

Andrea Milanese

## De la « perfection dangereuse », et plus encore. La restauration des vases grecs à Naples au début du XIX<sup>e</sup> siècle, entre histoire du goût et marché de l'art

“Dangerous perfection” and beyond.

The restoration of Greek vases in Naples  
in the early 19th century, between the history  
of taste and the art market

18

Photographe non identifié,  
Musée de Naples,  
ca. 1860-1870, épreuve sur  
papier albuminé, Naples,  
Archivio Fotografico  
de la Soprintendenza  
Speciale per i beni  
archeologici di Napoli  
e Pompei. En premier  
plan, sur la gauche,  
le cratère d'Archémoros,  
dont on voit en partie  
la restauration exécutée  
par Raffaele Gargiulo,  
en 1840, selon les critères  
rigoureux du nouveau  
directeur, F. M. Avellino.  
© Museo Archeologico  
Nazionale, Naples.



**Résumé.** Naples semble avoir été le lieu où la restauration illusionniste de la peinture sur vases a atteint des niveaux d'excellence : c'est la « perfection dangereuse » dont nous parle l'antiquaire James Millingen en 1813, et dont le restaurateur (et marchand) de vases grecs, Raffaele Gargiulo, fut peut-être le plus célèbre représentant. Naples est cependant, dans les mêmes années, le lieu où s'affirme, plus précocement qu'ailleurs, la plus rigoureuse et scientifique abstinence de toute forme de restauration illusionniste ; et, enfin, le lieu où se met au point le mezzo restauro, pour sauver les raisons de l'œil et celles de la science (et celles du marché des antiquités). Un panorama très varié, voire contradictoire, mais qui convient parfaitement à une période historique de transition dans l'histoire du goût, à un marché si vivace, et enfin à une ville qui constituait alors l'un des plus grands laboratoires d'expérimentation archéologique et muséographique.

**Mots-clés.** Histoire de la restauration, vases grecs, Naples, Musée royal Bourbon, Raffaele Gargiulo, Leyde, histoire du goût, marché des antiquités, XIX<sup>e</sup> siècle.

**Abstract.** Naples seems to have been the place where the illusionist restoration of painted vases reached the highest standards of excellence: in other words, the “dangerous perfection” of which the antiquarian James Millingen spoke in 1813, and whose most famous exponent was possibly the restorer (and dealer) of Greek vases, Raffaele Gargiulo. In this same years, however, Naples also saw the most rigorous and scientific refusal of any form of illusionist restoration, ahead of anywhere else. And finally it was the place where the technique of mezzo restauro was developed, in the interests of aesthetic and scientific, but also commercial, considerations. A highly varied, even contradictory panorama, then, but one which corresponds perfectly to a transitional period in the history of taste, to a thriving market, and indeed to a city that was one of the greatest laboratories in the fields of archaeology and museography.

**Keywords.** Restoration history, Greek vases, Naples, Royal Bourbon Museum, Raffaele Gargiulo, Leyden, history of taste, antiques market, 19th century.

En l'état actuel de nos études, nous commençons désormais à avoir une idée plus précise de la qualité atteinte par l'école napolitaine de restauration de vases au début du XIX<sup>e</sup> siècle : une qualité dont Millingen, en 1813, arrive à saisir tout le paradoxe avec l'efficace expression de « perfection dangereuse »<sup>1</sup>. J'ai déjà abordé ce sujet dans d'autres publications, relatives en particulier au Musée royal de Naples (fig. 1), à l'intérieur duquel – comme aux yeux d'une vaste clientèle privée internationale – Raffaele Gargiulo fut le plus célèbre représentant de cette « perfection dangereuse »<sup>2</sup>. J'y reviens volontiers afin d'élargir en partie le cadre de mes observations, à la lumière de nouveaux témoignages documentaires, et pour essayer de tirer quelques conclusions de caractère plus général.

Dès à présent, il me semble important de souligner que le panorama napolitain de la restauration des vases est, au début du siècle (durant la seconde et troisième décennie en

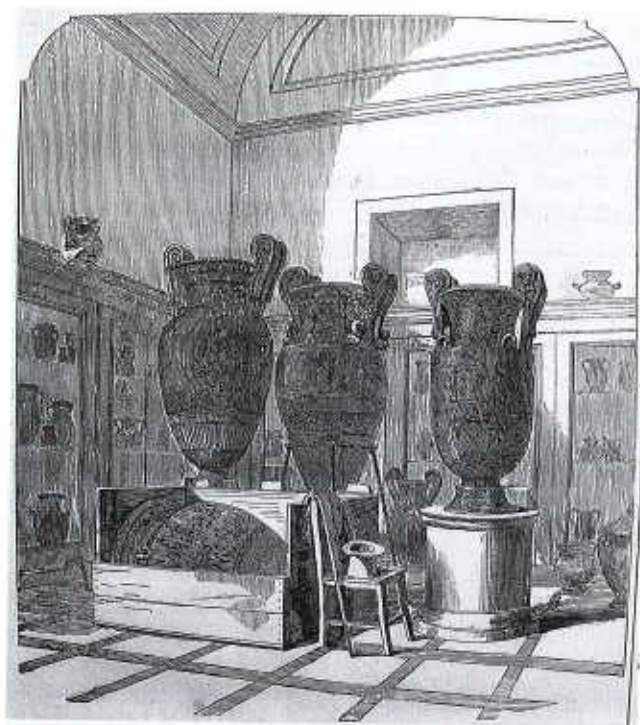
particulier), très varié, complexe, voire très contradictoire, comme l'attestent d'ailleurs pleinement les sources. Naples est sans aucun doute le lieu où la restauration illusionniste de la peinture sur vases arrive à son « plus haut degré de perfection »<sup>3</sup>. Au même moment cependant, c'est également le contexte où, très tôt – plus tôt qu'ailleurs d'après ce que nous en savons actuellement – l'archéologie officielle (dans notre cas l'*Accademia Ercolanese*) fixe, à l'usage du Musée royal, des normes sévères en matière de restauration de vases, empreintes de la rigueur scientifique la plus extrême et révélatrices d'un net changement de goût. Est-ce un hasard que ceci intervienne justement dans la patrie de la « perfection dangereuse » ? Enfin, c'est également dans ce milieu napolitain que sont conçues et mises en pratique d'intéressantes solutions intermédiaires, qui cherchent à concilier des exigences opposées : ce n'est pas par hasard que l'on parle de *mezzo restauro*. Tout ceci en l'espace de quelques années (la seconde décennie du siècle). En toile de

Andrea Milanese, Storico dell'arte dans la Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei - Piazza Museo 19, 80131 Napoli (andrea.milanese@beniculturali.it).

19



Fig. 1. New room at the Royal Museum at Naples, with the giant vases. La nouvelle salle du Musée royal Bourbon fut dédiée aux grands et célèbres cratères apuliens de Canosa, acquis par le Musée l'année précédente. © The Illustrated London News, 10 juin 1854, photo A. Milanese.



20

fond, un marché extrêmement vivace, qui continue d'augmenter en vases grecs, de manière significative, toutes les plus importantes collections d'Europe<sup>4</sup>. Il est évident qu'au sein de ce marché, de nombreuses restaurations beaucoup moins parfaites devaient circuler, tout comme de nombreuses falsifications, d'importance et de nature différentes. Un panorama assez varié donc, dont les contradictions, cependant, s'expliquent peut-être plus facilement qu'il n'y semble à première vue. Mais observons de plus près ces différentes approches de la restauration des vases – il y en a au moins trois, en schématisant – qui, à Naples, coexistent plus ou moins durant les mêmes années.

### Les considérations de James Millingen en 1813

Commençons justement par la position intermédiaire à laquelle je viens de faire allusion, énoncée en 1813 par James Millingen, et qui connut, comme nous le verrons, une certaine diffusion à Naples. Si on les lit avec attention, les considérations de Millingen constituent en outre une excellente introduction aux différentes problématiques, de méthode et de goût notamment, de la restauration des vases antiques dans un centre aussi important que l'était alors Naples. Certes, Millingen n'est pas napolitain. Mais ce connaisseur reconnu, également collectionneur et marchand

d'antiquités, a entretenu des liens très étroits avec Naples. Millingen réside alors en Italie et séjourne souvent à Naples, où il acquiert et vend des œuvres (notamment au Musée royal). Il s'informe avec assiduité de toutes les nouveautés ; il est introduit dans le milieu des antiquaires napolitains ; il connaît très bien les collections napolitaines, comme en témoigne justement son recueil de 1813, *Peintures antiques de vases grecs tirées de diverses collections*. Ces « diverses collections » ne sont rien d'autre, dans la majorité des cas, que des collections napolitaines, publiques ou privées. Par ailleurs, parmi les quarante-cinq vases qu'il y publie, cinq appartenaient à Raffaele Gargiulo et à celui qui devait devenir l'un des associés de celui-ci, Onofrio Pacileo. Les archives conservent encore la trace des rapports que le savant anglais entretenait avec le troisième membre de la société de Gargiulo, Giuseppe De Crescenzo<sup>5</sup>.

Millingen, comme nous le savons, est tout d'abord un témoin fiable – d'autant plus, je dirais, pour sa double figure de savant et de marchand – de la qualité des restaurations qui pouvaient être pratiquées à Naples et des risques qui y étaient liés : « Plusieurs artistes, surtout à Naples, ont porté l'art de restaurer les vases au plus haut degré de perfection ; on peut même dire à une perfection dangereuse pour la science, d'après la difficulté qui en résulte de distinguer les parties restaurées<sup>6</sup>. Donc, qu'il s'agisse d'une perfection, il n'y a pas de doute. Mais – et voilà le paradoxe (« on peut même dire... ») – cette perfection peut être dangereuse.

Ensuite, Millingen continue de décrire les mauvaises restaurations – qui certes ne manquaient pas à Naples ni ailleurs – et les moyens de s'en défendre : « Il arrive quelquefois que des restaurateurs, plus ou moins habiles, ou pour s'épargner du travail, au lieu de raccorder la partie suppléée avec l'antique, couvre le tout de plusieurs couches de couleur moderne, et souvent ne s'astreignent pas à suivre exactement les traces de l'antique. [...] Heureusement que l'imposture se découvre plus facilement dans cette branche de l'antiquité, que dans toute autre ; en frottant les vases où on en soupçonne, avec une éponge trempée dans l'eau forte ou de l'esprit de vin rectifié, on fait disparaître tous les repeints.<sup>7</sup> La mauvaise restauration – à ne pas confondre avec les risques de la « perfection dangereuse » – était celle qui ne respectait pas l'antique ; c'était l'intégration peinte non cohérente, ou non fidèle aux fragments conservés, ou, à plus forte raison, toutes les interventions tendant à la falsification, d'autant plus si elles étaient exécutées de mauvaise foi. Par chance, il existait, selon Millingen, des systèmes pour découvrir les tromperies. Dans cette remarque, on entrevoit clairement l'angoisse qui, sur ces thèmes, devait certainement traverser le monde des connaisseurs et celui du marché, du moins du côté des acquéreurs, Musée royal compris.

Enfin, après avoir décrit le bon et le mauvais de la restauration des vases, Millingen va, justement, à la recherche du mieux et avance une proposition en ce sens. Qu'est-ce qui la caractérise ? Surtout, dirais-je, la conscience simultanée de deux exigences, chacune également incontournable : d'une

part, celle de la correcte conservation de l'antique ; de l'autre, celle liée au regard de l'observateur, à la perception de l'objet qui, pour lui évidemment, conserve une valeur esthétique non moins importante. Que propose-t-il alors ? « Il semble que les véritables amateurs, surtout ceux chargés du soin de Collections publiques, lorsqu'ils acquièrent des vases fracturés, devraient se contenter d'en rassembler les pièces, de suppléer celles qui manquent ; mais de ne leur donner de couleur qu'autant qu'il est nécessaire pour ne pas choquer l'œil, et de manière à ce qu'en s'approchant des peintures, on distingue sans peine l'antique du moderne.<sup>8</sup> »

Ces paroles, très claires dans leur essence, demeurent plus vagues quant à la solution concrète qui est suggérée (« donner de [la] couleur... »). Mais il me semble évident que Millingen propose encore une fois une réintégration picturale, du moment que l'on peut, seulement de près, distinguer facilement l'antique du moderne. Il s'agit d'une intervention, en tout cas, qui devait être faite de manière à préserver aussi bien les raisons de l'œil que celles de la science.

Et, si on me permet un rapprochement qui pourrait paraître à première vue un peu osé, je ne peux pas m'empêcher de penser que de telles préoccupations ont pu pousser Cesare Brandi, en 1946, à mettre au point sa *tecnica di reintegrazione pittorica delle lacune a tratteggio*, suivant, il va de soi, une toute autre cohérence théorique et de méthode. Brandi s'exprime ainsi, à propos de fresques : « ...ho escogitato un sistema di completamento che pur rimanendo sempre percettibile e riconoscibile ad una visione ravvicinata [...] ricostituissi ad una certa distanza l'unità dell'immagine che lo spezzettamento dell'intonaco ha purtroppo ridotto ad un caleidoscopio. » Et peu après : « Se da vicino [le reintegrazioni] si staccano inequivocabilmente [...] da lontano l'immagine si coagula e rifiorisce. »<sup>9</sup>

### Raffaele Gargiulo, ou de la « perfection dangereuse »

Venons-en maintenant à Raffaele Gargiulo, à la position qu'il incarne et qu'il partage, d'ailleurs, avec beaucoup de personnages importants. Il n'y a pas lieu de parler ici de l'activité de marchand de Gargiulo<sup>10</sup>. Elle est cependant fondamentale pour la compréhension du personnage et étroitement liée à son activité de restaurateur. Je ne peux que rappeler, d'une part, le haut niveau de sa clientèle internationale – du prince Christian de Danemark au duc de Blacas, du général von Köller à Edmé Durand, à Millingen et à l'ambassadeur sir William Temple, ou encore au roi de Prusse et à l'archéologue Eduard Gerhard –, et d'autre part, sa grande capacité d'entrepreneur et sa stratégie commerciale avisée. Ces données en font, je pense, un des héritiers de la tradition de restaurateurs et marchands actifs à Rome durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, de Cavaceppi à James Byres<sup>11</sup>.

Les étapes principales de la carrière de Raffaele Gargiulo sont désormais claires. Né en 1785, il nous raconte lui-même ses débuts dans la restauration des vases grecs, en 1801, à l'âge de seize ans, sous la direction de Biagio Finati, qui était, aux dires de Gargiulo, l'« inventeur » de ce genre de restauration, et qui travaillait alors dans la Real Fabbrica della Porcellana. Gargiulo se forme donc dans ce foyer où semble être née la restauration des vases grecs quelques années auparavant. Il faut noter que, à la différence du petit nombre de ses collègues qui le précédèrent – je pense à Michelangelo Fortunato, Gennaro Paterno et Giuseppe Tammaro –, Gargiulo semble avoir été le premier à se dédier à la profession de restaurateur sans avoir pratiqué celle d'artiste. En juin 1808, alors qu'il a déjà commencé son activité de marchand, Gargiulo est nommé *Secondo Restauratore* de l'atelier de restauration des vases étrusques du Musée royal, fondé l'année précédente, en même temps que tous les autres ateliers de restauration du Musée. Dès lors commence une carrière brillante qui le mène à devenir en 1816 *Primo Restauratore*. À cette occasion, on lui confie un assistant, Domenico Fortunato (le fils de Michelangelo), qui, dès les années 30, l'aurait de plus en plus remplacé dans l'exécution matérielle des restaurations, même si elles demeuraient sous sa direction. Enfin, en 1842, il est engagé, sous les ordres du directeur, dans la gestion quotidienne du Musée. À partir de cette date, son implication réelle dans les restaurations semble se réduire de façon significative, parallèlement d'ailleurs, à l'affirmation d'un goût qui s'éloigne de plus en plus de la « perfection dangereuse »<sup>12</sup>. La réputation d'excellent *artista restauratore* de Gargiulo est attestée dès les premières années de son activité. Il dit lui-même avoir restauré de nombreux vases pour la reine Caroline Murat durant la première décennie du siècle. Les documents témoignent largement de la grande estime et confiance que lui portaient le ministre de l'Intérieur, Giuseppe Zurlo, et le directeur du Musée, Michele Arditi, qui soulignent souvent la qualité de ses restaurations. En 1812, dans une lettre adressée au roi Joachim Murat, Zurlo parle, à propos de la manière de Gargiulo, de l'« esattezza e maestria nel supplire i pezzi mancanti, nel ritoccare le figure, ed imitare l'antico [...] nel disegno e nel colorito »<sup>13</sup>. La « maestria », nous pouvons bien l'imaginer. Dans l'« esattezza », je pense qu'il faut voir une forme de fidélité à ce qui restait de l'antique. En tout cas, seule l'analyse des vases que nous pourrions dire, sur la base de documents, sûrement restaurés par lui, pourra nous le confirmer. C'est Gargiulo lui-même qui proclame d'ailleurs, avec un certain orgueil, les fondements de son art. Conscient d'exercer à un très haut niveau une profession qu'il disait, en 1812, n'être pratiquée que par « tre persone nell'Europa tutta »<sup>14</sup>, il revendique en 1820 avoir « così sublimemente perfezionata l'arte di restaurare i vasi, che dopo essere uno di essi ben restaurato, è difficile pe' più provetti conoscitori d'indovinare il restauro »<sup>15</sup>. Paroles pour le moins claires ! Cependant, il faut souligner que juste après ces mots, il se hâte de préciser qu'il a perfectionné cet art « serbandone con molta scrupolosità l'antico »<sup>16</sup>. C'est fort probablement

21

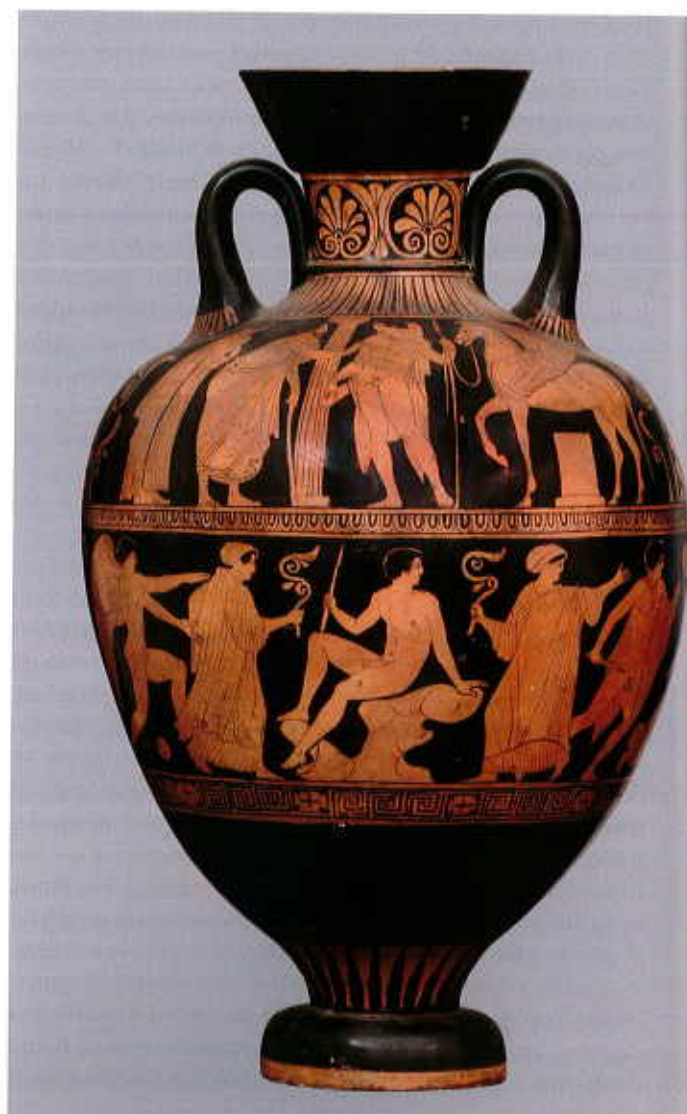


en cela que consiste l'exactitude dont parlait le ministre Zurlo. Quoi qu'il en soit, il s'agit là d'une observation importante, car elle nous fait comprendre un des paramètres en fonction desquels Gargiulo tenait à se distinguer de la catégorie des mauvais restaurateurs.

En 1821, Michele Arditì évoque un épisode divertissant survenu quelques années auparavant, quand il voulut mettre à l'épreuve les capacités d'expertise de son collègue Millingen (qui d'ailleurs, comme Arditì s'y attendait, réussit brillamment l'épreuve). Mettant à profit deux fragments de vases de sa collection, il confia à Gargiulo l'exécution *ex-novo* d'une patère qui devait englober ces fragments, pour ensuite faire semblant de mettre l'objet en vente. Arditì connaissait bien, comme il dit, « il valore del Gargiulo, il quale ha l'arte di contraffare così bene i vasi moderni, e di dare a quelli l'aria di antichità, che giungono talvolta a far quasi illusione anche alle persone più esperte »<sup>17</sup>. « Contraffare » est un verbe qui a aujourd'hui, dans la langue italienne, une claire connotation de falsification, alors qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, il convenait parfaitement à la signification plus inoffensive d'« imiter ». Et c'est justement dans ce sens-là que le directeur du Musée l'utilise en s'adressant au ministre de l'époque. Arditì devait en effet se référer aux qualités de céramiste de Gargiulo, qualités qui lui valaient la reconnaissance officielle et le portèrent à ouvrir, en collaboration avec le bien connu Pasquale Mollica, un magasin de céramiques modernes, de bronzes et de terres cuites « à l'étrusque », situé stratégiquement juste en face du Musée<sup>18</sup>. Tout ceci n'exclut pas que Gargiulo ait été également l'auteur de faux – qui mieux que lui? – mais, comme le disait Brandi, pour faire un faux, il faut en avoir l'intention<sup>19</sup>.

Pour revenir à la patère, il nous faut préciser qu'Arditì exclut, dès le début, de la donner au Musée royal, puisque, désormais « ridotta quasi del tutto moderna »<sup>20</sup>, elle aurait pu compromettre la « dignità » de cette institution. Il préféra l'offrir, quelques années plus tard, à l'archiduc Joseph, frère de l'empereur d'Autriche. Les sources ne nous disent pas s'il révéla la vérité. D'ailleurs, pour démontrer combien les positions sur la restauration étaient nuancées, notamment en fonction de l'appartenance des vases à des collections publiques ou privées, je peux rappeler que la Commission chargée d'autoriser les exportations d'œuvres d'art hors du royaume et des acquisitions du Musée royal, longtemps présidée justement par Arditì, a toujours été très attentive à évaluer les restaurations des vases, et bien sûr, opposée à en acquérir de trop restaurés<sup>21</sup>. Ceci n'empêcha pas le directeur du Musée d'être toujours très fier de l'école napolitaine de restauration de vases, « Scuola che, in faccia a tutta l'Europa, abbiamo noi soli », comme il aurait dit à la Duchesse de Parme en 1824<sup>22</sup>. Parmi les qualités de cette école, il

Fig. 2. Amphore lucanienne à figures rouges avec Bellerofonte et Proito, Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82263. Reconstituée sans intégrations picturales en 1823; puis, en 1834, soumise à *completo restauro*, exécuté par Domenico Fortunato et Raffaele Gargiulo. Vue d'ensemble. © Museo Archeologico Nazionale, Naples.



devait sûrement compter la nouvelle colle que Gargiulo inventa en 1820, et qui, deux ans plus tard, sur avis favorable de l'Accademia Ercolanese, fut officiellement adoptée par le Musée<sup>23</sup>.

**L'ordonnance royale de 1818: rigueur de méthode et oscillations de goût**

Parallèlement à ce triomphe de la « perfection dangereuse » s'affirmait à Naples, au moins sur le plan officiel – nous arrivons là à la troisième position –, des critères tout à fait opposés en matière de restauration d'objets antiques, et notamment de vases. Nous ne savons pas exactement à qui ces principes doivent être attribués, mais ils ont certainement mûri au sein de l'Accademia Ercolanese. En tout cas, le changement ne pouvait être plus net. Le 15 janvier 1818, le roi promulgue une ordonnance royale qui édicte des règles précises en matière de restauration, appliquées d'abord aux

collections du Musée. Il vaut la peine de les lire en partie dans l'original : « Da un rapporto della R. Accademia Ercolanese ha rilevato il Re, che, generalmente parlando, i restauri sono di ostacolo alla sicura interpretazione de' monumenti antichi, i quali vengono di essere notabilmente alterati, tanto se i Restauratori non siano eminentemente informati così dello stile, come delle idee [degli antichi], quanto ancora se per molta destrezza, come accade ne' vasi antichi di terra-cotta, sappiano confondere l'antica pittura colla moderna. Che è universalmente desiderato da' dotti, che le antiche opere di arte si lascino nello stato in cui si trovano, commettendo solo i frammenti in modo che i contorni antichi non ne vengano alterati »<sup>24</sup>.

L'esprit et la lettre de l'ordonnance ne pouvaient pas être plus clairs. La rigueur, dans les motivations théoriques comme dans la pratique établie, est extrême: interdiction, mis à part de rares exceptions, de procéder à quelque intégration que ce soit. C'est la restauration illusionniste qui est atteinte à la racine: trop dangereuse, toute parfaite qu'elle puisse être! La première conséquence de cette ordonnance fut la suspension de toutes les restaurations, pendant presque quatre ans, jusqu'à la fin de 1821. Naturellement, Gargiulo ne tarda pas à protester, en faisant remarquer que son honneur et celui de son assistant étaient mis à mal par ces nouvelles règles: preuve évidente, s'il y en avait besoin, que c'était surtout la réintégration picturale qui faisait la dignité du restaurateur de vases. En confirmation de cette nouvelle orientation de goût et de méthode, je peux rappeler en outre que, dans la loi sur les fouilles archéologiques discutée en 1821 et promulguée l'année suivante, il fut expressément interdit à quiconque voulait entreprendre des fouilles de faire restaurer sans autorisation les objets éventuellement trouvés, sous peine de se les voir confisquer<sup>25</sup>.

Une fois la restauration des vases réactivée au Musée royal, au début de 1822, on aurait pu s'attendre à ce qu'elle se conformât aux consignes de l'ordonnance. Mais il n'en fut

Fig. 3. Amphore lucanienne à figures rouges avec Bellerofonte et Proito, Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 82263. Reconstituée sans intégrations picturales en 1823; puis, en 1834, soumise à *completo restauro*, exécuté par Domenico Fortunato et Raffaele Gargiulo. Détail. © Museo Archeologico Nazionale, Naples.



rien. Les orientations qui prévalurent pendant les dix ou quinze années suivantes sont très contradictoires. Parfois elles semblent suivre la manière de Gargiulo et le goût d'Arditì, parfois les rigoureux critères de l'Accademia Ercolanese. D'autres fois enfin, elles aboutissent à d'intéressantes solutions de compromis (le *mezzo restauro*) qui semblent faire écho aux meilleurs auspices de Millingen. Mais, nous le savons, le goût a sa propre chronologie, qui n'est pas forcément en accord avec les conquêtes de la critique ou de la méthode. Dans un contexte « public » comme celui du Musée royal de Naples, ce goût pour la « perfection dangereuse » mit du temps à mourir et réussit même quelquefois à prendre sa revanche.

Prenons, par exemple, le cas de l'amphore lucanienne à figures rouges (fig. 2-4), provenant de la collection Murat. L'histoire de la restauration de ce vase peut être considérée comme l'éloquent paradigme des oscillations de goût typiques d'une époque de transition comme celle que nous étudions. Quand, en 1823, on décida de procéder à la restauration de ce vase, cinq années étaient à peine passées depuis l'ordonnance royale de 1818. Le directeur Arditì, pour des raisons de goût, mais aussi en raison de l'état peu lacunaire du vase, se prononça avec insistance en faveur d'une restau-

Fig. 4. Notamento delle spese de la restaurazione exécutée en 1834 de l'amphore lucanienne inv. 82263. Naples, ASSANP. © Museo Archeologico Nazionale, Naples.

*Notamento delle spese occorse pel restauro di Vaso Rosso Lucanico, la forma approssimativa del 21 Gennaio 1834, con gli integrazioni figurate del sig. D. M. Fortunato*

Per colla forte lib. due scudi 10 la lib.	2 50
Per colla ordinaria	30
Per pezzi di stucco pul. e varii pezzi sulla base	57
Per stucco pulificato per supplire i pezzi mancati	24
Per stucco di colla forte	80
Per custodia di pezzi nuovi	20
Per una fornacetta di ferro	40
Per una molla di ferro	11
Per l'ordine spese per affinare i pezzi nuovi	1 32
Per annotazioni de' sud. pezzi in diversi colori	22
Spese di vino	18
Spese di olio	23
Spese di stucco	57
Spese di colori	1 50
Vino lib. 1/2	1 60
Per pulimento	40
Per altri piccoli pezzi di colori	72
Totale scudi 12	
Per mano di opera a Carlo 8 al giorno all'antichista sig. Fortunato per gli 10 giorni della forma approssimativa	75
Domenico Fortunato	89
Il Controllore del Museo Reale	
D. Fortunato	
Giovanni Lagano	

*G. Fortunato 1834*







Fig. 10. Fragment de grand cratère en calice attique à figures rouges avec gigantomachie. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81521. En 1839, Raffaele Gargiulo exécuta pour cet important fragment un *mezzo restauro*. Vue d'ensemble. © Museo Archeologico Nazionale, Naples.



réalisée dans le même esprit – permet de se rendre compte que le *mezzo restauro* n'exclut ni une importante réintégration picturale des parties manquantes (même si elle n'est pas entièrement détaillée), ni l'emploi de gammes chromatiques différentes de celles de l'antique. La particularité demeure plutôt dans le caractère un peu brut de la réintégration – dans ce cas, même plus que ce à quoi on pourrait s'attendre – présentant des surfaces ni totalement achevées, ni lisses, comme cela devait être le cas lors d'un *restauro completo*. Et je crois que c'était justement là que résidait la restauration souhaitée par Millingen en 1813: réintégrer, pour ne pas choquer l'œil, mais de manière à ce « qu'en s'approchant des peintures, on distingue sans peine l'antique du moderne ».

Une documentation de grand intérêt, et encore peu connue, semble attester que le *mezzo restauro* était une forme d'intervention déjà diffusée à Naples depuis quelque temps, et bien au-delà des collections du Musée. Je me réfère à la véritable enquête sur le commerce napolitain d'antiquités menée, entre 1829 et 1830, par un agent du musée de Leyde, le colonel Humbert<sup>34</sup>. Envoyé à Naples pour acquérir une collection de vases pour le musée hollandais, Humbert arriva peu après l'été de 1829 pour y rester quelques mois, après avoir fait étape à Florence et à Rome afin d'étudier les collections de vases conservées dans ces villes. À Naples, Humbert se convainquit vite que l'unique collection digne de ce nom, et donc digne d'être acquise, comme le lui avait déjà dit à Rome l'archéologue allemand Eduard Gerhard,

était celle alors mise en vente par la société Gargiulo-Pacileo-De Crescenzo (fig. 12 et 13).

Pour s'acquitter correctement de sa mission et persuader ses supérieurs de la nécessité de l'acquisition qu'il proposait, Humbert entretint une riche correspondance avec eux. Il rédigea ensuite une sorte de rapport conclusif, dans lequel il chercha à répondre aux doutes et aux hésitations manifestés, semble-t-il, dès le début par les administrateurs du ministère de l'Instruction hollandais: doutes sur la réelle possibilité d'exporter un grand nombre de vases; sur la fiabilité de l'entreprise de Gargiulo; sur la qualité de la collection en vente; et, ce qui est important pour nous, sur la question de la restauration des vases à Naples, allant des différentes modalités d'intervention jusqu'aux imitations de la fameuse fabrique Giustiniani. Il est évident que dans le fond, pour les acquéreurs hollandais, tout tournait autour de la peur de se tromper, ou d'être trompés, d'acquérir des objets qui, en partie ou en totalité, auraient pu être des faux. Humbert, de son côté, après des mois passés à recueillir des informations et à étudier diverses collections de vases, s'était convaincu, d'un côté, de la fiabilité de Gargiulo et de ses associés, et de l'autre, que, grâce à un œil bien exercé, il était possible en définitive de découvrir les tromperies. Comme il l'écrivit à la fin de son rapport, il avait bien compris qu'« en général les savans antiquaires [...] ont trop cru aux difficultés plus apparentes que réelles attachées selon eux au choix des vases pour en constater la vraie ou feinte antiquité »; puis il admit ouver-



Fig. 11. Fragment de grand cratère en calice attique à figures rouges avec gigantomachie. Naples, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81521. En 1839, Raffaele Gargiulo exécuta pour cet important fragment un *mezzo restauro*. Détail d'un guerrier accroupi tenant un bouclier. © Museo Archeologico Nazionale, Naples.

tement: « Je me suis convaincu qu'il est plus facile de découvrir une fabrication fautive que de la cacher. »<sup>35</sup>

Il serait utile de lire quelques passages du rapport Humbert. En voici une sélection restreinte: « Actuellement que j'ai vu et examiné avec attention depuis que je suis à Naples, outre les vases du Musée Bourbon ceux de quelques grandes et petites collections, je me suis convaincu qu'il est bien rare d'en rencontrer que n'aient pas reçu des restaurations plus ou moins grandes, et certainement la proportion des vases sains, ne s'y trouve que d'un tiers sur la totalité (8). Ces restaurations sont généralement de deux espèces, savoir visibles et cachées: non seulement les partisans de la première manière veulent clairement voir la réunion des pièces antiques brisées, mais laissent exister les lacunes produites par les fragments égarés, ou tout au plus y suppléent en bouchant ces lacunes avec des morceaux d'argile de la même forme, et sur laquelle on indique quelquefois à la plume la continuation du dessin emporté. Quant aux restaurations cachées, elles trompent l'œil lorsqu'une

main savante s'en est occupée, mais il existe néanmoins plusieurs données, outre l'eau forte qui les font découvrir sans gâter le vase si bien raccommode (9) ». Aux notes 8 et 9, Humbert spécifiait:

« N. 8. Tel est le cas de la riche collection du Musée Bourbon à Naples, de celle à si juste titre vantée de la famille Santangelo, celle de Mrs Pacileo & C., et d'autres petites collections qui existent à Naples et dans les environs, et dont les propriétaires délicats, car tous n'en font pas par autant, indiquent eux mêmes les pièces restaurées. La plupart des vases de la Galerie de Florence, et un très grand nombre de ceux du Prince de Canino à Rome sont encore mal restaurés. »

« N. 9. Des deux tiers restaurés des vases du musée Bourbon à Naples, un tiers au moins a reçu des restaurations invisibles ou complètes; il en est de même de la collection de feu le général von Koller. »

Plus loin dans son rapport, l'agent hollandais s'attardait sur le niveau de fiabilité de Gargiulo et sur la possibilité que le restaurateur et marchand napolitain ait pu vendre des faux:

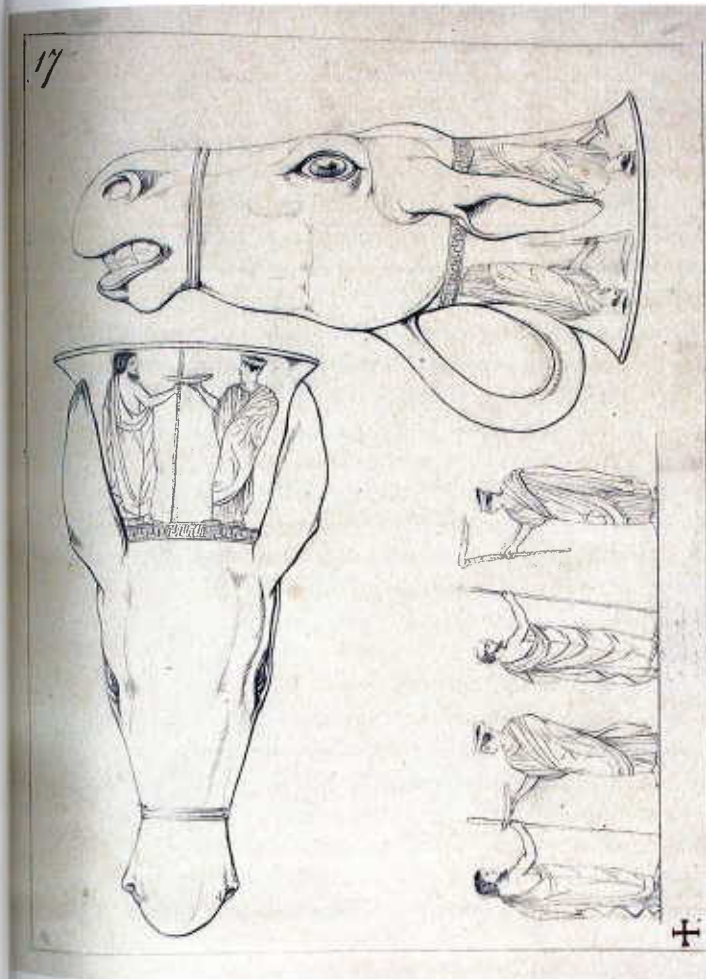


Fig. 12. Dessin (lavis) de rhyton à tête de mulet (aujourd'hui à Edimbourg), faisant partie de l'ensemble de vases mis en vente par la société Gargiulo, Pacileo et De Crescenzo en 1829, Leyde, Rijksmuseum van Oudheden. © Photo Rijksmuseum van Oudheden.



Fig. 13. Rhyton à tête de mulet, Édimbourg, National Museum of Scotland (1956.457). © National Museum of Scotland, Édimbourg.



« Je conviens qu'un artiste qui porte à un haut degré l'art de restaurer des vases antiques, non seulement est capable d'en altérer l'intégrité par de faux accessoires ou des inscriptions inventées mais de les imiter entièrement (12). Sans m'arrêter ici aux moyens que donne la simple pratique privée même du tact de l'antique, pour découvrir facilement ces falsifications partielles, ou complètes, je crois pouvoir assurer, qu'abstraction faite de la juste crainte que doit inspirer aujourd'hui aux modernes fabricateurs de vases antiques ces moyens si connus de connaître leurs fraudes, M. Gargiulo ne s'est jamais rendu coupable sous ce point de vue envers le public; et telle est généralement l'opinion qu'à Naples les personnes honnêtes et instruites ont de lui. »

Dans la note 12, Humbert abordait également le problème des vases modernes imitant l'antique, dits « vases à l'étrusque » (telle était évidemment la peur des administrateurs du musée de Leyde!) :

« N. 12. Les contrefacteurs modernes de vases antiques à Naples n'y sont point tolérés par le Gouvernement sans un permis ou autorisation royale. Il n'existe qu'un seul atelier de ce genre dans cette ville, qui ait le droit de fabriquer ces vases sous le titre d'imitation d'après l'antique. L'artiste qui jouit aujourd'hui de ce privilège à Naples qu'il obtint pour 5 ans, et dont il y a déjà 4 échus, se nomme M Biagio Giustiniani. Il fait de belles imitations; mais l'œil un peu exercé ne peut s'y tromper, surtout lorsque le vase à contrefaire est d'une grande dimension, et malgré cette imperfection le prix de ces contrefaites est considérable.

Quant aux artistes qui s'occupent à restaurer il y en a [plusieurs] à Naples, mais ils sont surveillés par M. Giustiniani, car [s'ils] faisaient des imitations de vases antiques, cela serait une atteinte portée à son droit, et cette action considérée comme un délit, exposerait l'artiste à la rigueur des lois. »

Nous arrivons enfin, comme Millingen quelques années auparavant, à la manière de démasquer les faux : « L'eau forte fait directement connaître les restaurations cachées d'un vase vraiment antique, et le refus du vendeur de le soumettre à cette épreuve, c'est seulement pour ne pas le faire retomber en pièces. C'est pour éviter tout soupçon à cet égard qu'on est convenu de ne plus faire que des demi, ou visibles restaurations aux vases antiques brisés. Quant à l'épreuve de la pierre ponce il faut savoir la mettre en pratique; car en agissant trop rudement on gâterait le vase antique ».

Cependant, dans une lettre antérieure de quelques mois, Humbert avait averti ses supérieurs que certains propriétaires napolitains refusaient de soumettre les vases à l'épreuve de l'eau forte, puisque celle-ci, dissolvant les concrétions terreuses, éliminait l'une des garanties d'authenticité du vase. C'était aussi pour cette raison qu'on commençait à préférer des interventions plus discrètes comme le *mezzo restauro* :

« L'épreuve si connue de l'eau forte, et contre laquelle, dit-on, les faussaires en antiquité opposent un procédé chimique depuis peu connu, ne saurait d'ailleurs être

toujours employée; car cette épreuve enlève complètement les parties terreuses fortement attachées aux vases, et beaucoup d'acheteurs les veulent avec cette marque de vétusté qu'ils portent avec eux en sortant des tombeaux : il ne convient donc pas, dans l'incertitude d'une vente, que le propriétaire soumette ses vases à une épreuve, qui même en garantissant leur antiquité, en détruit un accessoire recherché par un grand nombre d'amateurs. Ce lavage d'eau forte est certainement fort utile pour découvrir les restaurations faites avec art et devenues invisibles à l'œil; mais ce genre de restauration n'est presque plus admis dans les collections de vases, et l'on se contente de ce qu'on nomme demi-restauration, qui quoiqu'apparente est faite avec l'exactitude nécessaire pour que la continuité des parties figurées d'un vase n'en souffre point »<sup>36</sup>.

Naples en somme, comme lieu de paradoxes : celui d'une perfection dangereuse, et celui qui dérive de la coexistence de caractéristiques opposées. Théâtre de faux ou, du moins, traversé par la peur des faux; lieu où s'affirme, plus précocement qu'ailleurs, la plus rigoureuse et scientifique abstinence de toute forme de restauration illusionniste; lieu enfin, où se met au point le *mezzo restauro*, pour sauver les raisons de l'œil et celles de la science, mais également, comme nous l'avons vu, celles du marché. Un panorama bigarré, certainement, mais peut-être, à bien y regarder, pas si contradictoire. Car, au fond, tous ces éléments, tout opposés soient-ils, forment en réalité un tout et peuvent s'expliquer les uns les autres. Ils conviennent parfaitement à une période historique de transition, à un marché si vivace qui, depuis l'époque de Winckelmann, était la source principale de vases grecs en Europe, et enfin à une ville qui constituait alors l'un des plus grands laboratoires d'expérimentation archéologique, muséographique, et donc également dans le secteur de la restauration. En ce qui concerne le musée de Naples, la transition s'achèvera dès 1840, quand – comme le démontre le cas de la restauration du cratère d'Archémoros (voir fig. p. 18), que le nouveau directeur Francesco Maria Avellino voulut sans aucune réintégration picturale<sup>37</sup> – semblent s'affirmer, de façon désormais définitive, des critères plus rigoureux, les mêmes, d'ailleurs, dont on discutait depuis plus de vingt ans.

Aux alentours de 1827, Andrea de Jorio, conservateur des vases grecs du Musée de Naples, avait écrit au jeune archéologue allemand Theodor Panofka. Un passage de sa lettre est riche de références à quelques-uns des thèmes dont j'ai parlé dans cet article : avant tout la perfection de l'école napolitaine, avec des restaurateurs qui semblent assez autonomes pour reconnaître – même mieux que les connaisseurs – l'iconographie d'un vase, mais aussi la fidélité à l'antique et le thème des faux. Les mots de de Jorio, cependant, font émerger un autre élément resté un peu dans l'ombre jusque-là, à savoir le thème de la réception des restaurations napolitaines par le monde des savants et de la culture archéologique; un thème lié, à son tour, au vieux contraste entre la connaissance des sources antiques et celle des images.

« Finalmente si mette in viaggio la patera!! Appena e dopo non pochi [chiassi] l'ho ricevuta da due giorni. Badate a considerare la vostra patera come una dimostrazione della forza de' restauratori Napolitani. Io li dissi che vi era dipinto un mostro, e li parlai di Nereo, mezzo pesce e mezzo omone. Ma egli vedendo la testa di vecchio e questo vestito ha creduto farci il resto del corpo, ed aggiungere al pesce la testa. Cosa volete di più? Badate però a non farlo vedere ai vostri dotti sui classici ed inesperti per la parte pratica in vasi. Essi crederanno allora con più fermezza finti e contraffatti tutti i vasi che non comprenderanno. »<sup>38</sup>

#### Abbreviations (archives) :

ASNa = Archivio di Stato di Napoli  
ASSANP = Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei

#### Notes

1. Millingen, 1813, p. XI.
2. Cf. Milanese, 2007b. De récentes et importantes recherches sur quelques vases provenant du marché napolitain du XIX<sup>e</sup> confirment en effet la qualité de certaines restaurations napolitaines : cf. Bourgeois, 2004; Balcar, Bourgeois, Denoyelle, Merlin, 2004; Bourgeois, 2007. Très intéressants seront dans ce sens les résultats des recherches conduites sur quelques vases de la collection Köller restaurés par Gargiulo (voir dans ce volume les articles de U. Kästner et M. Svoboda). Sur Gargiulo, cf. aussi Milanese, 1998, p. 403-404 et Castorina, 1998, p. 338-343 (je dois dire cependant que je ne suis pas d'accord ni avec la façon dont laquelle des documents, pourtant importants et inédits, sont publiés dans cet article, ni avec certaines des conclusions que l'auteur en tire).
3. Millingen, 1813, p. XI.
4. Sur ces thèmes, cf. Milanese, 2007a.
5. Sur Millingen, cf. la notice de Goodwin, 2004. Comme l'attestent les documents relatifs aux exportations du Royaume de Naples conservés in ASSANP, Millingen exporta de Naples de nombreux vases grecs (et d'autres antiquités) entre 1808 et 1840. À l'occasion du contrôle des exportations, le gouvernement acquit de Millingen au moins quatre vases considérés d'intérêt particulier pour les collections du Musée royal. Sur ces sujets, cf. Milanese, 2006. Dans une lettre de 1810, le directeur du Musée, Michele Arditì, définit Millingen, « mio rispettabile collega nell'Accademia Ercolanese di Archeologia » (ASSANP, IX E1, 1.1); l'antiquaire anglais faisait encore partie de cette académie en 1824, en qualité de « Socio corrispondente estero » (cf. Almanacco Reale, 1824, p. 49). En ce qui concerne les rapports avec Giuseppe De Crescenzo, je signale que ce dernier semble suivre les affaires de Millingen à Naples depuis 1808 (cf. le fascicule cité

- ci-dessus, IX E1, 1.1). Dans la lettre de Millingen du 23 avril 1833, conservée dans les Archives du Deutsches Archäologisches Institut de Rome, l'antiquaire indique son adresse napolitaine : « J. Millingen, da D. Giuseppe di Crescenzo, 3, Santa Lucia. » Toute la correspondance de Millingen, conservée dans ces archives romaines, atteste un regard attentif aux réalités du marché napolitain des antiquités.
6. Millingen, 1813, p. XI.
  7. *Ibidem*, p. XII.
  8. *Ibidem*.
  9. Brandi, 1946, cit. in Caetani, 2006, p. 277. Sur le traitement des lacunes, cf. encore Brandi, 1977 (1<sup>er</sup> éd. 1963), in part. p. 74 et 76, et l'article de Caetani cité plus haut. Est intéressant ce que dit Vlad Borrelli, 2006, p. 222-224, sur la rareté de la réflexion théorique sur la pensée et les principes de Brandi, qui caractérise le milieu de la recherche archéologique : l'auteur regrette par exemple l'absence de la part des archéologues d'une discussion théorique sur le thème des intégrations des lacunes.
  10. Cf. Milanese, 2007a.
  11. Sur ce dernier, cf. Coen, 2002.
  12. Pour toutes les données sur Gargiulo citées jusqu'ici, cf. Milanese, 2007b, p. 83, et Milanese, 2007a, p. 64-65.
  13. Zurlo à Joachim Murat, minute du 21 mars 1812, in ASNa, Ministero dell'Interno, I Inventario, 989, 2.3. Sur ce document cf. Milanese, 2007b, p. 84.
  14. Gargiulo au ministre de l'Intérieur, s.d. [mars 1812], in ASNa (voir la note précédente).
  15. Gargiulo à Arditì, 8 septembre 1820, in ASSANP, XXI D7, 1.4.
  16. *Ibidem*.
  17. Arditì au ministre de la Maison royale, minute du 20 octobre 1821, in ASSANP, IV B11, 5.
  18. Cf. Milanese, 2007a, p. 68-69. Sur la tradition des vases « à l'étrusque », cf. Mango, 2003.
  19. Cf. Brandi, 1977, p. 65-69. Jusqu'à des années récentes, surtout dans le domaine archéologique, on a utilisé le terme de falsification, sans assez de distinction, pour n'importe quelle forme d'intégration illusionniste de la peinture sur vases (cf. par exemple Castorina, 1998, p. 342), commettant ainsi, me semble-t-il, une erreur de perspective historique. Bien que l'argument soit plein d'ambiguïtés

#### Remerciements

Je tiens à remercier les amies et collègues Gabriella Prisco et Luciana Festa, de l'Istituto Centrale del Restauro de Rome, et Paola D'Alconzo de l'université Federico II de Naples, avec lesquelles j'ai discuté profitablement des sujets de cet article. Pour les mêmes raisons, et pour la généreuse attention dédiée à la version finale de mon texte, je remercie Brigitte Bourgeois.

Je remercie enfin Fleur Marcais et Martine Valentin qui m'ont aidé à traduire cet article.

et de nuances, on devrait en fait chercher à ne pas confondre ce qui touche à des choix de goût avec ce qui est produit avec une intention de tromper.

20. Arditì au ministre de la Maison Royale, minute s.d. [septembre-octobre 1821], in ASSANP, IV B11, 5. Pour les autres informations sur cette patère, et sur le don fait par Arditì, cf. les autres documents dans le même fascicule.

21. À partir du 1808, et toujours davantage pendant les années à venir, la « Commissione di Antichità e Belle Arti » faisait bien attention à l'état de conservation des objets dont on envisageait l'achat par le Musée, en particulier en ce qui concernait les tableaux et les vases grecs. Les œuvres qui montraient une restauration excessive (dans le sens de « trop d'intégrations »), ou mal faite, étaient presque toujours rejetées. Les archives de la Commission sont conservées in ASSANP, et sur son activité, cf. Milanese, 2006 (pour les restaurations, cf. p. 48-60).

22. Arditì au ministre de la Maison royale, 15 juin 1824, in ASNa, ministero dell'Interno, II Inventario, 2027, 8.

23. Pour la colle, cf. Castorina, 1998, p. 340-341, et Milanese, 2007b, p. 86-88.

24. Ordonnance royale du 15 janvier 1818, transcription in ASSANP, XXI D8, 11. Castorina, 1998, p. 340, fait très rapidement mention de l'Ordonnance du 1818, tout en démontrant l'avoir mal comprise.

Pour l'Ordonnance, qui concernait toutes les antiquités, cf. Milanese, 2007b, p. 89, et Irollo, 2007, p. 56-57 et 65-66 (où elle est publiée entièrement).

25. Cf. les articles 3 et 6 du décret du 14 mai 1822, republié in D'Alconzo, 1999, p. 164-165 (p. 133, l'auteur fait noter justement que ce décret dépendait de la contemporaine législation pontificale). Je peux ajouter que, dans les procès-verbaux des réunions de l'Accademia Ercolanese qui ont précédé la rédaction du décret du 1822, on retrouve la volonté de mettre fin à une habitude qui devait être très répandue alors dans le Royaume. En effet, trop souvent les individus qui trouvaient des vases, convaincus d'augmenter leur valeur, les faisaient restaurer, mais « malamente ». Les Académiciens ont donc discuté des moyens de récompenser ceux qui auraient laissé les vases dans l'état où ils les avaient trouvés (cf. Milanese, 2006, p. 24-25).



26. Dans la minute adressée au ministre de la Maison royale, le 23 août 1823 (in ASSANP, XXI D7, 1.7), Arditì a fait noter que, grâce aux indices repérables, les morceaux manquants du vase pouvaient être reconstruits de façon fiable (« le poche mancanze che vi si veggono, attesi i sicuri richiami, e gl'indizi non equivoci dell'antico esistente... »). L'amphore lucanienne porte aujourd'hui le numéro d'inventaire 82263. *L'Inventario Arditì* (n. 582) indique comme provenance « Palazzo Reale », faisant probablement référence à la partie de la collection Murat restée à Naples après le départ de la reine Caroline en 1815.

27. Ministre de la Maison royale à Arditì, 16 décembre 1823 (où on donne l'avis de l'Accademia), in ASSANP, XXI D7, 1.7.

28. Pour l'intervention de 1834, cf. ASSANP, XXI D7, 1.14. On trouve deux cas similaires avec la nestoridès à figures rouges (inv. 82118) et l'amphore attique à figures noires (inv. 81305), recomposées dans les années 20 et soumises à *completo restauro* en 1834. Toutes les deux semblent conserver la restauration antique, faite de la main de Fortunato sous la direction de Gargiulo (cf. ASSANP, XXI D7, 1.14 e 1.15).

29. Gargiulo à Arditì, 30 septembre 1825, in ASSANP, XXI D7, 1.10. Dans cette lettre, Gargiulo fait sa proposition de restauration et indique les vases qui lui

servent pour la confrontation, en donnant aussi des informations intéressantes sur la provenance des collections (cf. Milanese, 2007b, p. 93).

30. Ministre de la Maison royale à Arditì, 12 décembre 1825 (où on donne l'avis de l'Accademia), in ASSANP, XXI D7, 1.10.

31. Au vu de l'existence des complements et des repeints orange, de qualité médiocre et d'aspect non vieilli, on ne peut pas exclure l'éventualité d'une reprise partielle, probablement durant le XX<sup>e</sup> siècle, de la restauration de Gargiulo - mais uniquement en surface, sur les fragments antiques du col.

32. De Jorio à Gerhard, 12 décembre 1829, in Archives du Deutsches Archäologisches Institut de Rome. La lettre est en grande partie transcrite in Milanese, 2006, p. 175-176. Ce vase aujourd'hui porte le numéro d'inventaire 81389.

33. Gargiulo au *Controloro* G. Pagano, 1<sup>er</sup> août 1839, in ASSANP, XXI D7, 1.19. Après la mort d'Arditì, en 1838, le *Controloro* a recouvert temporairement les fonctions de directeur du Musée. Ce vase aujourd'hui porte le numéro d'inventaire 81521.

34. La documentation est conservée aux archives du Rijksmuseum van Oudheden de Leyde. Elle se compose entre autres de diverses lettres écrites par Humbert depuis différentes villes d'Italie, entre 1828 et 1830, et d'un rapport plus

long, s.d. [mais de 1830], intitulé : *Remarques & notes que le Soussigné n'a pu faire qu'après son arrivée à Naples [...]*, rapport que je mentionnerai ici sous le nom de Rapport Humbert. La correspondance, inédite pour l'essentiel, est en partie publiée dans Milanese, 2006, p. 323-333 (où le rapport est publié intégralement), et Milanese, 2007a, p. 72-74. Sur la mission d'Humbert en Italie cf. Halbertsma, 2003, p. 89-112.

35. Rapport Humbert, s.d. [1830], déjà cité à la note précédente. Sauf quand diversement indiqué, toutes les citations qui suivent dans le texte proviennent du Rapport Humbert.

36. Humbert à l'administrateur pour l'Instruction publique, Venise, 10 août 1829.

37. Sur la restauration du cratère d'Archémoros, exécutée toujours par Gargiulo mais selon l'avis de F. M. Avellino (directeur du Musée entre 1840 et 1850), cf. Milanese, 2007b, p. 94-95. Pour l'évolution du goût et des méthodes de la restauration dans le Musée, cf. en outre l'intéressant document publié dans Cristofani, 1972, p. 200, selon lequel on comprend que, en 1852, dans le Musée, toute intégration moderne était réalisée de manière à être distincte des parties antiques.

38. De Jorio à Panofka, lettre (minute) s.d. [1826-27], conservée dans le « fonds de Jorio » de la Società Napoletana di Storia Patria », Naples.

## Les vases attiques à figures noires restaurés dans le laboratoire de Raffaele Gargiulo à Naples. Étude pratique d'un regard d'époque

Attic black-figure vases restored in Raffaele Gargiulo's laboratory in Naples. Practical study of a past vision

**Résumé.** L'étude des vases attiques à figures noires de la collection Bourbon permet de mieux comprendre le fonctionnement du laboratoire de restauration de céramiques dirigé par Raffaele Gargiulo dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La confrontation entre documents d'archive et restaurations effectuées sur les vases révèle la « main » de Domenico Fortunato, tout comme elle permet de proposer de reconnaître celle de R. Gargiulo. La distance entre les intentions théoriques des restaurateurs (signalées dans un texte rare de Giustiniani et De Licteriis) et leur réalisation sur des vases à figures noires met en scène le regard de l'antiquaire, capturé dans son interprétation manipulatrice de l'œuvre. Un aspect de l'histoire du goût pour les vases grecs peut ainsi être dévoilé, montrant par quels détours, souvent « classicisants », les amateurs réussissent à apprécier les vases archaïques.

**Mots-clés.** Histoire du goût, regard, spectateur, antiquaire, restauration, restaurateur, attribution, style, Raffaele Gargiulo, Domenico Fortunato, collection, Bourbon, art grec, vases attiques à figures noires, archaïsme et classicisme, texte et image.

**Abstract.** Studying Attic black-figure vases from the Bourbon collection has shed more light on the way in which the ceramics restoration laboratory run by Raffaele Gargiulo functioned in the first half of the 19th century. Comparisons made between archival documentation and restorations undertaken on the vases have revealed the « hand » of Domenico Fortunato, as well as enabling us to acknowledge the role played by Gargiulo. The gap between restorers' theoretical intentions (mentioned in a rare text by Giustiniani and De Licteriis) and their implementation on black-figure vases highlights the antiquarian's vision, captured in his manipulative interpretation of the work. One aspect of the history of the taste for Greek vases can thus be brought to light, showing the roundabout - often « classicizing » - means by which connoisseurs came to appreciate archaic vases.

**Keywords.** History of taste, vision, spectator, antiquarian, restoration, restorer, attribution, style, Raffaele Gargiulo, Domenico Fortunato, Bourbon collection, Greek art, Attic black-figure vases, archaism and classicism, text and image.

Dans le royaume des Bourbons de Naples, le problème posé par la restauration des vases trouvés en fouilles vient alimenter la discussion animée entre les tenants d'une restauration légère et toujours visible et les partisans d'une « remise en état antique », moins révélatrice de la manipulation subie et jugée plus esthétique. La polémique prend parfois des allures extrêmement violentes, et les adeptes de l'« authenticité » n'hésitent pas à condamner les restaurateurs en les accusant de camoufler l'œuvre originale. A. de Iorio, grand intellectuel napolitain et grand connaisseur de vases grecs, ironise ainsi que sa compétence dans ce domaine vient de ce qu'il a pu observer « attentamente i vasi non ancora adulterati da caritatevole restauratore »<sup>1</sup>. En réponse à ces dénonciations, l'analyse d'un texte de L. Giustiniani et F. De Licteriis montre la confiance qu'inspire aux Napolitains le savoir-faire de R. Gargiulo, qui marque son époque et diffuse dans toute l'Europe un certain art de restaurer les vases.

Que se passe-t-il si l'on confronte ces intentions à l'étude pratique des restaurations? Nous nous intéresserons à la

catégorie des vases attiques à figures noires de la collection royale, que les savants du XIX<sup>e</sup> siècle appréciaient clairement moins que la céramique à figures rouges : de fait, leurs portraits les représentent en amateurs éclairés, entourés surtout de vases à figures rouges<sup>2</sup>. Dans le royaume de Naples, ce relatif manque d'intérêt se trahit aussi par la rareté des études concernant la céramique à figures noires, surtout dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les articles sont si rares que l'on peut les citer : ainsi B. Quaranta écrit-il en 1827 son unique article concernant un vase à figures noires, dont il trouve le décor bien « monotone »<sup>3</sup>. Dans le *Bullettino Archeologico Napoletano*, on ne trouve en tout et pour tout que trois articles de G. Minervini mentionnant simplement des vases à figures noires ; il ne s'intéressera vraiment à ces vases qu'à partir de la publication par G. Fiorelli de la nécropole de 200 tombes de Cumes<sup>4</sup>.

Les vases à figures noires sont absents dans les *Real Museo Borbonico* d'A. Niccolini, 16 volumes (1824-1857) et d'E. Pistolesi, 6 volumes (1836-1842) ; dans les *Planches des*