

Galleria Nazionale Barberini (2)

Renaissance et Maniérisme

La collection d'œuvres des XVème et XVIème

- Avant les tableaux baroques, on passe, au rez-de-chaussée et au premier étage du palais Barberini, devant une série de tableaux du Trecento, du Quattrocento et du Cinquecento. Seules les deux dernières périodes sont intéressantes.
- La plupart des tableaux toutefois, se trouve au premier étage, notamment ceux du Cinquecento, principalement étudiés ici. Mais il ne faut pas passer trop vite devant certaines réussites du Quattrocento.

Filippo Lippi, « Madonna Tarquinia », 114x65 cm, 1437

- La Vierge est assise sur un trône avec son enfant qui se blottit contre elle. Il s'agit d'une scène de tendresse mère et fils, et celui-ci est de nouveau un bébé joufflu, et peu « divin ».
- Ce qui fait l'originalité de cette œuvre, c'est d'abord le siège évasé avec le marchepied concave, mais surtout le décor à l'arrière, directement inspiré des flamands. Une pièce en profondeur, dont l'ouverture du fond donne sur un palais, une autre fenêtre sur le côté qui laisse voir un paysage, à droite un intérieur « bourgeois », avec le « cassone » (caisson) devant le lit. La chute du drapé de la Vierge sur le sol est aussi emprunté au savoir faire flamand.
- Mais à y regarder de près, le portrait de la Vierge et l'enfant, le pied gauche de Jésus semble avoir été « coupé », ainsi que le devant concave du piédestal et le bras gauche du trône. Cela renforce la présence « immédiate » de la Vierge « sur le devant », alors que le décor est relégué à l'arrière. C'est également un procédé flamand.



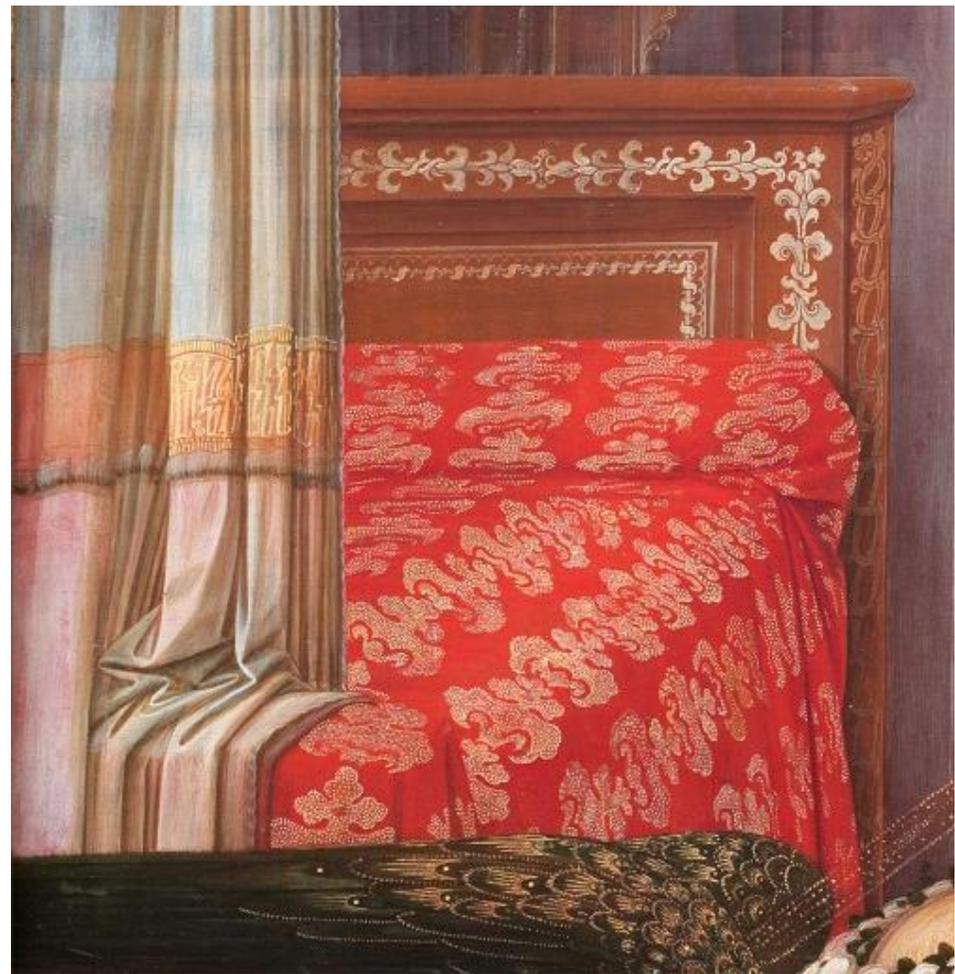
Lippi, Annonciation aux deux donateurs, 1440, 155x144 cm

- La Vierge, de face, reçoit un lys de l'ange tandis que la colombe plonge vers elle. A droite deux donateurs, qui paraissent à genoux, observent la scène.
- Derrière un portique et une ouverture au fond qui débouche sur un jardin. Deux personnages (servantes) dans l'embrasure d'une porte semblent s'enfuir à la vue de la scène.
- La Vierge avance un pied vers l'ange et produit une ombre portée devant ce pied, comme si la lumière arrivait par l'arrière dans son dos. Or son visage est éclairé en même temps, ce qui suggère une lumière venant de la gauche. L'ombre est donc symbolique. Peut être signifie-t-elle le mystère de l'incarnation, qui est « caché ».
- Au premier plan il y a un « trou » carré, qui semble coupé, comme si c'était le cas du tableau. Celui-ci devait être un retable d'autel à la forme bien définie et dû sans doute être effectivement coupé « au carré ». Le « trou » devait être en rapport avec le décor entourant le retable.



détails

- Le détail ci-dessous permet de montrer le grand métier de Lippi concernant ce lit très réaliste, avec les plis de l'oreiller, le rideau légèrement transparent (on devine le rouge à travers), et le bois marqueté du lit.



- Gabriel donne le lys (pureté) à la Vierge. La main et le bras sont couverts d'une écharpe de gaze, particulièrement bien rendue. Le livre ouvert est réaliste, dans le style flamand.



Garofalo « Ascension », 1520, 314x204 cm

- Benvenuto Tisi, le Garofalo (1481-1559), formé en Italie du nord, a, un moment, travaillé avec Raphael.
- Ici son tableau rappelle la Transfiguration de Raphael, mais le paysage, vert, doré et bleu, avec ses prairies, ses montagnes, ses châteaux évoque les toiles lombardes ou vénitiennes du XVème siècle.
- La composition est fondée sur le triangle Matthieu (à gauche, un peu en avant), Christ, St Jean à droite. Sous le Christ (déhanché), Pierre son héritier qui le regarde monter. Les attitudes sont assez figées, comme on le faisait au XVème siècle.
- Le style, pas désagréable, est donc un peu passé de mode et Garofalo n'a pas la capacité expressive de Raphael. Il en représente une version tardive et un peu « mièvre ».



Lorenzo Lotto « Le mariage mystique de Ste Catherine », 1524, 98x115 cm

- Lotto, peintre vénitien éclipsé par Titien, fit sa carrière « en province », dans les Marches et dans le nord de l'Italie. Il a un style beaucoup plus original que Garofalo, il essaie de dépasser celui du *Quattrocento*, sans tomber dans le maniérisme.
- Ici quatre personnages en premier plan et en pleine lumière, forment une pyramide classique: La Vierge, sculpturale, frontale mais légèrement penchée, la jambe en avant, nous fixe, Jérôme à gauche, les mains dans un livre (il a traduit les Evangiles en latin) la regarde, Jésus et Catherine de Sienne, sont pris dans leur « mariage mystique » de manière un peu « sentimentale ».



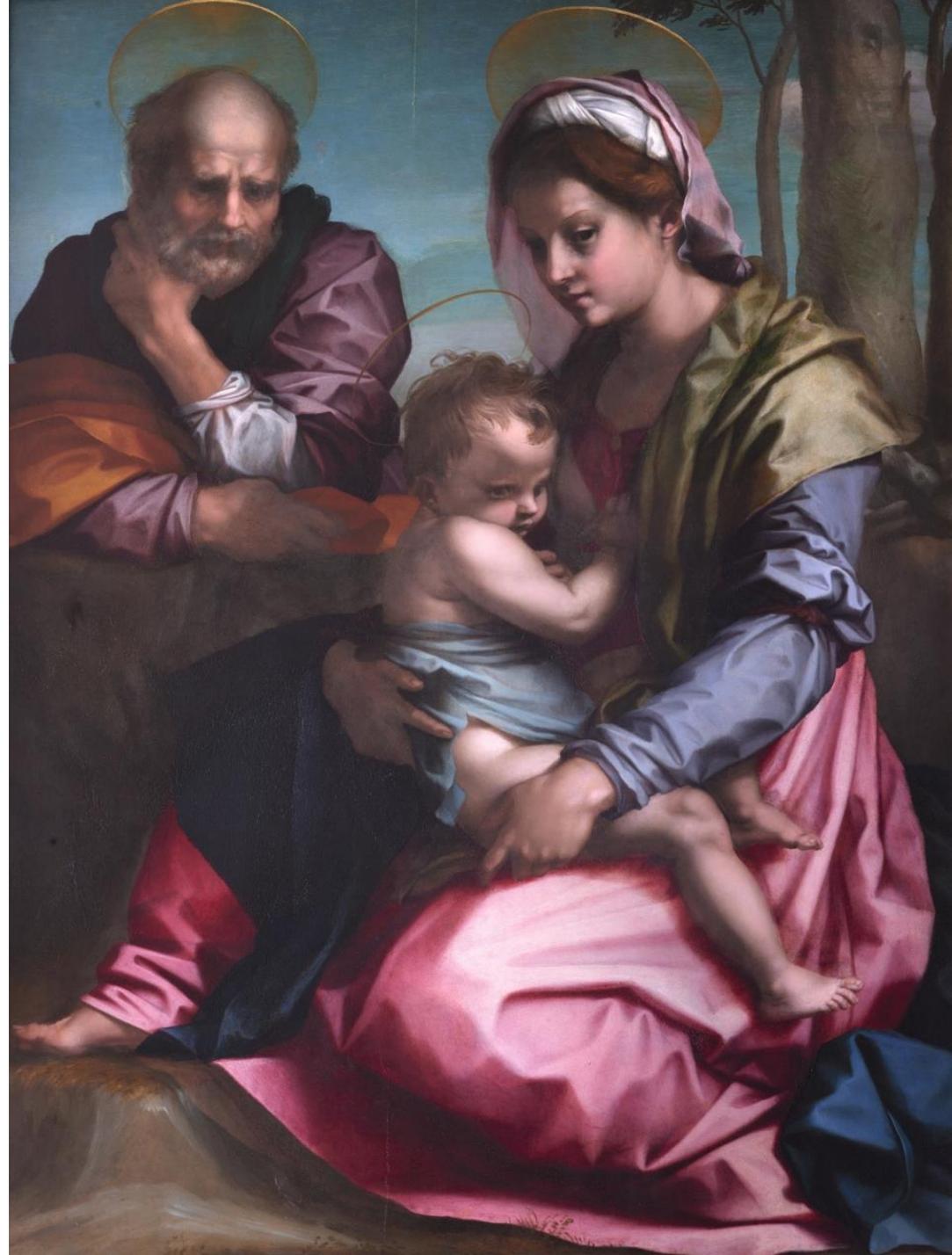
L. Lotto, suite.

- A l'arrière plan, quatre autres personnages, dans l'ombre, servent de « faire valoir »: St Georges en armure et St Sébastien (les guerriers) à gauche, sont penchés sur le couple marial, tandis que Nicolas et St Antoine Abbé (les intellectuels) sont plongés dans la lecture.
- Lotto se distingue par son sens très particulier de la couleur : Le rouge de l'habit de Marie, le bronze de celui de Catherine. Jérôme a le cuir tanné de l'ermite dans le désert.
- La pose de Jésus coincé sur les genoux de sa mère, est très particulière.
- Le fonds sombre et les personnages dans l'ombre font ressortir les couleurs au premier plan.



Andrea del Sarto Ste Famille, 1525-26, 1140 x124 cm

- Sarto, surnommé « le peintre sans erreur », est le dernier héritier de la tradition florentine du Quattrocento. Son style s'appuie sur cette tradition tout en empruntant des éléments de modernité à Michel-Ange (comme le fit Raphaël d'ailleurs).
- Ici les personnages sont vus de très près comme dans le Tondo Doni de Michel Ange, les visages sortent de l'ombre à la manière de Léonard de Vinci (*sfumato*). Chacun semble plongé dans une méditation.
- Les couleurs sont un peu « acides » (vert/ orange, du rose au violet en passant par le bleu), les drapés sont taillés à la serpe, peu naturels, et ressemblent aux faces d'un cristal. Ces « bizarreries » prouvent que le maniérisme s'est déjà installé, et Andrea l'a adopté.
- Mais la composition est stable, fondée sur l'attitude droite de la Vierge et de Joseph. Le bras horizontal de Joseph contrebalance cette verticalité. Ces éléments renvoient à l'esthétique du Quattrocento, qui a précédé ce maniérisme.
- Joseph, un peu en arrière, sert de « faire valoir », il introduit les deux personnages au premier plan.
- Marie tient fermement son fils, un peu grand, qui se blottit contre elle, pressentant son destin de souffrance.



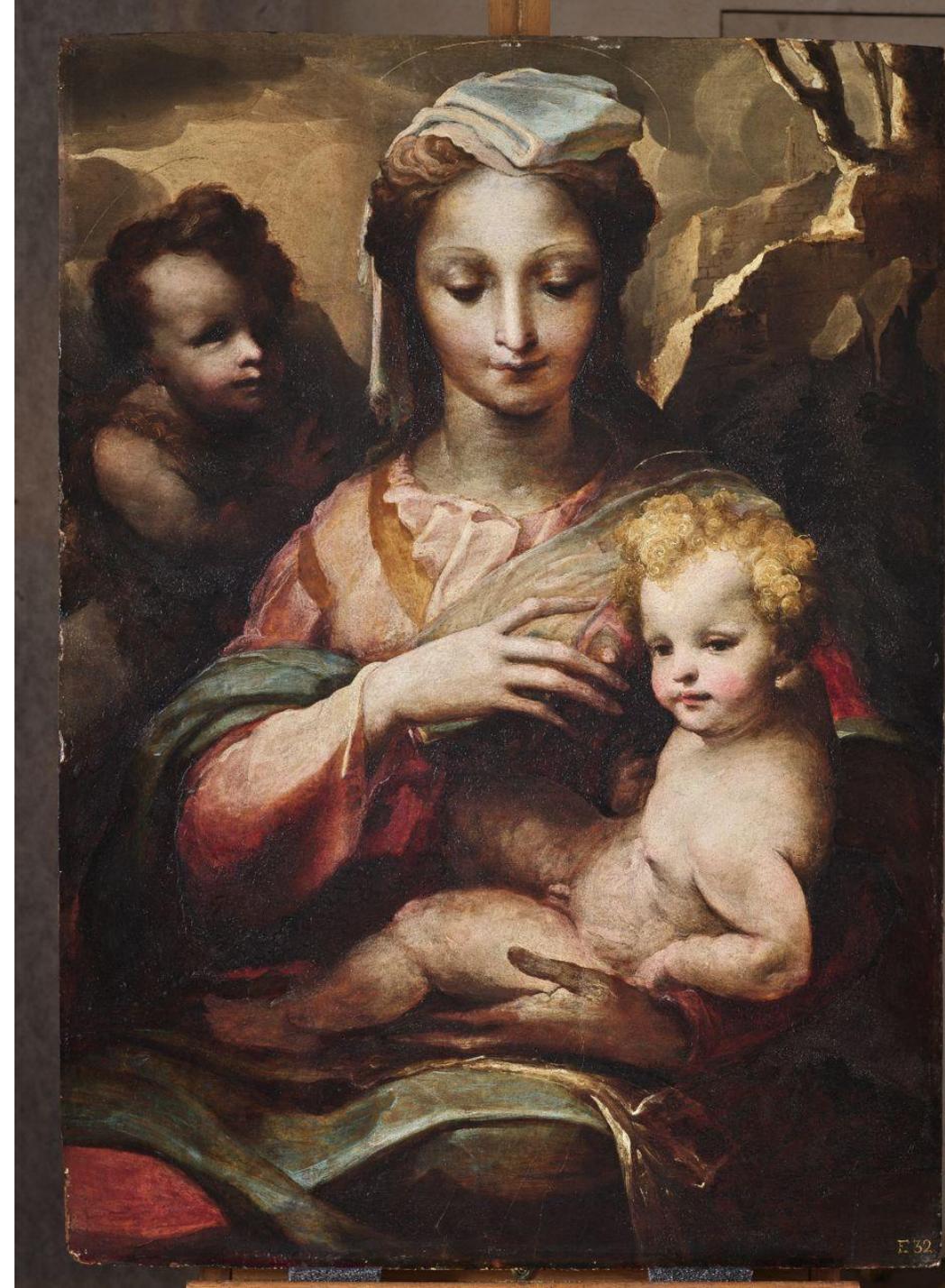
Perin del Vaga, « Madonna col Bambino »,
1540, 94x73 cm

- C'est un collaborateur de Raphael, qui a travaillé dans son atelier. C'est le spécialiste des décorations en feuillages et fruits.
- Sa Madone est loin de la « *Venustà* » de celles de son maître. Elle semble assise, la fesse sur un rebord ou une balustrade, parallèle au tableau. Elle a la structure pyramidale habituelle, malgré cette torsion.
- Elle tourne son buste vers nous mais baisse les yeux, tient une pomme (péché originel) et des cerises (sacrifice du Christ pour racheter ce péché) dans sa main droite. La gauche tient peut être une grenade, autre symbole du sacrifice.
- Jésus est encore plus grand que dans le tableau précédent et entoure sa mère d'un geste affectueux, mais les visages ne sont pas spécialement beaux. Les couleurs, bien qu'accordées, ne sont pas chatoyantes.



D.Beccafumi « Madonna col Bambino »;
1541, 90x65 cm

- Encore plus étrange est cette Madone de Beccafumi, immense, presque monochrome, le visage allongé et donnant le sein d'un geste aristocratique tandis que ce Jésus bouclé nous regarde avec « intelligence » et détachement. Le Baptiste derrière semble emprunté à Léonard de Vinci.
- L'arrière plan rocheux et ténébreux sous une lumière violente est sans rapport avec la scène représentée.
- Le peintre a un style unique, où les formes se rapprochent de celles de la sculpture, où la réalité est transposée dans un monde imaginaire, celui de l'artiste. On est au cœur d'un maniérisme très particulier.



Tintoretto « Christ et l'adultère », 1549, 118x168 cm

- Tintoretto s'en tient aux Evangiles: le Christ (assis) est en train d'enseigner quand apparaît la femme adultère. Les gens s'écartent de réprobation, notamment les plus vieux.
- Les silhouettes sont allongées, statiques. Tintoretto n'a pas encore adopté le style « mouvementé » qui sera le sien plus tard.
- Mais on reconnaît ses couleurs « acides », le pourpre, l'orange, le vert.
- L'action est plongée dans une vaste architecture de halle, avec un plafond en caissons et un couloir de voûtes en berceau.



Titien (atelier) « Venus et Adonis », 1560, 187x184 cm

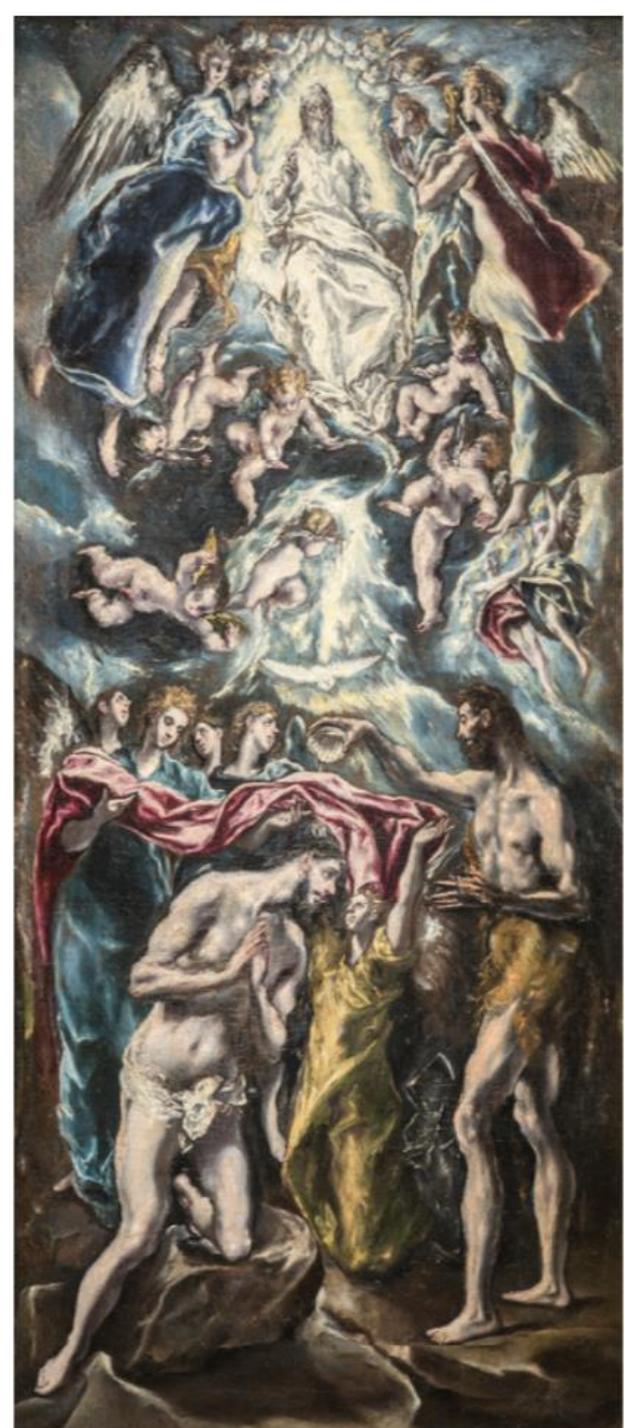
- Ceci est une variante d'atelier d'un tableau de Titien (actuellement au Prado de Madrid).
- Venus essaie de retenir vainement son jeune amant mortel Adonis qui va à la chasse (où il trouvera la mort car il y surprendra Diane et sera transformé en cerf et dévoré par ses chiens). Au fond, Cupidon s'est endormi, ses armes suspendues à un arbre.
- Ce thème mythologique est l'occasion pour Titien de peindre un joli nu féminin de dos, de faire resplendir les textures (vases en bas à gauche, robe de Venus, pelage des chiens, costume d'Adonis).
- L'action se résume à la gestuelle des personnages, Vénus s'agrippant à son amant qui est déjà en marche et se retourne presque indifférent. Sa lance est parallèle aux arbres et semble « tirée en arrière », les bustes de Vénus et d'Adonis sont, eux, dans une direction inverse, le couple esquissant une sorte de « pas de deux ».





El Greco « Adoration des mages » et
« Baptême du Christ », 1596-1600

- Ces deux pendants de 111x47 cm, sont des réductions autographes de toiles bien plus grandes, des retables conservés ailleurs.
- Ils montrent le style inimitable du Greco, qui a son maniérisme à lui. Pourtant c'est à Venise qu'il s'est élaboré, avant que ce « grec » s'exile en Espagne. Ces figures allongées aux têtes minuscules, fortement illuminées, ces couleurs zébrées viennent du Tintoret, même si le Greco leur ajoute sa touche personnelle.
- Dans les deux tableaux, événements céleste et terrestre se superposent pour former un tout, la lumière paraît émaner de l'intérieur des personnages, le décor est quasi absent.



Portraits

- Le portrait est un exercice difficile, surtout à l'époque des mécènes commanditaires. Il faut flatter le sujet, traduire son aisance matérielle et son pouvoir, minimiser ses défauts physiques tout en rendant l'œuvre « ressemblante ». Certains peintres savent saisir l'arrière plan psychologique de leur commanditaire, son caractère, son tempérament.
- Au XVIème siècle il y eut de grands portraitistes : Raphael, Titien notamment. L'échantillon des portraits de la Galleria est lui aussi de tout premier ordre.

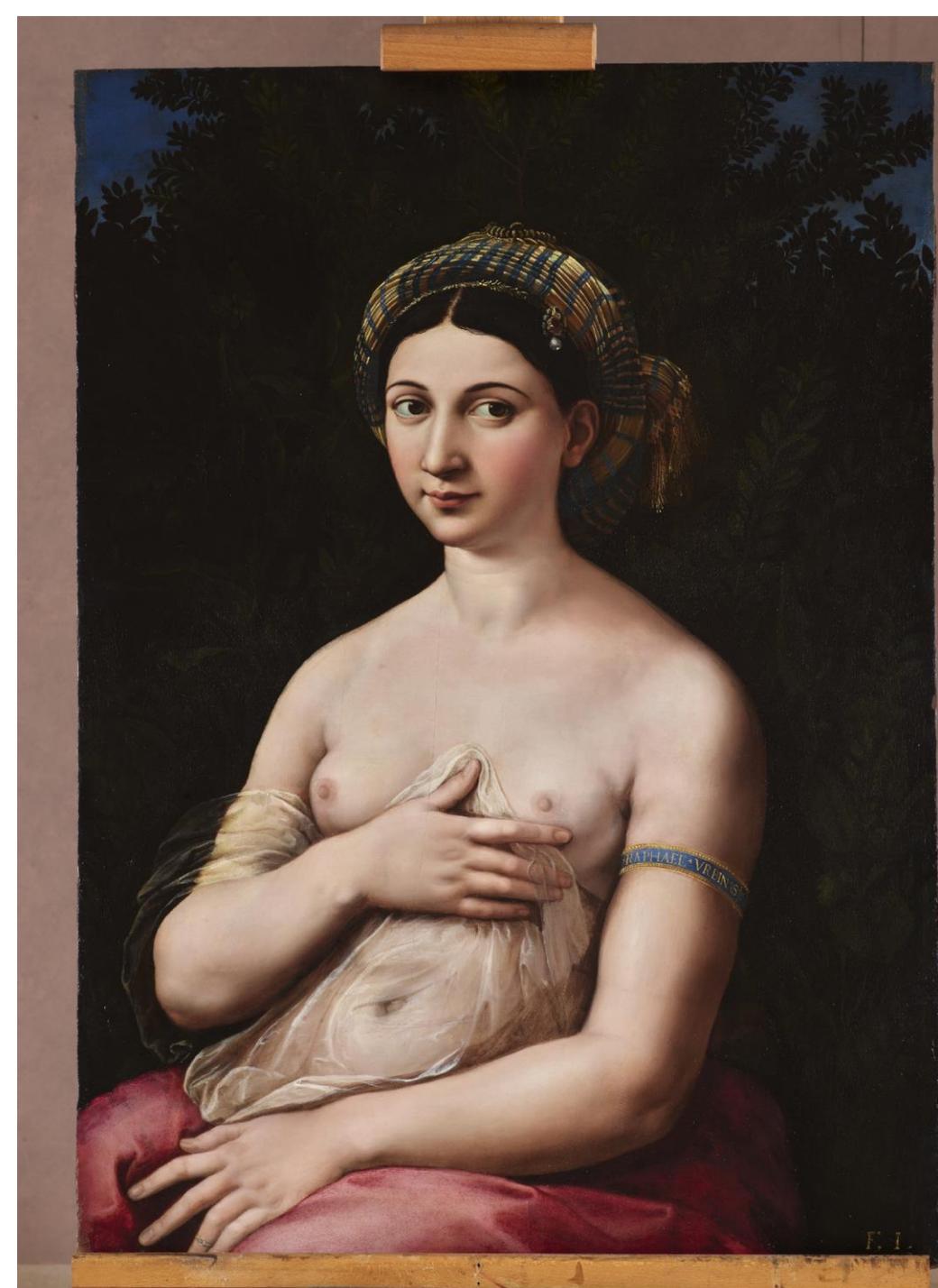
Piero di Cosimo, Madeleine, 1495, 62x53 cm,

- Ce portrait de « Madeleine pénitente » est un mélange de portrait réel (d'une inconnue) et de tableau religieux: les attributs de la sainte (longs cheveux, vase d'onguents : c'est une prostituée repentie, livre d'Écritures, sur lequel elle médite) sont bien là.
- D'un autre côté elle est vêtue à la mode du XV^{ème} siècle. Sa silhouette ressort en pleine lumière du fond noir, et son visage est modelé par l'ombre un peu comme chez Léonard de Vinci (sfumato). Il faudrait pouvoir lire le message sur le rebord de la bordure.
- Les couleurs sont harmonisées et « complètes »: rouge/ bleu; vert/ jaune. Les détails sont précis (nœud de ruban à l'épaule, livre de $\frac{3}{4}$).
- Piero di Cosimo, réputé peintre « bizarre », offre ici au contraire, un beau portrait classique, qui peut rivaliser avec ceux de Raphaël.



Raphael « La Fornarina », 1520, 87x63 cm

- Cet autre portrait féminin est un peu une énigme. Traditionnellement on l'attribue à Raphael, puisque sa signature est apposée sur le bracelet qui entoure le bras de la dame, tout près du sein.
- Mais certains le trouvent un peu « faible » pour le pinceau d'un peintre si réputé. Le sujet lui-même est énigmatique. Cette femme nue qui cache plus ou moins ses seins et son pubis (Venus Pudica) serait l'amante du peintre, la « fille du boulanger » (Fornarina).
- Son index semble indiquer la signature ce qui confirmerait l'attribution à Raphael. Elle fait semblant de cacher ses attributs tout en les montrant. Et la nudité pose problème puisqu'il ne s'agit pas d'une déesse.
- Il y a un contraste entre le traitement de l'épiderme du corps, nacré, et celui du visage, plus contrasté, avec des transitions ombre/ lumière plus marquées, et un dessin un peu schématisé. Cela pourrait faire penser à l'intervention de plusieurs « mains ».



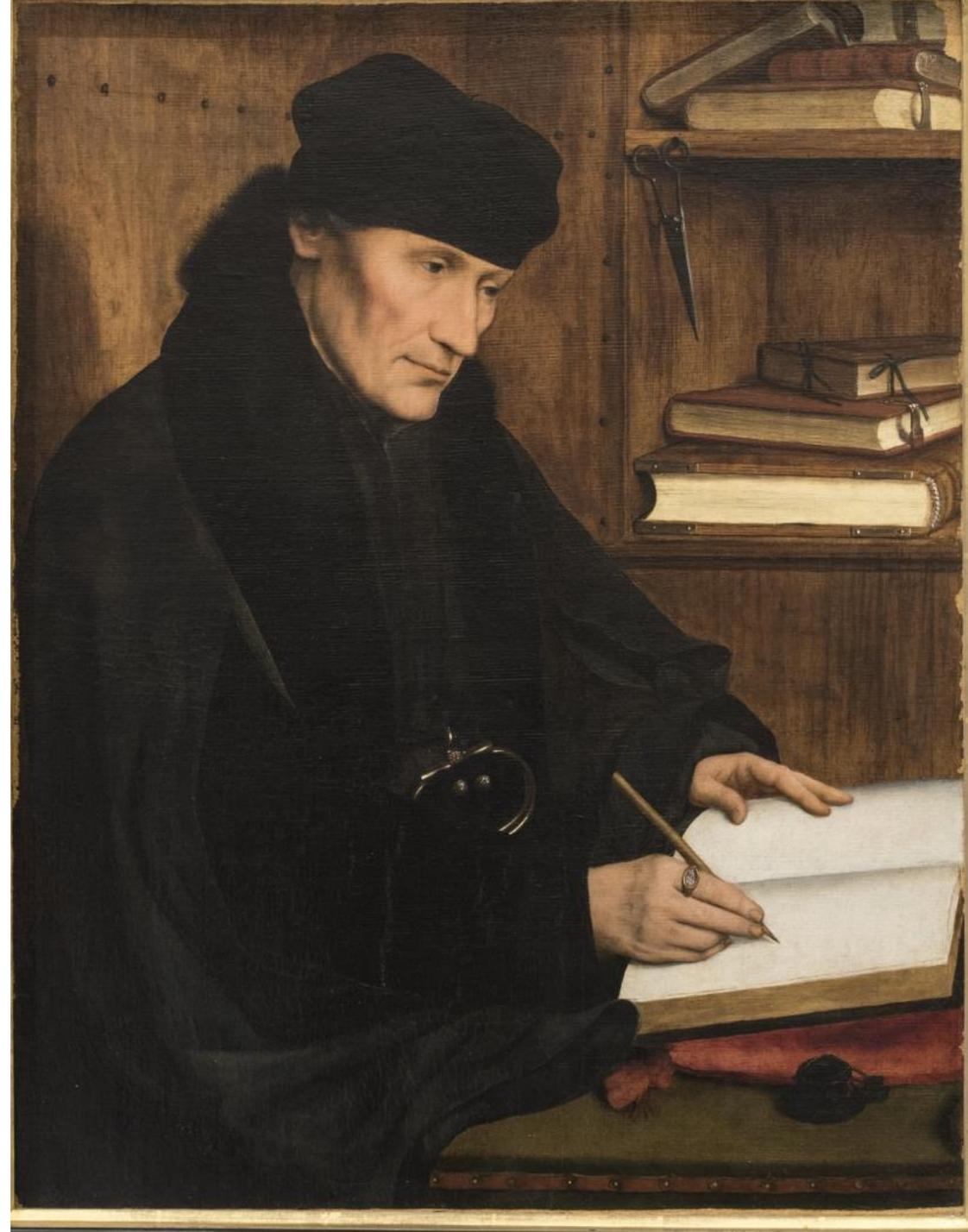
H. Holbein « Henry VIII », 1549, 88x74 cm

- C'est un portrait d'apparat, imposant, marquant la puissance du monarque dans son riche habit couvert de pierres précieuses et aux manches bouffantes.
- En même temps la physionomie est décrite avec une précision « flamande ». L'homme a l'air calme mais décidé, avec son regard fixe, ses sourcils en arcade, sa mâchoire carrée, et ses mains qui tiennent fermement un gant et le manche d'une somptueuse épée.
- On peut trouver l'épaule droite un peu trop large par rapport à l'allure générale de la silhouette, mais peut être est-ce un effet de perspective. Le décor, inexistant, ne fait pas ombrage ni ne met en valeur ce monarque tout puissant. Il n'en n'a pas besoin.



Q. Metsys « Erasme », 1517, 59x46 cm

- Le célèbre humaniste sera peint plusieurs fois, notamment par Holbein. Ici on le voit jeune encore, plongé dans ses pensées, et en train d'écrire. Mais on ne sait pas ce qu'il écrit puisque la page est blanche.
- La vue est de $\frac{3}{4}$, qui met en valeur son visage émacié, ses traits fins, son nez droit, ses pommettes et son menton saillants. Metsys restitue les belles mains fines de « non manuel », fait jouer l'ombre sur ses phalanges.
- Les attributs de l'intellectuel l'accompagnent, avec les livres posés sur les étagères, les ciseaux pour découper les pages.
- Le costume noir fait ressortir ce fin visage. Son regard est perdu dans ses pensées. La précision de la touche caractérise le style flamand par rapport au style « italien », plus « synthétique ».



Bronzino « Stefano Colonna », 1546, 115x96 cm

- Bronzino fait toujours des portraits « froids », c'est un maniériste. Ici la cuirasse semble « mate » et non pas brillante comme habituellement. Le rideau mauve à l'arrière, la colonne grise, le tapis vert contribuent à « éteindre » le tableau, mais ces couleurs mates elles aussi, se complètent bien.
- L'homme est vu en « condottiere », chef de guerre. Son regard décidé mais un peu interrogateur, sa barbe fournie renforcent ses qualités « viriles ». Les bras veulent occuper l'espace, comme ses armées des territoires sans doute.
- Il n'y a pas d'interaction avec le spectateur, Stefano Colonna est là pour se faire admirer (ou craindre).



Conclusion

- Certes les collections du Quattrocento et du Cinquecento à Barberini n'égalent pas celles du baroque, et notamment les plafonds du Salon d'Honneur et de la pièce d'apparat.
- Quoi qu'il en soit, elles offrent, notamment pour la période manériste (Cinquecento, 1500-1600), un bel échantillon de peintures et de styles fort diversifiés.