

La *Sainte Agathe en prison* du musée de Nevers et les débuts de Bernardo Cavallino

par Giuseppe Porzio

Provenant de la collection du marquis Campana au xix^e siècle, cette œuvre des collections du Louvre est conservée depuis 1962 au musée de Nevers. Rattachée précédemment à l'école napolitaine du xvii^e siècle et plus précisément à l'œuvre de Francesco Guarino, elle reviendrait à son contemporain Cavallino, qui l'aurait peinte au moment des contacts stylistiques les plus étroits entre les deux artistes.

Résumés en anglais p. 107 et en allemand p. 109

La toile représentant *Sainte Agathe en prison miraculeusement soignée par saint Pierre* conservée au Musée municipal de Nevers¹ (fig. 1) n'a pas obtenu à ce jour la considération qu'elle mérite de la part des spécialistes de la peinture napolitaine du xvii^e siècle; en conséquence – et malgré sa grande qualité – la question de sa paternité n'a pas encore reçu de solution convaincante et définitive. À l'évidence, la modestie des reproductions dont elle a toujours fait l'objet lorsqu'elle a été publiée a dû, elle aussi, contribuer à sa sous-évaluation ainsi qu'à sa position marginale dans les études sur le sujet et en interdire de fait une lecture correcte².

Les différentes attributions

Le débat sur la paternité de cette *Sainte Agathe* se réduit, en substance, à une hésitation entre le nom de Francesco Guarino (1611-1651)³ – assurément la référence qui a eu le plus de succès, y compris parce qu'il s'agit de la plus crédible – et celui de Niccolò De Simone – mentionné par les sources entre 1636 et 1655⁴ –, tous deux cependant presque toujours suivis d'un point d'interrogation.

Il ne fait pas de doute, en effet, que l'attribution au peintre de Solofra tient compte de la véracité rustique qui caractérise en particulier la figure de saint Pierre, et de la sensualité plébéienne – on ne peut plus napolitaine – qui émane de la robuste sainte Agathe martyre; toutefois, les types physiologiques, le rythme doux et souple des drapés et le tranchant atténué du dessin ne correspondent pas aux œuvres attribuables avec certitude à Guarino. On remarquera en outre certaines maladresses formelles, par exemple dans les plis du vêtement de la sainte. L'attribution à De Simone, de plus médiocre talent, sans cela difficilement compréhensible, constitue sans doute une tentative



1. Bernardo Cavallino (ici attribué à). *Sainte Agathe en prison miraculeusement soignée par saint Pierre* (après restauration). Huile sur toile. H. 0,72; L. 1,05. Nevers. Musée municipal Frédéric Blandin. Inv. N.P. 701. Dépôt du musée du Louvre.

Ci-dessous:
2. Fig. 1 avant restauration.

d'expliquer ces hésitations, en réalité imputables pour une grande partie à l'état de conservation de l'œuvre (fig. 2) et que sa restauration récente a permis de dissiper.

Cette restauration, effectuée en 2005-2006, a de plus fait réapparaître le visage de l'ange, qui se dégage désormais de l'arrière-plan pour venir interrompre le dialogue muet entre les deux saints, favorisant ainsi – d'une manière, à notre avis, déterminante – la compréhension du contexte artistique dans lequel s'inscrit la *Sainte Agathe* de Nevers.

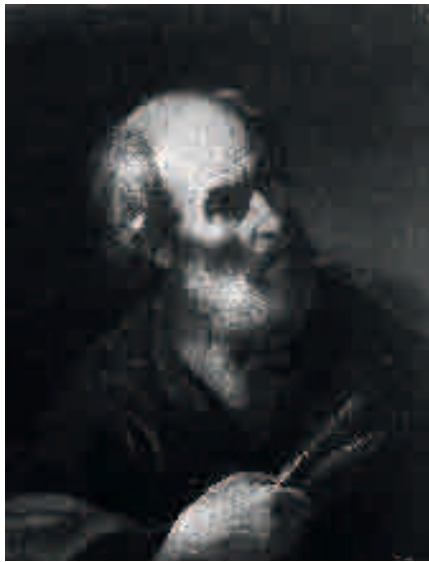
Quelques comparaisons déterminantes

Ce tableau se situe, en effet, à notre avis, parmi les plus anciennes œuvres assurément autographes de Bernardo Cavallino (1616-1656)⁵ ; un Cavallino pas encore parvenu à maturité, qui n'est pas encore l'auteur incomparable – comme il le sera dans les années 1640-1650 – de petites compositions «de chambre» raffinées, mais bien plutôt l'âpre représentant de la seconde vague naturaliste, lié aux œuvres de la période napolitaine de Ribera et de l'artiste que l'on désigne sous le nom de «Maître de l'Annonce aux bergers»⁶. La toile du musée de Nevers reprend aussi, à travers le modèle défini par Stanzione, la leçon de composition et de coloris du «caravagisme réformé» d'Artemisia Gentileschi (1593- après 1654) et de Simon Vouet (1590-1649); elle se rattache en particulier à un groupe de tableaux de dimensions moyennes – pour la plupart des demi-figures d'Apôtres, disséminées entre différents musées et collections particulières –, que l'on



s'accorde à dater de la période de formation de l'artiste, vers le milieu des années 1630, et par rapport auxquelles elle semble même plus archaïque.

En vérité, les rapports manifestes avec la peinture de Cavallino, surtout dans la partie droite de la composition, avaient déjà été distinctement indiqués dans la brève notice du *Répertoire* d'Arnauld Brejon de Lavergnée et Nathalie Volle; toutefois, les circonstances de l'époque ne permettant pas d'effectuer les comparaisons opportunes, on n'était pas allé au-delà de cette constatation d'ordre général, soumise à l'influence évidente des éléments de discontinuité apparente par rapport à la production plus reconnaissable du peintre⁷.



3. Bernardo Cavallino.
Saint Pierre.
Huile sur toile.
H. 0,60; L. 0,46.
Naples. Collection particulière.



4. Bernardo Cavallino.
Saint Pierre.
Huile sur toile.
H. 1,27; L. 0,94.
Localisation actuelle inconnue.

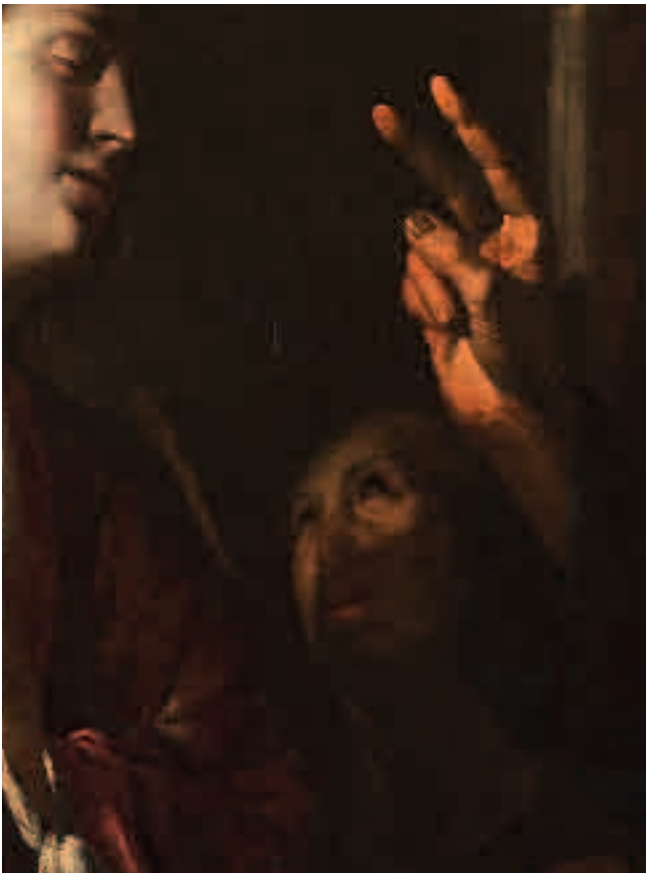
Or, c'est justement la comparaison entre, d'une part, le saint Pierre du tableau de Nevers (fig. 1) et, d'autre part, le même *Saint* récemment identifié par Nicola Spinosa dans une collection particulière napolitaine⁸ (fig. 3), et celui, plus tardif et signé, jadis exposé chez Feigen⁹ (fig. 4), qui apparaît la plus décisive : le modèle – que l'on retrouve ailleurs dans le corpus du maître¹⁰ –, les associations chromatiques et le drapé des lourdes capes sont en effet identiques ; on notera, par ailleurs, l'analogie entre les empâtements picturaux denses et veloutés, qui se distinguent par l'aspect large et régulier des craquelures, très caractéristique, que l'on peut observer sur une grande partie des toiles peintes à Naples à partir des années 1630. Les traits retrouvés de l'ange, à l'expression légèrement ahurie (fig. 5), ont, eux aussi, un équivalent précis sur certains visages propres au répertoire des débuts de Cavallino, par exemple celui du Christ bénissant de *La Cène*, autrefois conservée à la Walpole Gallery de Londres¹¹ (fig. 6), ou encore celui du personnage représentant peut-être Marie de Cléophas dans la *Lamentation sur le Christ mort* conservée en l'église San Rocco à Solofra¹² (fig. 7) qui, ainsi replacée dans son contexte, se révèle être une œuvre capitale de la première période du peintre ; même le long cierge, qui éclaire à peine la scène de sa pâle lueur, autre révélation de la restauration, semble emprunté aux anges qui veillent anxieusement sur la *Communion des Apôtres*, une œuvre de jeunesse ayant appartenu à la collection Zoccoli¹³.

Éléments pour une datation

Il ne reste donc à expliquer que le type féminin adopté dans le tableau de Nevers, dont la corpulence ne semblerait pas, à première vue, trouver d'équivalents aussi précis dans le corpus de Cavallino établi à ce jour. Or, sans remettre en cause sa pleine compatibilité stylistique et technique avec les caractéristiques picturales des œuvres ultérieures de Cavallino – on observera par exemple le fuselage des doigts, déjà typique de l'artiste –, il nous semble que l'image de sainte Agathe ne peut être interprétée que comme un évident témoignage visuel de la réception précoce des modèles définis par Artemisia Gentileschi, active à Naples au moins depuis 1630, de la part d'un artiste encore à la recherche de sa propre autonomie poétique. Il ressortirait en somme que le poids d'Artemisia sur la formation de Cavallino, dont De Dominici¹⁴ avait déjà témoigné et que la critique moderne, après les perspectives ouvertes par Roberto Longhi¹⁵, est unanime à reconnaître, dut avoir des effets sur l'acquisition d'une sensibilité non seulement chromatique, mais également plastique et volumétrique¹⁶.

Il s'agirait donc ici de la primeur d'un Bernardo Cavallino tout juste âgé de vingt ans, au seuil des années 1630. Cette hypothèse de datation s'accorde bien aussi avec la courte durée de la vie du maître, dont – même si l'on refuse de prêter foi aux détails du récit de De Dominici sur la foudroyante vocation artistique d'un enfant d'à peine sept ans, récit sans doute calqué sur un topos littéraire¹⁷ – on ne peut mettre en doute le génie précoce.

Traduit de l'italien par Renaud TEMPERINI



5. Détail de la fig. 1 : l'ange.

6. Bernardo Cavallino. *La Cène*. Huile sur toile. H. 0,56; L. 0,75. Collection particulière.



7. Bernardo Cavallino (ici attribué à). *Lamentation sur le Christ mort*. Huile sur toile. H. 1,15; L. 1,59. Solofra. Église San Rocco.

REMERCIEMENTS

Cet essai constitue l'un des premiers résultats de ma participation, sur invitation de l'INHA, au projet RETIF (*Les tableaux italiens des collections publiques françaises XVII^e-XIX^e siècles : recherche, étude*), auquel j'ai travaillé

sous la direction cordiale, constante et attentive de Michel Laclotte et de Nathalie Volle. J'adresse, en outre, un remerciement particulier, pour l'aide et les suggestions qu'ils m'ont apportées, à Arnaud Brejon de Lavergnée, Riccardo Naldi et Fabio Speranza.

1 Déposé par le musée du Louvre depuis 1962, INV. 20245.

2 Postérieurement à la rédaction de cet article (juin 2011), la *Sainte Agathe* de Nevers a été dûment rendue à l'attention du public par les commissaires de l'exposition parisienne consacrée à Artemisia Gentileschi (Paris, Fondation Dina Verry-musée Maillol, mars-juillet 2012), ce qui confirme l'existence de liens entre le tableau et la production napolitaine d'Artemisia, dont nous avons ici, de manière indépendante, avancé l'hypothèse; toutefois, même à l'occasion de l'exposition, on n'a pas constaté de progrès critiques substantiels par rapport aux précédentes recherches sur le tableau, si ce n'est un accent plus marqué mis sur tout ce qui le rattache à Artemisia (voir la note suivante). Je remercie par ailleurs Stéphane Loire de m'avoir signalé une attribution de Viviana Farina favorable à Antonio De Bellis, proposée dans un compte rendu de l'exposition française et consultable en ligne à l'adresse suivante : http://www.ilseicentodivivianafarina.com/artemisia/artemisia_gentileschi_parigi.html. Malgré son inexactitude, cette indication ne fait, selon nous, que confirmer notre hypothèse, puisque depuis toujours, le nom de De Bellis sert d'étiquette commode aux productions de Cavallino les plus difficiles à comprendre; on peut par exemple penser aux œuvres analysées *infra*, n. 10 et 12.

3 A. Brejon de Lavergnée et N. Volle, *Répertoire des peintures italiennes du XVII^e siècle*, Paris, 1988, p. 190, «attribué à Guarino»; S. Loire, *Peintures italiennes du XVII^e siècle du musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris, 2006, p. 449, «attribué à Guarino»; R. Contini, «Napoli: anni Trenta», dans R. Contini et F. Solinas (dir.), *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, cat. exp., Milan, Palazzo Reale, 2011-2012, p. 105 («Artemisia/Guarino»); R. Contini et F. Solinas (dir.), *Artemisia. 1593-1654*, cat. exp., Paris, Fondation Dina Vierny-musée Maillol, 2012, p. 346, n° 33 (notice de R. Contini: «Attribué à Francesco Guarino»). La référence à Francesco Guarino, qui se fonde essentiellement sur une comparaison avec la célèbre *Sainte Agathe* aujourd'hui conservée à Naples, Museo di Capodimonte (inv. DR 365), remonte au mémoire de maîtrise soutenu à l'École du Louvre par J.-M. Bruson (*Catalogue des tableaux génois et napolitains du musée du Louvre*, Paris, 1977, p. 163, n° 81, pl. XCVI; texte dactylographié non consulté); ce chercheur rapporterait en outre (précision donnée par Stéphane Loire), une opinion (aussi clairvoyante que négligée) de Raffaello Causa, selon laquelle la composition de Nevers constituerait une réinterprétation par Cavallino de ce même prototype.

4 R. Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra. Nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Naples, 2000, p. 264, n° G27 («Niccolò De Simone?»).

5 En attendant la monographie à paraître de Nicola Spinosa, l'étude la plus documentée sur l'artiste reste le catalogue de l'exposition de Naples (*Bernardo Cavallino, 1616-1656*, Naples, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 1985), qu'il faut compléter, pour la bibliographie ultérieure, par le commentaire de R. Naldi dans l'édition moderne des *Vite* de B. De Dominici (*Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, édition commentée de F. Sricchia Santoro et A. Zezza, Naples, II, 1, 2008, p. 56-78). Tout aussi importante, pour un examen minutieux de la position de Cavallino dans le contexte socio-économique de son temps, est l'étude de Ch. R. Marshall, «Markets, Money and Artistic Manœuvres: Bernardo Cavallino and the Grand Manner», dans D. Marshall (dir.), *The «Italians» in Australia. Studies in Renaissance and Baroque Art*, Florence, 2004, p. 41-48.

6 Cette influence dans la formation du peintre, désormais pleinement reconnue par les chercheurs, n'a été mise en évidence qu'à partir des années 1970. Voir R. Causa, «La pittura del Seicento a Napoli dal Naturalismo al Barocco», *Storia di Napoli*, Naples, V, 2, 1972, p. 941; N. Spinosa, «Bernardo Cavallino», dans C. Withfield et J. Martineau (dir.), *Painting in Naples from Caravaggio to Luca Giordano*, cat. exp., Londres, Royal Academy of Arts, 1982, p. 135; *idem*, *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. exp., Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte et Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 1984-1985, I, p. 120,

214, n° 2.27. Il faut sans aucun doute dater de cette période un impressionnant tableau octogonal représentant *Saint Jean l'Évangéliste* (H. 1,02; L. 0,87), à ce jour absent des études sur Cavallino, conservé sous une attribution à un anonyme napolitain au Muzeum Narodowe de Stettin (inv. MNS/Szt/1317) et indiqué à l'auteur du présent essai par Nathalie Volle et Michal Litwinowicz (A. Kolbiarz et D. Kacprzak (dir.), *Od Cranacha do Corintha. Malarstwo dawne ze zbiorow Muzeum Narodowego w Szczecinie/Von Cranach bis Corinth. Alte Malerei aus den Sammlungen des Muzeum Narodowe Szczecin*, cat. exp., Łódź, Muzeum Sztuki/Szczecin, Muzeum Narodowe, 2006-2007, p. 66-69, n° 9, avec bibliographie antérieure). Il s'agit à l'évidence de l'original dont s'inspire le modeste exemplaire du Museo Nacional d'Art de Catalunya de Barcelone (inv. 113240-000) publié par N. Spinosa, «Nuevas aportaciones al catálogo de Bernardo Cavallino», *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid-Séville, 2007, p. 367, fig. 2.

7 Brejon de Lavergnée et Volle, cit. n. 3, p. 190: «[...] le saint Pierre fait fortement songer à l'art de Cavallino. Un tableau comme celui-ci pose de façon inédite les rapports entre Cavallino et Guarino».

8 Désormais publiée par G. Forgione, «Un *San Pietro* inedito e qualche appunto sugli inizi ribereschi di Cavallino», *Album amicorum. Œuvres choisies pour Arnauld Brejon de Lavergnée*, Trouville-sur-Mer, 2012, p. 74-75.

9 *Bernardo Cavallino*, cit. n. 5, n° A.21; reproduit en couleur dans *Italian Paintings*, cat. exp., Londres, Richard L. Feigen & Co., 1990, n° 4.

10 Voir, par exemple, le profil de vieillard du *Saint Pierre libéré de prison* ayant appartenu à la collection de Silvano Lodi, passé en vente chez Algranti, parfois remis en cause (*Bernardo Cavallino*, cit. n. 5, n° D.33), mais qu'il faut, à n'en pas douter, revoir à la lumière de ces comparaisons; *The Burlington Magazine*, 115, 1973, p. LXIV (illustration en noir et blanc), et Gallerie Gilberto Algranti & C., *Asta di importanti dipinti di maestri antichi, sculture, argenti, oggetti d'arte e mobili già provenienti dalla collezione conti Guicciardini Strozzi Majnoni e da altre importanti raccolte*, cat. exp., Milan, San Paolo Converso, 16 décembre 1986, n° 224 (illustration en couleur).

11 *Twenty Important Neapolitan Paintings*, cat. exp., Londres, Walpole Gallery, 1999, n° 10.

12 Pour l'interprétation courante de la toile, que la quasi-totalité de la critique s'accorde à attribuer à De Bellis, voir en dernier lieu la notice de R. Lattuada dans *Capolavori della Terra di Mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, cat. exp., Avellino, Complesso Monumentale ex Carcere Borbonico, 2012, p. 196-197, n° 60. Il faut insister sur les doutes avancés par C. Tavarone dans *Angelo e Francesco Solimena. Due culture a confronto*, cat. exp., Pagani, Casa di Sant'Alfonso de' Liguori, Nocera Inferiore, couvent Sant'Anna et cathédrale San Prisco, 1990, p. 34, n° 8: «Dans cette œuvre d'un peintre très cultivé, la composition révèle une maîtrise des moyens d'expression qui rend pour le moins douteuse l'attribution de Bologna à la première manière de De Bellis».

13 Voir *Bernardo Cavallino*, cit. n. 5, n° A.3.

14 B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, Naples, III, 1743 [en réalité vers 1745], p. 34-35.

15 R. Longhi, «Battistello», *L'Arte*, 17, 1915, p. 132-133; *idem*, «Gentileschi, padre e figlia», *L'Arte*, 19, 1916, p. 308-309.

16 Même les défenseurs d'une pleine attribution à Cavallino du célèbre (et très discuté) *Triomphe de Galatée* conservé à la National Gallery de Washington (inv. 2000.61.1), admettent une certaine dépendance envers les prototypes d'Artemisia, afin de justifier le puissant type féminin adopté pour la nymphe, qui représente effectivement un cas unique dans le parcours de l'artiste (Ch. R. Marshall, «An Early Inventory Reference and New Technical Information for Bernardo Cavallino's 'Triumph of Galatea'», *The Burlington Magazine*, 147, 2005, p. 43).

17 De Dominici, cit. n. 14, p. 32-34; voir la notice de A. Percy dans *Bernardo Cavallino*, cit. n. 5, p. 52.