinas et Schütz, à stimuler la reprise des recherches.

Collections privées et mécénat

Les études sur les collections et sur le mécénat ont abouti à quelques-uns des travaux les plus ambitieux, les plus méthodiques et peut-être les plus significatifs sur l'art napolitain du XVII^e siècle. Les recherches de l'historien Gérard Labrot sur les comportements et les résidences de l'aristocratie de la ville l'ont conduit depuis trente ans à aborder les rapports entre peinture et société, à travers la découverte et l'analyse de centaines d'inventaires et la publication d'une masse considérable de matériaux. Ses travaux ont permis de mieux comprendre les relations unissant les artistes et la société, le rôle des marchands, la variété et l'élargissement progressif des classes sociales s'intéressant à la peinture, et la manière dont elles conditionnaient la production artistique (LABROT, 1992, 2010 ; fig. 12). Les potentialités offertes par ces études sont loin d'avoir été pleinement exploitées par les historiens de l'art, qui se sont souvent limités à en extraire – très utilement – des données sur les créations des peintres et sur leur fortune, ou à en tirer des indications sur la présence en ville d'œuvres étrangères.

Si l'étude du marché de l'art est un champ assez peu fréquenté – à l'exception des travaux de Christopher Marshall (MARSHALL, 2000, 2004) –, le mécénat des vice-rois constitue, au contraire, un domaine exploré ces dernières années avec beaucoup de succès. La tradition napolitaine, depuis De Dominici, a certes insisté sur leur rôle négatif et sur les spoliations auxquelles ils se livrèrent au détriment du patrimoine culturel napolitain ; aujourd'hui encore, Labrot peut écrire que « le patronage vice-royal, en plus de sa discontinuité, voire de sa médiocrité, est parfois caractérisé par un certain désintérêt pour les artistes napolitains (voyez le comte de Monterrey) et plus encore par un certain manque de moyens » (LABROT, 2010, p. 41). Des études récentes auxquelles on a déjà eu l'occasion de faire allusion tendent cependant à révéler le rôle actif, et dans certains cas déterminant, joué par des vice-rois comme Osuna, Monterrey ou Carpio dans les développements de la peinture napolitaine (FINALDI, 1991, 2003 ; LATTUADA, 1997 ; *Palacio...*, 2005 ; FARINA, 2007). On peut s'en faire une bonne idée d'ensemble grâce au recueil d'études consacré au sujet et dirigé par José Luis Colomer, qui aborde aussi bien l'œuvre de Caravage ayant appartenu au duc de Benavente (1603-1610) que le cas spectaculaire du mécénat du marquis del Carpio (1683-1687 ; COLOMER, 2009 ; voir aussi DE FRUTOS, 2009).

Concernant les deux grands marchands flamands Caspar Roomer et Ferdinand Van den Eynden, bien étudiés dès les années 1960 (HASKELL, 1966 ; RUOTOLO, 1982) et « sans lesquels la peinture à Naples ne serait pas ce qu'elle fut » (LABROT, 2010, p. 504), ne sont apparues ces derniers temps que des nouveautés marginales. En revanche, on a mené d'importantes recherches sur des collections napolitaines célèbres, comme celle du cardinal

12. Michele Regolia, *Intérieur d'une maison noble napolitaine du XVII^e siècle*, Naples, coll. part.

Filomarino (LORIZZO, 2006) ou celle, tout à fait extraordinaire, du fonctionnaire espagnol Juan de Lezcano (VANNUGLI, 2009), mais aussi sur la présence précoce de peintures napolitaines dans les collections génoises (FARINA, 2002), vénitiennes (BOREAN, CECCHINI, 2002 ; MORETTI, 2005) et florentines (« *Filosofico umore* » ..., 2007).

Contextualiser De Dominici

La nature particulière des *Vite* de Dominici n'a cessé d'infléchir les études sur l'art napolitain du *Seicento*. Lorsque, au XIX^e siècle, les philologues leur ôtèrent toute fiabilité en tant que source directe, on tenta de marginaliser les écrits de Dominici et de valoriser plutôt les informations issues des textes érudits, des chroniques ou des poèmes antérieurs. La tradition bien enracinée des guides du XVII^e et du XVIII^e siècle, qui constituent un ensemble de sources tout à fait valables, est particulièrement utile : la seconde partie du volume *Libri per vedere* (*Libri...*, 1995) contient un catalogue de la littérature périégétique du XVI^e au XIX^e siècle, qui offre une précieuse introduction à l'examen de ces sources indispensables. De bonnes études ont en outre été consacrées aux guides de Pompeo Sarnelli publiés en 1685 puis en 1688, et à celui de Domenico Antonio Parrino paru en 1700 (PINTO, 1997), tandis que la fondation Memofonte procède à la numérisation de plusieurs de ces textes, dont certains sont devenus très rares (www.memofonte.it).

La naissance des études modernes sur la peinture du XVII^e siècle impliqua la reconnaissance des qualités critiques de Dominici – que défendirent particulièrement Longhi puis Bologna –, mais aussi la nécessité de manier son texte avec beaucoup de précaution. Le débat a récemment été rouvert par Willette, qui a attiré l'attention sur le dense réseau de personnalités, parmi les plus importantes de la culture napolitaine du XVIII^e siècle, avec lesquelles le biographe fut en contact au moment de la rédaction de ses *Vite*, remettant ainsi en question son image d'obscur écrivain isolé, falsificateur de documents (WILLETTE, 1986). Le chercheur a ensuite mené une enquête soignée sur la *Vita* de Stanzione, dont il a mis en évidence la nature complexe et montré comment les lieux communs, les données historiques et les anecdotes s'y entrelacent de manière à tisser la trame d'une existence réelle (SCHÜTZE, WILLETTE, 1992).

Les publications de Willette vont peut-être trop loin dans la réhabilitation du biographe et surtout de ses sources manuscrites, qui ne résistent pas à un examen critique précis, mais elles ont le mérite d'avoir ouvert un nouveau débat sur la question. La notice rédigée par Bologna pour le *Dizionario biografico degli italiani* peut désormais servir d'introduction utile sur le sujet (BOLOGNA, 1987). L'édition commentée des *Vite*, en cours de publication (DE DOMINICI, (1742-1745) 2003-), analyse le texte de manière systématique et met en lumière les sources utilisées par le biographe, ainsi que sa méthode de travail. Il offre également une mise à jour bibliographique détaillée, à laquelle on peut renvoyer à propos de plusieurs des thèmes abordés de façon très synthétique dans le cadre de cette étude.

Les grandes expositions spectaculaires des années 1990 constituent un moment clé dans l'histoire des études sur la peinture méridionale du XVII^e siècle, qui ont depuis connu une croissance tumultueuse, du moins en ce qui concerne le nombre de publications consacrées au sujet. Causa et les organisateurs de ces manifestations déclaraient les avoir conçues en fonction de finalités plus politiques et culturelles que scientifiques : après la tragique épidémie de choléra qui avait frappé Naples en août 1974 et le tremblement de terre de 1980, on jugea utile d'élargir au-delà du cercle restreint des spécialistes la connaissance du riche

patrimoine artistique napolitain, avec l'espoir déclaré que cette diffusion permette d'arrêter, ou au moins d'entraver, le processus de dégradation en cours, la fermeture des édifices de culte et aussi – dit-on – l'« offensive des antiquaires », qui avait déjà largement dépouillé les collections familiales tout en sollicitant de plus grands investissements pour l'activité de protection et de conservation. Mais, conformément au principe énoncé par Haskell selon lequel « les expositions de Maîtres anciens nourrissent d'autres expositions de Maîtres anciens »¹⁰, ces expositions produisirent avant tout d'autres manifestations comparables. Une liste complète de leurs catalogues aurait épuisé à elle seule l'espace mis à notre disposition pour la bibliographie, sans fournir aucune information sur les progrès réels des études. Le succès, y compris d'un point de vue économique, de ces spectaculaires machineries itinérantes, en fit de plus en plus une fin en soi plutôt qu'un moyen et conduisit à l'abandon des sages précautions jusqu'alors observées dans l'organisation de manifestations de ce genre quant au nombre et aux dimensions des œuvres à exposer et à la mise en avant d'aspects purement événementiels au détriment de leurs finalités scientifiques.

Parmi les objectifs mis en évidence par Causa au début de la période des grandes expositions, le plus difficile à atteindre, claironné avec un optimisme excessif, était sans aucun doute celui d'arrêter l'« offensive des antiquaires ». Le marché pour la peinture napolitaine, déjà en forte expansion dans les décennies précédentes, compta assurément parmi les principaux bénéficiaires du succès international des manifestations. Les études bénéficient, elles aussi, de ce phénomène : le renouveau d'intérêt pour le sujet manifesté par les principaux musées européens et américains, venu s'ajouter à celui des collectionneurs privés, a élargi le front des recherches et encouragé la valorisation de tableaux inconnus. Mais le manque de mise en perspective et d'ambition est une caractéristique commune à de nombreuses études à caractère « philologique » publiées ces dernières années. L'instrument de l'attribution et celui de l'analyse stylistique semblent souvent perdre leur caractère d'outil pour devenir une fin en soi. Il en résulte aussi d'innombrables publications fragmentaires visant à mettre en valeur des tableaux isolés et l'extraordinaire floraison des catalogues raisonnés de peintres de deuxième ou de troisième catégorie, au détriment des recherches, presque au point mort ou fortement minoritaires, sur les principaux ensembles décoratifs, sur la peinture à fresque, sur les contextes monumentaux et sur tout ce qui ne peut être exposé ou commercialisé. Et ce phénomène ne manque pas d'avoir sa part de responsabilité dans la situation de confusion dont nous sommes partis.

Notes

1. « Like the Battle Paintings of Aniello Falcone and Andrea De Lione, Neapolitan Art History often feels like a confused and confusing – yet beautiful – mess » (SALOMON, 2010, p. 201).
2. « ... albeggiare dell'età moderna, dal realismo all'impressionismo » (LONGHI, 1956, p. ix).
3. « ... chiara, limpida, vivificante, autentica apertura moderna di questo multiforme capitolo di studi », e « atto iniziale di una moderna gestione » (Causa dans *Pittura napoletana...*, 1983, p. 11-12).
4. « ... naturalisti ... del tratturo ; i riconoscitori della tragica verità del suburbio e della provincia... » (BOLOGNA, 1955, p. 53).
5. « ... una crisi di pittoricismo che segna il dissolvimento dell'ascendente caravaggesco » (BOLOGNA, [1952] 1998, p. 149).
6. « Filippo Vitale, an artist whose reputation has metamorphosed in recent years from overlooked to overrated » (SPIKE, 1992, p. 140).
7. « In 1992 a major retrospective exhibition of the works of Jusepe de Ribera visited Madrid, Naples and New York. The exhibition made clear not only how hugely knowledge about Ribera's œuvre has advanced in recent decades but also how much still remains to be discovered » (SCHOLZ-HÄNSEL, 2000, p. 6). Voir aussi JORDAN, 1992, et SPINOSA, 2003 (2006), p. 5-6.
8. « ... produzione pittorica [...] che deriva dalla pratica artistica dei Carracci e dei loro seguaci » (SCHÜTZE, WILLETTE, 1992, p. 10).
9. « ... gli imperativi categorici che sottendevano lo stile moderno dei Carracci » (SCHÜTZE, WILLETTE, 1992, p. xxx).
10. Francis Haskell, *La nascita delle mostre: I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milan, 2000, p. 191 [éd. orig. : *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale, 2000].

Bibliographie

- ABBATE, 2008 : Francesco Abbate éd., *Percorsi di conoscenza e tutela: studi in onore di Michele d'Elia*, Naples, 2008.
- ANSELMi, 1998 : Alessandra Anselmi, « Politica e collezionismo tra Roma, Napoli e Madrid. I dipinti Ludovisi e il passaggio per il Buen Retiro », dans *El Mediterráneo y el Arte Español*, (colloque, Valence, 2006), Valence, 2008, p. 215-218.
- Battistello Caracciolo..., 1991 : Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli, Ferdinando Bologna éd., (cat. expo, Naples, Castel Sant'Elmo/chiesa della Certosa di San Martino, 1991-1992), Naples, 1991.
- Bernardo Cavallino, 1985 : Bernardo Cavallino (1616-1656), (cat. expo., Naples, Museo Pignatelli, 1985), Naples, 1985.
- BOLOGNA, (1952) 1998 : Ferdinando Bologna, « A proposito dei Ribera de Museo di Bruxelles », dans *Dialoghi di Storia dell'arte*, 7, 1998, p. 146-150 [éd. orig. dans *Bulletin des Musées Royaux de Beaux-Arts*, 2, 1952, p. 47-56].
- BOLOGNA, 1955 : Ferdinando Bologna éd., *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, (cat. expo., Salerno, cathédrale de Salerno, 1955), Naples, 1955.
- BOLOGNA, 1958 : Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, Naples, 1958.
- BOLOGNA, 1987 : Ferdinando Bologna, « De Dominici, Bernardo », dans *Dizionario Biografico degli italiani*, 33, Rome, 1987, p. 619-628.
- BOLOGNA, 1991 : Ferdinando Bologna, « Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli », dans *Battistello Caracciolo...*, 1991, p. 15-80.
- BOLOGNA, 1996a : Ferdinando Bologna, « Per Giovanni Ricca; con qualche aggiunta a Enrico Fiammingo, a Monreale e a Gian Giacomo Manneccchia », dans *Ricerche sul '600 napoletano: scritti in memoria di Raffaello Causa: saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Naples, 1996, p. 9-37.
- BOLOGNA, 1996b : Ferdinando Bologna, « Andrea Malinconico in Sicilia. E anche qualche chiarimento sul suo esordio », dans Clara Gelao éd., *Studi in onore di Michele D'Elia*, Matera, 1996, p. 353-365.
- BONFAIT, 1993 : Olivier Bonfait, « Sebastian Schütze, Thomas Willette, Massimo Stanzione », compte rendu dans *Revue de l'art*, 100, 1993, p. 89-90.

- BOREAN, CECCHINI, 2002 : Linda Borean, Isabella Cecchini, « Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli », dans Linda Borean, Stefania Mason éd., *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine, 2002, p. 159-231.
- BUGLI, 2001 : Maria Luigia Bugli, « Cesare Fracanzano: nuovi documenti e alcuni dipinti inediti », dans *Kronos*, 3, 2001, p. 73-84.
- CAUSA, 1957 : Raffaello Causa, *Pittura napoletana del XV al XIX secolo*, Bergame, 1957.
- CAUSA, 1972 : Raffaello Causa, « La pittura del Seicento dal naturalismo al barocco », dans *Storia di Napoli*, V/2, Naples, 1972, p. 915-994.
- CAUSA, 1993 : Stefano Causa, « Riscaramento di Onofrio Palumbo », dans *Paragone*, 515-517, 1993, p. 21-40.
- CAUSA, 1995 : Stefano Causa, « Il 'Maestro delle Virtù di Viareggio' di Roberto Longhi: un'ipotesi per gli esordi di Massimo Stanzione », dans *Paragone*, 541, 1995, p. 68-73.
- CAUSA, 1999 : Stefano Causa, « Gli amici nordici del Caravaggio a Napoli », dans *Prospettiva*, 93-94, 1999, p. 142-157.
- CAUSA, 2000 : Stefano Causa, *Battistello Caracciolo: l'opera completa*, Naples, 2000.
- CAUSA, 2007 : Stefano Causa, *La strategia dell'attenzione: pittori a Napoli nel primo Seicento*, Naples, 2007.
- CAUSA, 2009 : Stefano Causa, *Meglio tacere: Salvatore Rosa e i disagi della critica*, Naples, 2009.
- CAUSA PICONE, 1993 : Marina Causa Picone, « Giunte a Battistello. Appunti per una storia critica di Battistello disegnatore », dans *Paragone*, 519-521, 1993, p. 24-87.
- CAUSA PICONE, 1997 : Marina Causa Picone, « Un disegno di Battistello a Digione: una 'giunta' per Battistello frescante nel Palazzo Reale di Napoli », dans *Paragone*, 563, 1997, p. 76-80.
- CAUSA PICONE, 1999 : Marina Causa Picone éd., *I disegni del Cinquecento e del Seicento: la collezione Ferrara Dentice*, Naples, 1999.
- CHENAULT, 1993 : Jeanne Chenault Porter, *The « Prophetic Dozen »: Jusepe de Ribera Old Testament Figures at the Certosa di S. Martino in Naples*, dans CHENAULT, MUNSHOWER, 1993, p. 250-311.
- CHENAULT, MUNSHOWER, 1993 : Jeanne Chenault Porter, Susan Scott Munshower éd., *Parthenope's Splendor: Art of the Golden Age in Naples*, (Papers in

Art History from the Pennsylvania State University, 7), University Park, 1993.

– CHIARINI, 2007 : Marco Chiarini, *Teodoro Filippo di Liagno detto Filippo Napoletano 1589-1629: vita e opere*, Florence, 2007.

– *Civiltà del Seicento...*, 1984 : *Civiltà del Seicento a Napoli*, Silvia Cassani éd., (cat. expo., Naples, Museo di Capodimonte et al., 1984-1985), 1984.

– CLIFTON, 1995 : James Clifton, « 'Ad vivum mire depinxit'. Toward a Reconstruction of Ribera's Art Theory », dans *Storia dell'arte*, 83, 1995, p. 111-132.

– COLOMER, 2009 : José Luis Colomer éd., *España y Nápoles: mecenazgo y coleccionismo de los virreyes en el Siglo XVII*, Madrid, 2009.

– CONIGLIELLO, 1995 : Lucilla Conigliello éd., *Da Antiveduto della Gramatica a Venanzio l'eremita: nuovi dipinti caravaggeschi a Camaldoli*, (cat. expo., Poppi, Castello dei Conti Guidi, 1995), Florence, 1995.

– CROPPER, 1983 : Elizabeth Cropper, « London. Naples at the Royal Academy », dans *Burlington Magazine*, 125, 1983, p. 104-106.

– DANESI, 2006 : Silvia Danesi Squarzina, « New documents on Ribera 'pictor in Urbe', 1612-16 », dans *Burlington Magazine*, 148/1237, 2006, p. 244-251.

– DE DOMINICI, (1742-1745) 2003- : Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani (1742-1745)*, Fiorella Sricchia Santoro, Andrea Zezza éd., Naples, vol. I, 2003 ; vol. II, 2008 ; vol. III, sous presse.

– DE FRUTOS, 2009 : Leticia de Frutos Sastre, *El templo de la fama: alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid, 2009.

– DE MIERI, 2008 : Stefano De Mieri, « Una cona del Rosario, ed altro, per la prima attività di Carlo Sellitto », dans *ABBATE*, 2008, p. 203-221.

– DE MIRANDA, 2000 : Girolamo De Miranda, *Una quiete operosa: forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Naples, 2000.

– DE SARNO, 2002 : Daniele De Sarno Prignano, « Una 'Santa Cecilia' e altre aggiunte a Bernardo Cavallino », dans *Laura Muti, Daniele de Sarno Prignano éd., A tu per tu con la pittura: studi e ricerche di storia dell'arte*, Faenza, 2002, p. 130-143.

– DE VITO, 1996 : Giuseppe De Vito, « Appunti per Andrea Vaccaro con una nota su alcune copie del Caravaggio esistenti in Napoli », dans *Ricerche sul '600 napoletano: scritti in memoria di Raffaele Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Naples, 1996, p. 63-144.

– DE VITO, 1998 : Giuseppe De Vito, « Variazioni sul nome del Maestro dell'Annuncio ai pastori », *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti 1996-1997*, Naples, 1998, p. 7-62.

– DE VITO, 1999a : Giuseppe De Vito, « Il maestro di Fontanarosa e Geronimo de Magistro », dans *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti 1998*, Naples, 1999, p. 23-31.

– DE VITO, 2004a : Giuseppe De Vito, « Juan Do riconfermato », dans *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e ricerche 2003-2004*, Naples, 2004, p. 85-92.

– DE VITO, 2004b : Giuseppe De Vito, « L'avvio di Luca Giordano fra talento e creatività », dans *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti 2003-2004*, Naples, 2004, p. 169-189.

– DE VITO, 2004c : Giuseppe De Vito, « Perifrasi fracanzaniane », dans *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004*, Naples, 2004, p. 93-122.

– DE VITO, 2005a : Giuseppe De Vito, « Luca Giordano appunti vari (1a parte) », dans *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2005*, Naples, 2005, p. 15-125.

– DE VITO, 2005b : Giuseppe de Vito, « A note on Artemisia Gentileschi and Her Collaborator Onofrio Palumbo », dans *Burlington Magazine*, 147/1232, 2005, p. 749.

– DE VITO, 2009 : Giuseppe De Vito, « Ritrovato il certificato di battesimo di Giovanni Dò », dans *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti 2009*, Naples, 2009, p. 71-72.

– DI MAJO, 1999 : Ippolita Di Majo, « Tra Francesco Curia e Battistello Caracciolo. Disegni della collezione Tessin a Stoccolma », dans *Prospettiva*, 95/96, 1999, p. 182-194.

– EPIFANI, 2006-2007 : Mario Epifani, *'Bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope': il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane e europee tra Sei e Settecento*, thèse, Università degli Studi di Napoli Federico II, Naples, 2006-2007.

– *Esplendor recuperado*, 2009 : *Esplendor recuperado: proyecto de investigación y restauración de los retablos del 'Nazareno' y la 'Trinidad' de la Catedral de Granada*, Pablo Jiménez Díaz éd., (cat. expo., Grenade, Catedral de Grenade, 2009), Madrid/Grenade, 2009.

– FARINA, 2002 : Viviana Farina, *Giovane Carlo Doria, promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Florence, 2002.

– FARINA, 2007 : Viviana Farina, « Sulla fortuna napoletana dei 'Baccanali' di Tiziano », dans *Paragone*, 683, 2007, p. 11-42.

– FARINA, 2009 : Viviana Farina, « Collezionismo di disegni a Napoli nel Seicento: le raccolte di grafica del viceré VII marchese del Carpio, il ruolo di padre Sebastiano Resta e un inventario inedito di disegni e stampe », dans *COLOMER*, 2009, p. 339-363.

– FARINA, 2010a : Viviana Farina, *Il giovane Salvator Rosa, 1635-1640 circa*, Naples, 2010.

– FARINA, 2010b : Viviana Farina, « Massimo Stanzione, e Domenico Gargiulo nel cantiere della Certosa di San Martino: nuove proposte per il catalogo dei disegni », dans *SOLINAS, SCHÜTZE*, 2010, p. 91-106.

– FERRARI, SCAVIZZI, 1966 : Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano*, 3 vol., Naples, 1966.

– FERRARI, SCAVIZZI, 1992 (2000) : Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano: l'opera completa*, 2 vol., Naples, 1992, réimprimé en 2000.

– FERRARI, SCAVIZZI, 2003 : Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano: nuove ricerche e inediti*, Naples, 2003.

– *Filippo Vitale*, 2008 : *Filippo Vitale: novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, Giuseppe Porzio éd., (cat. expo., Milan, Galleria Silvano Lodi, 2008), Milan, 2008.

– « *Filosofico umore* » ..., 2007 : « *Filosofico umore* » e « *maravigliosa speditezza* » : *pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, Elena Fumagalli éd., (cat. expo., Florence, Museo degli Uffizi, 2007), Florence, 2007.

– FINALDI, 1991 : Gabriele Finaldi, « The Patron and Date of Ribera's 'Crucifixion' at Osuna », dans *Burlington Magazine*, 133/1060, 1991, p. 445-446.

– FINALDI, 2003 : Gabriele Finaldi, « Ribera, the Viceroy of Naples and the King. Some Observation on their Relations », dans José Luis Colomer éd., *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, p. 379-387

– FINSON, 2007 : Louis Finson: *The Four Elements*, Paul Smeets éd., Milan, 2007.

– FISCHER, MEYER, 2006 : Chris Fischer, Joachim Meyer, *Neapolitan Drawings: Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings, Statens Museum for Kunst*, Copenhagen, 2006.

– FUMAGALLI, 1993 : Elena Fumagalli, « Battistello Caracciolo 1612 », dans *Paragone*, 519-521, 1993, p. 88-94.

- FUMAGALLI, 2007 : Elena Fumagalli, « Decorazione barocca tra Roma e Napoli: scambi di artisti e di modelli », dans *Paragone*, 683, 2007, p. 61-79.
- GALLO, 1998 : Marco Gallo, « Ulteriori dati sulla chiesa di Ss. Luca e Martina e sugli esordi di Jusepe de Ribera. Lo Spagnoletto, Reni, Borgianni, Gentileschi Pedro Nunes portoghese, Alessandro Fortuna ed altri artisti in nuovi documenti dell'Accademia di San Luca », dans *Storia dell'arte*, 93-94, 1998, p. 312-336.
- GASH, 2010 : John Gash, « Ribera a Roma », dans *Burlington Magazine*, 152/1287, 2010, p. 417-418.
- Giovanni Lanfranco, 2001 : Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli, Erich Schleier éd., (cat. expo., Parme, Reggia di Colorno/Naples, Castel Sant'Elmo/Rome, Palazzo Venezia, 2001-2002), Milan, 2001.
- GREGORI, 2005 : Mina Gregori, « Tre 'cartelle' per tre mostre caravaggesche », dans *Paragone*, 669, 2005 (2006), p. 3-23.
- HASKELL, (1963) 1991: Francis Haskell, *Mécènes et peintres: l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, 1991 [éd. orig. : *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Londres, 1963].
- IOANNU, 2001 : Panayotis K. Ioannu, « 'Dopo la sua varia fortuna'. Aggiunte e proposte sul primo periodo del pittore Belisario Corenzio », dans *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2000*, Naples, 2001, p. 36-51.
- IZZO, 2009 : Maria Claudia Izzo, *Nicola Vaccaro (1640 - 1709): un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, Todi, 2009.
- JORDAN, 1992 : William B. Jordan, « Naples, Madrid and New York Ribera », dans *Burlington Magazine*, 134/1074, 1992, p. 622-625.
- Jusepe de Ribera..., 1992 : Jusepe de Ribera 1591-1652, Alfonso E. Pérez Sánchez, Nicola Spinosa ed. (cat. expo., Naples, Castel Sant'Elmo/Madrid, Museo del Prado/New York, Metropolitan Museum of Art, 1992), Naples/Madrid/New York, 1992.
- LABROT, 1992 : Gérard Labrot, *Collections of Paintings in Naples, 1600-1780, (Documents for the History of Collection. Italian inventories, 1)*, Munich/New York, 1992.
- LABROT, 1993 : Gérard Labrot, *Palazzi napoletani: storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Naples, 1993.
- LABROT, 2010 : Gérard Labrot, *Peinture et société à Naples, XVI-XVIII^e siècle : commandes, collections, marchés*, Seyssel, 2010.
- LANGE, 2003 : Justus Lange, « Opere veramente di rara naturalezza »: Studien zu Friewerk Jusepe de Riberas mit Katalog der Gemälde bis 1626, Würzburg, 2003.
- LANGE, 2005 : Justus Lange, « Nicola Spinosa, Ribera. L'opera completa », dans *Apollo*, 161/518, 2005, p. 84-85.
- LATTUADA, 1997 : Riccardo Lattuada, « La stagione del Barocco a Napoli (1683-1759) », dans *Capolavori in festa, effimero barocco a Largo di Palazzo* (cat. expo., Naples, Palazzo Reale, 1997-1998), Naples, 1997, p. 23-53.
- LATTUADA, 2000 : Riccardo Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Naples, 2000.
- LEONE DE CASTRIS, 1992 : Pierluigi Leone de Castris, « Stanzone e il Barocco », dans Gaetana Cantone éd., *Barocco napoletano*, (colloquio, Naples, 1987), Rome, 1992, p. 545-568.
- Libri..., 1995 : *Libri per vedere: le guide storico artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, Francesca Amirante et al. éd., (cat. expo/colloquio, Naples, Palazzo Serra di Cassano, 1992), Naples, 1995.
- LOIACONO, 2005 : Milena Loiacono, « Per il tempo napoletano di Carlo Rosa », dans Francesco Abbate éd., *Interventi sulla 'Questione meridionale'*, Rome, 2005, p. 181-192.
- LOIACONO, 2006 : Milena Loiacono, « Carlo Rosa: dal tempo napoletano agli esordi in Puglia », dans Francesco Abbate éd., *Ottant'anni di un maestro: omaggio a Ferdinando Bologna*, Naples, 2006, II, p. 97-404.
- LOISEL, 2009-2010 : Catherine Loisel, « Bertoja, Curia et les dessins de G. B. Caracciolo : quelques propositions », dans *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 15-16, 2009-2010, p. 164-168.
- LONGHI, (1935) 2000 : Roberto Longhi, « I pittori della realtà in Francia », dans *Studi caravaggeschi*, II, Milan, 2000, p. 1-12 [éd. orig. dans *Italia letteraria*, 19/1, 1935].
- LONGHI, 1956 : Roberto Longhi, « Avvertenza per il lettore », dans *Scritti giovanili 1912-1922*, Florence, 1956, p. vii-xi.
- LONGHI, (1969) 1979 : Roberto Longhi, « G. B. Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento », dans *'Arte italiana e arte tedesca' con altre congiunture fra Italia ed Europa*, Florence, 1979, p. 105-113 [éd. orig. dans *Paragone*, 227, 1969, p. 42-52].
- LORIZZO, 2006 : Loredana Loriggio, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino: pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel Seicento: con una nota sulla vendita dei beni del cardinal Del Monte*, Naples, 2006.
- LORIZZO, 2008 : Loredana Loriggio, « Nuovi documenti su Francesco Graziari detto Ciccio Napoletano e su Paolo Porpora a Roma con qualche osservazione sulle dinamiche del commercio dei dipinti nel Seicento », dans *Ricerche sul '600 napoletano: saggi in memoria di Oreste Ferrari 2007*, Naples, 2008, p. 57-61.
- LORIZZO, 2010 : Loredana Loriggio, « 'Impossessarsi del nudo', appunti per Francesco De Maria disegnatore », dans SOLINAS, SCHÜTZE, 2010, p. 147-152.
- Luca Giordano, 2001 : Luca Giordano 1634-1705, (cat. expo., Naples, Museo Capodimonte/Vienne, Kunsthistorisches Museum/Los Angeles, LACMA, 2001-2002), Naples, 2001.
- Luca Giordano, 2002 : Luca Giordano y España, (cat. expo., Madrid, Palacio Real, 2002), Madrid, 2002.
- Luca Giordano, 2005 : Luca Giordano : la imagen como ilusion l'immagine come illusione, Nicola Spinosa, Alfonso E. Pérez éd., (cat. expo., Mexico, Museo Nacional de San Carlos, 2004-2005), Naples, 2005.
- MACCHERINI, 1993-1994 : Michele Maccherini, *Caravaggio e i caravaggeschi nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, thèse, Università di Roma La Sapienza/Università di Firenze/Università di Parma, 1993-1994.
- MACRO, 2003 : Valentina Macro, « 1613-1616. Gli anni romani di Jusepe de Ribera. Due nuovi documenti, il rapporto con i Giustiniani e una proposta attributiva », dans Francesca Cappelletti éd., *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento*, Rome, 2003, p. 75-80.
- MARSHALL, 1993 : David R. Marshall, *Viviano and Nicolò Codazzi and the Baroque Architectural Fantasy*, Milan/Rome, 1993.
- MARSHALL, 2000 : Christopher R. Marshall, « 'Senza il minimo scrupolo'. Artists as Dealers in the Seventeenth Century Naples », dans *Journal of the History of Collections*, 12/1, 2000, p. 15-34.
- MARSHALL, 2004 : Christopher R. Marshall, « Markets, Money and Artistic Manoeuvres: Bernardo Cavallino and the Grand Manner », dans David R.

- Marshall éd., *The Italians in Australia: Studies in Renaissance and Baroque Art*, (Melbourne Art Journal, 7), Florence/Melbourne, 2004, p. 41-48.
- MARSHALL, 2005 : **Christopher R. Marshall**, « An Early Inventory Reference and New Technical Information for Bernardo Cavallino's 'Triumph of Galatea', dans *Burlington Magazine*, 147, 2005, p. 40-44.
- **Mattia Preti**, 1999a : *Mattia Preti: il Cavalier Calabrese*, Giorgio Ceraudo, Claudio Strinati, Luigi Spezzaferro éd., (cat. expo. Catanzaro, Convento di San Giovanni, 1999), Naples, 1999.
- **Mattia Preti**, 1999b : *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, Mariella Utili éd. (cat. expo., Naples, Museo di Capodimonte, 1999), Naples, 1999.
- **Mattia Preti**, 1999c : *Mattia Preti e l'Ordine di San Giovanni tra la Calabria e Malta*, (cat. expo., Rende, Pinacoteca A. Capizzano, 1999), Naples, 1999.
- **MAYER**, 1923 : August L. Mayer, *Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto)*, Leipzig, 1923.
- **MCDONALD**, 1999 : Mark P. McDonald, « Ribera Earliest Drawing? », dans *Master Drawings*, 37/3, 1999, p. 368-372.
- **MEYER**, 2000 : Joachim Meyer, « Le 'Vite' di Bernardo De Dominici e il disegno napoletano », dans *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti* 1999, Naples, 2000, p. 43-58.
- **Mico Spadaro**, 2002 : *Mico Spadaro: Napoli ai tempi di Masaniello*, Brigitte Daprà éd., (cat. expo., Naples, Certosa di San Martino, 2002), Naples, 2002.
- **MICHAUD**, 2006 : Cécile Michaud, *Johann Heinrich Schöpfung: un peintre allemand du XVII^e siècle en Italie*, Munich, 2006.
- **MILICUA**, 1992 : « Da Játiva a Napoli », dans *Jusepe de Ribera...*, 1992, p. 17-29.
- **MOIR**, 1993 : Alfred Moir, « Giovanni Battista Caracciolo and drawing in seventeenth-century Naples », dans *CHEN-AULT, MUNSHOWER*, 1993, p. 165-193.
- **Monsù Desiderio ...**, 2004 : *Monsù Desiderio, enigma: un fantastique architectural au XVII^e siècle*, Monique Sary, Maria Rosaria Nappi éd., (cat. expo., Metz, Musée de la Cour d'Or, 2004-2005), Woippy/Metz, 2004.
- **MORETTI**, 2005 : Lino Moretti, « La raccolta Lumaga. Giovanni Andrea Lumaga », dans *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti* 2005, Naples, 2005, p. 27-64.
- **Mostra...**, 1938 : *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-IX*, (cat. expo., Naples, Castelnuovo, 1938), Naples, 1938.
- **NAPPI**, 1991 : Maria Rosaria Nappi, *François De Nomé e Didier Barra: l'enigma Monsù Desiderio*, Milan, 1991.
- **NAPPI**, 1992 : Eduardo Nappi, « Catalogo delle pubblicazioni editte dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani », dans *Ricerche sul '600 napoletano*, Naples, 1992.
- **NAPPI**, 2005 : Eduardo Nappi, « Notizie su pittori che lavorarono a Napoli dal 1630 al 1656 », dans *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti* 2005, Naples, 2005, p. 77-84.
- **NOTARI**, 1999 (2000) : Raffaella Notari, « Una nota su Andrea de Lione (1610-1685) e diversi documenti inediti », dans *Istituto Banco di Napoli: Quaderni dell'Archivio Storico*, 1999 [2000], p. 135-142.
- **Orazio e Artemisia**, 2001 : *Orazio e Artemisia Gentileschi*, Keith Christiansen, Judith W. Mann éd., (cat. expo., Rome, Palazzo Venezia/New York, Metropolitan Museum of Art/Saint Louis, Saint Louis Art Museum, 2001-2002), Milan, 2001.
- **PACELLI**, 2008 : Vincenzo Pacelli, *Pacecco De Rosa*, Naples, 2008.
- *Painting in Naples ...*, 1982 (1983) : *Painting in Naples 1606-1705: from Caravaggio to Giordano*, (cat. expo., Londres, Royal Academy of Arts, 1982), Londres, 1982 [éd. ital. : *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, Naples, 1983].
- **Palacio ...**, 2005 : *El Palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, Andrés Úbeda de los Cobos éd., (cat. expo., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005), Madrid, 2005.
- **PALOS**, 2010 : Joan Lluís Palos, *La mirada italiana: un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*, Valence, 2010.
- **Paolo Finoglio...**, 2000 : *Paolo Finoglio e il suo tempo: un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva*, (cat. expo., Conversano, lieux divers, 2000), Naples, 2000.
- **PAPI**, 1992 : Gianni Papi, *Cecco del Caravaggio*, Florence, 1992.
- **PAPI**, 1996 : Gianni Papi, « Finson ed altre congiunture di primo naturalismo a Napoli », dans *Paragone*, 619, 2001, p. 35-47.
- **PAPI**, 2002 : Gianni Papi, « Jusepe de Ribera a Roma e il Maestro del Giudizio di Salomone », dans *Paragone*, 629, 2002, p. 21-43.
- **PAPI**, 2003 : Gianni Papi, « Ancora su Ribera a Roma », dans *Cahiers d'histoire de l'art*, 1, 2003, p. 63-74.
- **PAPI**, 2007 : Gianni Papi, *Ribera a Roma*, Sincino, 2007.
- **PESENTI**, 1999 : Franco Pesenti « Giovan Maria Bottalla a Napoli e a Genova », dans *Quaderni di Palazzo Te*, 6, 1999, p. 32-41.
- **PETRELLI**, 2009 : Flavia Petrelli, « Una luce su Annella De Rosa », dans *Ricerche sul '600 napoletano* 2008, Naples, 2009, p. 87-92.
- **PINTO**, 1997 : Valter Pinto, *Racconti di opere e racconti di uomini: la storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia 1685-1700*, Naples, 1997.
- *Pittura napoletana...*, 1985 : *Pittura napoletana: de Caravaggio a Giordano*, Alfonso E. Pérez Sanchez éd., (cat. expo., Madrid, Museo de Villahermosa, 1985), Madrid, 1985.
- **PORZIO**, 2007 : Giuseppe Porzio, « Contributo alla definizione della personalità e del catalogo del maestro di Fontanarosa », dans *Studi di Storia dell'arte*, 18, 2007, p. 273-288.
- **PORZIO**, 2008 : Giuseppe Porzio, « Un rame di Onofrio Palomba a Dresda », dans *ABBATE*, 2008, p. 245-251.
- **PORZIO**, 2009a : Giuseppe Porzio, « Ancora su Filippo Vitale. Nuove acquisizioni », dans *Ricerche sul '600 napoletano Saggi e documenti* 2009, Naples, 2009, p. 113-122.
- **PORZIO**, 2009b : Giuseppe Porzio, « Tanzio da Varallo a Napoli: documenti e ipotesi », dans *Bollettino storico per la Provincia di Novara*, 100/2, 2009, p. 557-602.
- **PORZIO**, 2009c : Giuseppe Porzio, « Un'ipotesi per l'attività meridionale di Angelo Caroselli », dans *Kronos*, 13, 2009, p. 169-176.
- **PREVITALI**, 1991 : Giovanni Previtali, *La pittura a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, Naples, 1991.
- **PROHASKA**, 1988 : Wolfgang Prohaska, « Guido Reni e la pittura napoletana », dans *Guido Reni e l'Europa: fama e fortuna*, Sybille Ebert Schifferer et al. éd., (cat. expo., Francfort, Schirn Kunsthalle/Bologna, Pinacoteca nazionale/Los Angeles, LACMA/Fort Worth, Kimbell Art Museum, 1988-1989), Bologna, 1988, p. 644-651.
- **PROHASKA**, 1996a : Wolfgang Prohaska, « L'ombre del Vesuvio. La pittura napoletana del Seicento », dans *Tra l'eruzione e la peste: la pittura a Napoli dal 1631 al 1656*, Ladislav Daniel éd., (cat. expo, Prague, château de Prague, 1995-1996), Prague, 1996, p. 13-19.
- **PROHASKA**, 1996b : Wolfgang Prohaska, « I rapporti di Ribera con la pittura

fiamminga in area mediterranea: il caso Van Dyck », dans *Ricerche sul '600 napoletano: scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Naples, 1996, p. 210-219.

– RAUCCI, 2004 : Laura Raucci, « Il Cavalier Giacomo Farelli un pittore fra Napoli e l'Abruzzo », dans *Napoli Nobilissima: rivista di arti, filologia e storia*, 5/5, 2004, p. 93-104.

– Ribera, 1992 : *Ribera 1591-1652*, Alfonso E. Pérez Sánchez éd., (cat. expo., Madrid, Museo del Prado, 1992), Madrid, 1992.

– Ribera, 2003 : *Ribera: la piedad*, Gabriele Finaldi éd., (cat. expo. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2003), Madrid, 2003.

– Ritorno..., 2009 : *Ritorno al barocco: da Caravaggio a Vanvitelli*, 2 vol., Nicola Spinosa éd., (cat. expo., Naples, Museo di Capodimonte, 2009-2010), Naples, 2009.

– ROSA, 2003 : Salvator Rosa, *Lettere*, Lucio Festa, Gian Giotto Borrelli éd., Naples, 2003.

– RÖTTGEN, 2002 : Herwarth Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Rome, 2002.

– RUSSO, 2009 : Augusto Russo, *Giacomo Del Po a Sorrento*, Castellammare di Stabia, 2009.

– SALMON, 2010 : Xavier F. Salmon, « Neapolitan Baroque », dans *Burlington Magazine*, 152/1284, 2010, p. 201-203.

– *Salvator Rosa*, 1999 : *Salvator Rosa: Genie du Zeichnung: Studien und Skizzen aus Leipzig und Harlem*, Herwig Guratzsch éd., (cat. expo., Leipzig, Museum der bildenden Künste/Haarlem, Teylers Museum, 1999), Düsseldorf, 1999.

– *Salvator Rosa*, 2008 : *Salvator Rosa tra mito e magia*, (cat. expo., Naples, Museo di Capodimonte, 2008), Naples, 2008.

– *Salvator Rosa*, 2010 : *Salvator Rosa*, Helen Langdon et al. éd., (cat. expo., Londres, Dulwich Picture Gallery/Fort Worth, Kimbell Art Museum, 2010-2011), Londres/Fort Worth, 2010.

– SANTUCCI, 1992 : Paola Santucci, « La 'dissimulazione onesta' di Jusepe de Ribera. Prolegomena su arte e cultura nel Seicento napoletano », dans *Archivio Storico del Sannio*, 3, 1992, p. 5-89.

– SCAVIZZI, 2004 : Giuseppe Scavizzi, « Gli inizi di Luca Giordano », dans *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti 2003-2004*, Naples, 2004, p. 191-198

– SCAVIZZI, 2005 : Giuseppe Scavizzi, « Gli inizi di Luca Giordano, 2 (il Giordano

riberesco) », dans *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti 2005*, Naples, 2005, p. 139-148.

– SCHLEIER, 1995a : Eric Schleier, « Tre dipinti mitologici di Nicola Vaccaro », dans *Antichità Viva*, 34/3, 1995, p. 23-26.

– SCHLEIER, 1995b : Eric Schleier, « Una 'Carità romana' di Nicola Vaccaro nel Museo di Braunschweig », dans *Antichità Viva*, 34/5-6, 1995, p. 61-64.

– SCHLEIER, 2004a : Erich Schleier, « Luca Giordano: una nota sulla datazione dei quadroni, già nelle Collezioni Grillo e Balbi di Genova », dans *Arte e Lettere*, Florence, 2004, p. 318-325.

– SCHLEIER, 2004b : Eric Schleier, *Una 'Crocifissione' della fase tarda di Andrea Vaccaro*, Avellino, 2004.

– SCHOLZ-HÄNSEL, 2000 : Michael Scholz-Hänsel, *Jusepe de Ribera 1591-1652*, Cologne, 2000.

– SCHÜTZE, 1996 : Sebastian Schütze, « Exemplum Romanitatis: Poussin e la pittura napoletana del Seicento », dans Olivier Bonfait et al., *Poussin et Rome*, (colloque, Rome, 1994), Paris, 1996, p. 181-200.

– SCHÜTZE, 2002-2003 : Sebastian Schütze, « 'Die sterbende Mutter des Aristides' Ein Archetypus abendländischer Affektdarstellung und seine Restitution durch Cesare Fracanzano », dans *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 4-5, 2002-2003, p. 165-190.

– SCHÜTZE, 2010 : Sebastian Schütze, « Teoria e pratica del disegno napoletano e l'arte del Cavalier Massimo », dans SOLINAS, SCHÜTZE, 2010, p. 81-90.

– SCHÜTZE, WILLETTE, 1992 : Sebastian Schütze, Thomas Willette, *Massimo Stanzone: l'opera completa*, Naples, 1992.

– SESTIERI, 1999 : Giancarlo Sestieri, *Pittori di battaglie: maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Rome, 1999.

– SESTIERI, DAPRÀ, 1994 : Giancarlo Sestieri, Brigitte Daprà, *Domenico Gargiulo detto Mico Spadaro: paesaggista e « cronista » napoletano*, Milan, 1994.

– SIMANE, 1994 : Jan Simane, *Neapolitanische Barockzeichnungen in der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, Darmstadt, 1994.

– SIRACUSANO, 1997 : Citti Siracusano, « Ai margini di un itinerario seicentesco a Napoli: aggiunte a Nicola Vaccaro », dans *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Rome, 1997, p. 231-244.

– SOLINAS, SCHÜTZE, 2010 : Francesco Solinas, Sebastian Schütze éd., *Le dessin napolitain*, (colloque, Paris, 2008), Rome, 2010.

– SPEAR, 1983 : Richard Spear, « Notes on Naples in the Seicento », dans *Storia dell'arte*, 48, 1983, p. 127-137.

– SPIKE, 1992 : John T. Spike, « Naples Battistello Caracciolo and Neapolitan Painting », dans *Burlington Magazine*, 134/1067, 1992, p. 140-141.

– SPIKE, 1998 : John T. Spike, *Mattia Preti: I documenti/The Collected Documents*, Florence, 1998.

– SPIKE, 1999 : John T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato dei dipinti*, Florence, 1999.

– SPINOSA, 1990 : Nicola Spinosa, « Altre aggiunte a Bernardo Cavallino e qualche precisazione sui rapporti con Nicolas Poussin e la sua cerchia », dans *Paragone*, 485, 1990, p. 43-61.

– SPINOSA, 1995 : Nicola Spinosa, « Aggiunte a Hendrick van Somer, 'alias' Enrico Fiammingo », dans Francesco Abbate, Fiorella Sricchia Santoro éd., *Napoli, l'Europa: ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, Catanzaro, 1995, p. 223-230.

– SPINOSA, 1996 : Nicola Spinosa, « Il Maestro dell'Annuncio ai pastori, Bartolomeo Bassante, Antonio de Bellis o Bernardo Cavallino? Riflessioni e dubbi sul primo Seicento napoletano », dans *Ricerche sul '600 napoletano: scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Naples, 1996, p. 242-256.

– SPINOSA, 2001a : Nicola Spinosa, « Un autoritratto e altri inediti di Bernardo Cavallino », dans Michela Scolaro, Francesco P. Di Teodoro éd., *L'intelligenza della passione: scritti per Andrea Emiliani*, San Giorgio di Piano, 2001, p. 575-585.

– SPINOSA, 2001b : Nicola Spinosa, « Lanfranco e la pittura napoletana tra Sei e Settecento », dans *Giovanni Lanfranco*, 2001, p. 83-91.

– SPINOSA, 2001c : Nicola Spinosa, « Battistello e dintorni : aggiunte e sottrazioni », dans *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg : peintures et dessins en France et en Italie, XVII-XVIII siècles*, 2001, p. 427-435.

– SPINOSA, 2003 (2006) : Nicola Spinosa, *Ribera: l'opera completa*, Naples, 2003 [éd. rev. et aug., Naples, 2006].

– SPINOSA, 2007 : Nicola Spinosa, « Nuevas aportaciones al catalogo de Bernardo Cavallino », dans *In Sapientia Libertas: escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sanchez*, Madrid/Séville, 2007, p. 365-374.

– SPINOSA, 2008a : Nicola Spinosa éd., *Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte: dipinti del XVII secolo, la scuola napoletana*, Naples, 2008.

- SPINOSA, 2008b : Nicola Spinosa, *Ribera: la obra completa*, Madrid, 2008.
- SPINOSA, 2010 : Nicola Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli: da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Naples, 2010.
- *Splendeurs...*, 2006 : *Splendeurs baroques de Naples: dessins des XVII^e et XVIII^e siècles*, Lizzie Boubli et al. éd. (cat. expo., Poitiers, Musée Sainte-Croix, 2006-2007), Montreuil, 2006.
- *Taste for Angels*, 1987 : *A Taste for Angels: Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, (cat. expo., Yale University Art Gallery et al., 1987-1988), New Haven, 1987.
- TEDESCO, 2010 : Irene Tedesco, « L'opera grafica di Giovan Battista Spinelli: i legami culturali tra il Regno di Napoli e l'ambiente settentrionale nel primo Seicento », dans *Napoli nobilissima: rivista di arti, filologia e storia*, 6/1-2, 2010, p. 3-22.
- TUCK SCALA, MAURO, 2010 : Anna K. Tuck Scala, Ida Mauro, « Tracing the Success of Andrea Vaccaro's paintings in Spain », dans *Ricerche sul '600 napoletano: saggi e documenti 2009*, Naples, 2009, p. 157-179.
- ÚBEDA, 2008 : Andrés Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid, 2008.
- VANNUGLI, 2009 : Antonio Vannugli, *Le collezioni del segretario Juan de Lezcano: Borghiani, Caravaggio, Reni e altri nella quadrelia di un funzionario spagnolo nell'Italia del primo Seicento*, Rome, 2009.
- VOLPI, 1998 : Caterina Volpi, « Salvatore Rosa e Carlo De Rossi », dans *Storia dell'Arte*, 93-94, 1998, p. 356-373.
- VOLPI, 2005 : Caterina Volpi, « Salvatore Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio tra Napoli, Roma e Firenze », dans *Storia dell'arte*, 112, 2005, p. 119-148.
- VOLPI, 2008 : Caterina Volpi, « Salvatore Rosa. Nuovi documenti e riflessioni sul primo periodo romano e su quello fiorentino », dans *Storia dell'arte*, 120, 2008, p. 85-116.
- WILLETTE, 1986 : Thomas Willette, « Bernardo De Dominici e le vite de' pittori scultori ed architetti napoletani: contributo alla riabilitazione di una fonte », dans *Ricerche sul '600 napoletano: dedicato a Ulisse Prota-Giurleo nel centenario della nascita*, Naples, 1986, p. 255-273.
- WILLETTE, 1997 : Thomas Willette, « Art History as Political History. The Image of the Spanish Viceregency in the Kunstliteratur of the 18th Century », dans Barbara Borngässer éd., *Künstlerischer Austausch zwischen Spanien und Neapel in der Zeit der Vizekönige*, (colloque, Hambourg, 1996), (*Mitteilungen der Karl Justi Vereinigung E.V.*, 9), Göttingen, 1997, p. 52-54.