

Le bélier antique du Musée de Palerme aurait-il inspiré l'agneau du *Saint Jean-Baptiste* de Tolède attribué au Caravage?

¿Podría el antiguo carnero del Museo de Palermo haber inspirado el cordero del *San Juan Bautista* de Toledo atribuido a Caravaggio?

Claire van Nerom

Académie Royale d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de Belgique

Résumé: Si la relation entre le bélier de Palerme et l'agneau du tableau de Tolède représentant Saint Jean-Baptiste est maintenue, l'attribution du tableau au Caravage pourrait être confirmée, de même que la présence du peintre à Palerme en 1609.

Mots clés: Caravage; Tolède; Sicile; Fernández de Córdoba; iconographie; sources d'inspiration

Resumen: Si se retiene la relación de parentesco entre el carnero de Palermo y el cordero del cuadro toledano de *San Juan Bautista*, se podría confirmar la atribución del cuadro a Caravaggio, y al mismo tiempo el hecho de que el pintor estuvo en Palermo en 1609.

Palabras clave: Caravaggio; Toledo; Sicilia; Fernández de Córdoba; iconografía; fuentes de inspiración.

Abstract: If the relation between the ram of Palermo and the lamb of the *Saint John the Baptist* of Toledo may be retained, it would confirm the attribution of the painting to Caravaggio and at the same time the presence of the painter in Palermo in the year 1609.

Keywords: Caravaggio; Toledo; Sicily; Fernandez de Cordoba; iconography; inspiration sources



Il y a longtemps, un jour que je cherchais des diapositives pour un exposé sur le Caravage, une amie m'a prêté les siennes, ramenées de différents voyages. La première que j'ai regardée

m'a rendue perplexe tout en excitant ma curiosité: c'était un Caravage "inconnu" appartenant à la cathédrale de Tolède. "Inconnu", c'est à dire absent des ouvrages de Roberto Longhi, Matteo Marangoni, Walter Friedländer, encore ignoré d'études plus récentes et ne figurant même pas dans le catalogue des œuvres attribuées dans le volume de la collection "Les classiques de l'art"¹.

Une fois projetée, l'image très bonne, montrait un adolescent vêtu d'une peau et d'un drapé rouge, sur fond de feuillage avec un agneau à ses pieds: peinture indubitablement caravagesque, par sa composition, la manière de traiter le sujet, la mise en page, la coloration, les très fortes ombres et en même temps une œuvre de très grande qualité (Fig. 1).

S'il s'agissait d'un Caravage, où situer ce saint Jean dans la carrière du peintre? Le visage complètement dans l'ombre, le clair-obscur accentué, les contours invisibles absorbés par le fond et une atmosphère légèrement vaporeuse me semblaient ne pas s'accorder vraiment avec les œuvres du début.

Il n'était pas évident non plus de lui trouver une place plus tard. Il y avait évidemment un air de famille avec les autres saint Jean-Baptiste et les saint Jérôme drapés de rouge, mais peu de points communs avec les compositions tragiques ou violentes des dernières années.

C'étaient des impressions personnelles qui me venaient à l'esprit en regardant la peinture mais en ignorant tout des discussions à propos de cette œuvre.

Le saint Jean Baptiste de Tolède (huile sur toile, 169 x 112 cm.) est connu depuis le XVIII^e siècle, mais n'apparaît dans la bibliographie que tardivement.

A Tolède il est associé au Caravage depuis sa première mention en 1787 par Antonio Ponz dans la troisième édition de son ouvrage sur l'Espagne²:

"Se han pintado últimamente dos quadros para la Santa Iglesia Catedral de Toledo, el uno de S. Bartolomé por D. Mariano Maella, y el otro de Santa Lucía por D. Agustin Navarro: este se ha colocado en el altar de dicha santa, el de S. Bartolomé á un lado de la Capilla y al otro un bellissimo quadro de S. Juan Bautista en el desierto que ha regalado á la Santa Iglesia el Sr. Santa María, Canónigo de la misma, y es del estilo de Miguel Angel de Caravagio".

L'auteur ne donne aucun avis sur les deux peintures modernes, mais le Saint Jean Baptiste est "un bellissimo quadro", offert tout récemment, le 18 juin

¹ André Chastel et Angela Ottino della Chiesa, *Tout l'œuvre peint du Caravage* (Paris: Flammarion, 1967).

² Antonio Ponz, *Viage de España* (Madrid: Ibarra & Co, 1787), I, 3e éd., pp. 366-367 (adiciones).



Fig. 1. Le Caravage (attr.), *Saint-Jean Baptiste*. Tolède, cathédrale © Photo d'après Mina Gregori.

1785 par l'un des chanoines de la cathédrale dont le nom complet est José Antonio Zoilo Sáenz de Santa María (1726-1813)³.

Dans le Baedeker Espagne et Portugal de 1908, la peinture est donnée au Caravage et située, comme dans l'ouvrage de Ponz, à l'entrée de la chapelle de sainte Lucie, c'est à dire la première des chapelles du pourtour de l'abside, juste à côté du portail du transept sud (Puerta de los Leones)⁴.

L'attribution du saint Jean de Tolède est discutée. La seule chose sur laquelle tout le monde est d'accord, c'est la qualité de la peinture. Actuellement les avis sur cette œuvre sont variables⁵. A part l'une ou l'autre hypothèse isolée (Ribera, Saraceni, suiveur de ...), les historiens d'art la donnent soit à Caravage lui-même, avec certaines réserves, soit plus généralement à Bartolomeo Cavarozzi (1587-1625) à la suite de Roberto Lon-

³ (Sur le web: <https://vivirediciones.es/restauracion-consolida-la-autoria-de-caravaggio-del-san-juan-en-el-desierto/>; exposé du 7 avril 2022, consulté du 29 février 2024).

(Sur le web: <https://www.europapress.es/castilla-lamancha/noticia-san-juan-desierto-caravaggio-regresa-catedral-toledo-culminar-restauracion-20220407122802.html>; consulté du 7 avril 2022).

⁴ Karl Baedeker, *Espagne et Portugal manuel du voyageur*, 2e éd. (Leipzig-Paris: Baedeker/ Ollendorff, 1908), p. 135; chapelle de sainte Lucie: n.º 16 sur le plan en face de la p. 131; Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los más célebres monumentos*, vol. 1 (Toledo, 1857), p. 245; Conde de Cedillo, *Toledo: guía artístico-práctica*, (Toledo, 1890), p. 194.

⁵ John T. Spike, *Caravaggio*, 2e éd (New-York: Abbeville Press, 2010), n.º 97, p. 445. (bibliographie).



Fig. 2. Anonyme, *Bélier*, bronze. Parlerme, Musée archéologique régional Antonio Salinas © Photo d'après Léonard von Matt, *La Sicile antique*.

ghi qui a proposé cette attribution dans une étude de 1943⁶. Ainaud de Lasarte, en réponse à Longhi, trouve que les œuvres de Cavarozzi n'ont pas la qualité du saint Jean de Tolède, il maintient l'attribution au Caravage mais avec un certain doute, à cause d'une douceur inhabituelle qui imprègne la composition⁷. Pérez Sánchez dans les années 1960-1970 conserve l'ancienne identification et situe le saint Jean parmi les œuvres de jeunesse⁸. Plus tard Mina Gregori qui penchait tout d'abord pour Cavarozzi⁹ est revenue à l'attribution au Caravage dans le texte qu'elle a écrit pour le catalogue de l'exposition de Florence en 1991 et dans une monographie publiée en 1995¹⁰. Le livre présente une bonne reproduction en couleur de la peinture de Tolède et la notice indique que "l'attribution de ce tableau a Caravage a été confirmée par des restaurations récentes et des recherches critiques approfondies". Quelques années plus tard, l'attribution à Caravage est remise en question et Cavarozzi réapparaît¹¹. Par contre à Tolède, à la suite de nouveaux examens et d'investigations photographiques (RX, UV) qui ont révélé certains

⁶ Roberto Longhi, "Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia", *Proporzioni*, I, (1943), p. 54.

⁷ Joan Ainaud [de Lasarte], "Ribalta y Caravaggio", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 3-4, (1947), pp. 388-389, n° 23, pl. h.t. p. 372.

⁸ A. E. Pérez Sánchez, *La pintura italiana del siglo XVII*, (Madrid: Museo del Prado, 1970), n.º 30, p. 118.

⁹ Mina Gregori dans Spike, *Caravaggio*, n° 97, p. 445 (bibliographie).

¹⁰ *Caravaggio. Come nascono i capolavori*, éd. Mina Gregori (Florence, Galeria Palatina, Palazzo Pitti, 1991), pp. 158, 172-173; Mina Gregori, *Caravage*, (Paris: Gallimard / Electa, 1995), pp. 34 et 147 n.º 20.

¹¹ Probablement de Cavarozzi. Valeska von Rosen, dans *Caravaggio e il suo ambiente* (Rome: Silvana editoriale, 2007), n. 35, 46, p. 66. Attribué à Cavarozzi dans la notice d'un catalogue de vente (Londres, Sotheby's, 9 juillet, 2024, n.º 30). Voir également ci-après note 38.

changements dans la composition d'origine, on maintient l'attribution au Caravage¹².

Indépendamment de l'identité du peintre, l'agneau, la tête de profil dans la lumière, couché au pied du saint Jean attirait mon attention. Il me faisait penser un peu vaguement d'abord mais très vite d'une manière plus nette à un bel animal de l'antiquité classique.

Après quelques réflexions, il s'agissait du bélier de bronze du Musée de Palerme, tel qu'il se présente sur une excellente photo réalisée par Léonard von Matt pour l'ouvrage "la Sicile Antique". Un coup d'œil à la notice indiquait une sculpture avec un passé un peu particulier¹³ (Fig. 2).

Un article technique de 1999 sur la réalisation du bronze, résume son histoire dans une importante note qui renvoie à une série d'ouvrages dont certains du XVI^e siècle¹⁴. Une nouvelle synthèse d'une vingtaine de pages sur le bélier, sa dernière restauration en 2005-2007 et sa date actuellement discutée, donne des informations historiques assez détaillées¹⁵.

Célèbre et admiré depuis très longtemps, le bélier de Palerme a une biographie mouvementée qui débute au Moyen-Âge. Il faisait partie d'une paire, il y avait à l'origine deux béliers symétriques. Ils sont mentionnés pour la première fois au XVI^e siècle, brièvement par Claudio Mario Arezzo en 1537¹⁶, et plus longuement dans l'histoire de Sicile du dominicain Tommaso Fazello (1498-1570) imprimée à Palerme¹⁷.

Les sculptures ornaient la façade du Castello Maniace à Syracuse, à la pointe de l'île d'Ortygie, posées sur des consoles de part et d'autre de la porte d'entrée. Le château porte le nom de Georges Maniakès le général grec qui a reconquis temporairement la ville sur les musulmans en 1038-1040 et sans doute bâti une fortification à cet endroit¹⁸. La construction actuelle est du XIII^e siècle, mais les premiers historiens de la Sicile "ignorent" le château édifié par Frédéric II et pensent qu'il s'agit de celui de Maniakès.

En 1448 les deux béliers sont donnés à Giovanni I Ventimiglia, marquis de Gerace, par le vice-roi en remerciement pour avoir maté une conspiration de notables syracusains. Les bronzes quittent alors Syracuse pour le château de Castelbuono. À la mort de Ventimiglia, son fils intègre les béliers au décor du tombeau de son père dans la chapelle familiale. Mais plus tard Enrico

¹² Voir note 3 et communiqué de presse mis au point par l'archevêque, le doyen et le conservateur restaurateur, Antonio Sánchez Barriga, qui présente les recherches réalisées et la restauration du *San Juan en el desierto*. (Sur le web: <https://www.architoledo.org/wp-content/uploads/2022/04/2022-04-07-Nota-Caravaggio-1.pdf>; consulté le 29 février 2024).

¹³ Léonard von Matt, Luigi Pareti et Pietro Griffo, *La Sicile Antique*, (Paris: Hachette, 1960), p. 196 et pl.197.

¹⁴ Nadia Cavallaro et Caterina Ferro, "L'ariete bronzeo del Museo Archeologico Regionale di Palermo", dans *I grandi bronzi antichi*, ed. Edilberto Formigli, (Sienne: nuova immagine, 1999), pp. 217-228, historique p. 221, n. 1.

¹⁵ Giulia Ranieri, *L'ariete bronzeo del Museo Antonino Salinas di Palermo*, Thèse, Université de Palerme, Année 2018-2019.

¹⁶ Claudio Mario Arezzo, "De urbe siracensis ex Libro de Situ Siciliae", dans *Delle Antiche Siracuse*, II, (Palerme: Aicardo, 1717), p. 218. L'édition originale du Libro de Situ Siciliae date de 1537.

¹⁷ Tommaso Fazello, *De rebus siculis decades duae*, [Palerme, 1560], p. 86; éd. Italienne *Le due decche dell' Historia di Sicilia*, (trad. M. Remigio), (Venise: Guerra, 1573), pp. 124-125.

¹⁸ Voir ci-après note 25.

Ventimiglia, le petit-fils de Giovanni, est accusé de trahison, ses biens sont confisqués. Les béliers récupérés en 1488 par le vice-roi sont amenés à Palerme.

Ensuite, ils ornent le siège du pouvoir qui change d'emplacement plusieurs fois au cours de XVI^e siècle. Ils sont d'abord installés au palais Chiaramonte Steri une belle demeure du XIVE siècle occupée depuis 1468. En 1510-1511 les deux béliers reçoivent de nouveaux supports de marbre dont le paiement est mentionné dans un document comptable. "Pagati a magistero Juliano de Manchino marmorano onze 5,15 per compimento de onze 10,15 pro duobus marmoris quo fabricavit et peractavit in regio hospicio, ubi depositi duo muntoni de bronzo regiae curiae"¹⁹.

En 1517, les bronzes passent du palais Chiaramonte au Castello a Mare, la forteresse située près du port, jugée plus sûre par le vice-roi Ettore Pignatelli. C'est là que Fazello indique qu'on peut les voir. En 1553 le siège du gouvernement réintègre l'ancien palais des rois normands. L'imposante construction est restaurée et partiellement réaménagée au cours du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Les béliers suivent, installés (dès 1553?) dans une salle du palais qui prend le nom de "camera de los carneros", la chambre des béliers en espagnol. Antonio Mongitore (1663-1743)²⁰, qui donne cette information, indique qu'ils étaient placés de chaque côté de la porte dans une pièce à décor de mosaïque, dans laquelle on reconnaît aisément la salle du roi Roger avec ses scènes de chasse, ses animaux et ses arbres sur fond d'or.

En 1735, quelques jours après le couronnement de Charles III comme roi de Sicile à Palerme le 3 juillet, les deux béliers font un voyage aller et retour à Naples. Mongitore raconte que certains par souci d'adulation et pour se faire bien voir ont persuadé le roi d'emporter les béliers à Naples. Les bronzes sont embarqués sur un navire anglais le 17 juillet 1735. Mais aussitôt arrivés à Naples, le roi, sensible aux plaintes qui lui parviennent, les renvoie à Palerme où ils reviennent le 13 août²¹.

Plus tard au cours du XVIII^e, on retrouve les deux béliers "dans une longue galerie" où le peintre français Jean Houël les dessine en 1776 lors de son séjour à Palerme²². Ils y étaient sans doute depuis leur retour de Naples²³. Cette galerie est désignée comme "galleria dei pecoroni" - galerie des grands moutons - sur un plan du début du 19^e siècle²⁴, et correspond à l'actuel salon

¹⁹ Giulia Ranieri, *Ariete bronzeo*, p.5, n. 9.

²⁰ notes de c. 1735. Antonio Mongitore "Gli arieti di bronzo, La campana di S. Antonio, Le piazze di Palermo nella prima metà del sec. XVIII", ed. V. di Giovanni, *Nuove effemeridi siciliane*, s. 3, vol. 3, (1876), p. 310. Mongitore était chanoine de la Cathédrale et historien.

²¹ Antonio Mongitore, "Gli arieti di bronzo", p. 312, "Diario Palermitano delle cose piu' memorabili accadute nella città di Palermo del 1 gennaio del 1720 al 23 dicembre 1736", dans *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX, Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, éd. Gioacchino di Marzo, vol. IX (Palerme: Luigi Pedone Lauriel, 1871), p. 323 et couronnement pp. 291-309.

²² Jean Houël, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, (Paris: Imprimerie de Monsieur, 1782), I, p. 64 et pl. XXXVIII.

²³ Mongitore, "Diario Palermitano", p. 323; "e furono collocati nella galleria".

²⁴ Liboria Laura Zabbia, *L'architettura nell' ottocento borbonico. Il palazzo reale di Palermo (1798-1860) progetti, cantieri, protagonisti*, Thèse, Université de Palerme, 2017, p. 146, pl. XI, plan: n.° 6 galleria dei pecoroni.

jaune - sala gialla - ou salon des audiences, situé à l'étage noble de l'aile renaissance du palais.

Malheureusement l'histoire se termine mal. Lors de la révolte de janvier 1848, les insurgés qui envahissent et saccagent le Palais Royal détruisent l'un des béliers. L'autre, sauvé mais endommagé, a demandé certaines restaurations: une patte, la queue, une oreille.

Depuis le Moyen Age les deux sculptures ont été appréciées et mises en valeur en divers lieux au cours de leur longue histoire: au Castello Maniace à Syracuse, au château et dans la chapelle-mausolée des Ventimiglia à Castelbuono, et ensuite à Palerme.

Dès le XVI^e siècle les auteurs qui en parlent donnent aussi diverses traditions à propos de leur origine. D'après Fazello, Georges Maniakès a orné la porte de sa forteresse de béliers de bronze réalisés (litt. fondus) à Byzance, il aurait donc fait venir les sculptures de Constantinople. En utilisant le nom Byzance plutôt que Constantinople Fazello semble penser à des œuvres de l'antiquité. On peut se demander si, au cours des années 1038-1040 passées en Sicile à combattre et à réorganiser les territoires repris, Georges Maniakès a trouvé le temps de s'intéresser au décor de la fortification d' Ortygie?²⁵.

Une autre tradition, rapportée par Houël, leur donne une origine syracusaine: ils seraient dus à l'ingéniosité d'Archimède (III^e siècle avant J.-C.). Il y aurait eu quatre béliers placés sur des colonnes et destinés à indiquer la direction du vent en émettant un bêlement provoqué par l'air pénétrant dans les sculptures. Mongitore signale une particularité des bronzes qui est sans doute à l'origine de cette histoire. Il explique que les deux béliers présentent un orifice aux pattes et que si on y souffle de l'air, un son semblable à un bêlement s'échappe par la bouche de l'animal. Mais il ne croit pas à une invention d'Archimède, déjà évoquée dans la relation des fêtes de sainte Rosalie de 1655, Archimède n'étant pas connu pour avoir réalisé de tels travaux²⁶.

Syracuse était une ville importante dans l'antiquité, dont il reste de nombreux vestiges, plusieurs temples, le théâtre grec, l'autel de Hiéron, la fontaine d' Aréthuse, des fortifications, l'amphithéâtre romain. La cathédrale est un temple dorique d'Athéna aménagé en église au VI^e siècle. Les inva-

²⁵ Jean Skilitzès, *Empereurs de Constantinople*, trad. Bernard Flusin (Paris: P. Lethielleux, 2003), pp. 330, 332, 334, 336 -337 et notes correspondantes. Excellent général, aux décisions rapides et audacieuses, victorieux en Orient (pp. 316-317 et 320-321). Georges Maniakès est envoyé en Sicile en 1038, sous Michel IV. Il obtient une série de succès et reprend la partie orientale de l'île avec Messine et Syracuse. Mais un raté dans la synchronisation des opérations sur terre et sur mer tourne mal. Le patrice Etienne, commandant de la flotte, chargé de surveiller la côte ne réussit pas à intercepter l'émir de Carthage vaincu afin de l' empêcher de rejoindre l'Afrique. Maniakès, indigné, l'humilie et le traite de lâche et d'incapable. Mais le patrice est le beau-frère de l'empereur, il envoie un courrier accusant le général de fomenter une sédition. Maniakès est destitué, amené à Constantinople et emprisonné. Etienne qui hérite du commandement de Sicile perd tout ce qui avait été reconquis.

²⁶ Mongitore, "Gli arieti di bronzo", p. 310; même texte dans "Diario palermitano", p. 323, n. 1.



Fig. 3. Anonyme, *Bélier*, marbre. Boston, Museum of Fine Arts © Domaine public.

sions barbares, n'ont pas touché la Sicile; il y a donc une continuité entre la fin du monde antique et les siècles qui suivent. On pourrait imaginer que les béliers de bronze n'ont jamais été enfouis, mais se sont intégrés au christianisme en étant éventuellement associés au Bon Pasteur.

Revenons aux sculptures elles-mêmes, et à l'agneau du saint Jean-Baptiste de Tolède. Le bélier survivant qui appartient au musée de Palerme est un bronze antique remarquable. L'animal, un peu plus grand que nature est représenté couché (l. 135 cm., h. 78 cm., p. 37 cm.). A la fois sauvage et majestueux, la bouche entrouverte, il s'apprête à se relever en prenant appui sur une patte avant. La toison en mèches longues sur le corps, plus courtes aux épaules, les cornes enroulées sont traitées avec art (Fig. 2).

Le réalisme et la vie qui s'en dégage l'ont fait rattacher à la tradition hellénistique: à l'entourage de Lysippe (IV^e siècle avant J.-C.), à l'époque d'Agatocle (317-289 avant J.-C.) où de Hiéron II (270-215 avant J.-C.). Actuellement on descend même jusqu'au II^e siècle après J.-C. à l'époque des Antonins²⁷ à cause du rendu de l'oeil. Une stylisation analogue de la pupille du mouton, en lunule, apparaît déjà sur un rhyton attique du début du V^e siècle avant J.-C.²⁸. Aucune des sculptures romaines évoquées n'a le style ni la maîtrise du bronze de Palerme. Seule une tête de bélier du IV^e siècle avant J.-C, en marbre de Paros, provenant aussi de Syracuse peut se mettre en parallèle avec celui-ci²⁹ (Fig. 3).

Le peintre Jean Houël (1735-1813), a fait un dessin des deux béliers en 1776 quand il était à Palerme et en a tiré une gravure pour illustrer son récit

²⁷ Les yeux, avec la pupille en forme de lunule apparaissent dans les portraits impériaux.

²⁸ La pupille du mouton est un trait horizontal. Rhyton du British Museum: Arthur Lane, *Greek Pottery* (London: Faber and Faber, 1953), pl. 92 c et p. 55. (visible aussi dans Google images, Rhyton).

²⁹ Boston Museum of Fine Arts, visible dans Google image d'après Facebook, Stato Magna Grecia, 18 mai 2021.



Fig. 4. D'après Jean Houël, *Bélier de Palerme*, gravure © Photo d'après Houel, *Voyage pittoresque*.

de voyage³⁰ (Fig. 4). Les sculptures étant mal éclairées pour "quiconque veut les dessiner", il a dû revoir les ombres pour donner plus de contraste. La gravure présente à l'avant-plan le bélier survivant mis en valeur et derrière lui son pendant symétrique moins détaillé. Cette silhouette qui semble à contre-jour est la seule image subsistante du bronze détruit en 1848.

Au début du XVII^e siècle les deux béliers de bronze qui se trouvent à Palerme depuis plus d'un siècle sont déjà célèbres. Fazello évoque à leur sujet l'art et le savoir-faire remarquable des Grecs, et Pietro Carrera (1573-1647)

³⁰ Houel, *Voyage*, I, p. 64. "Ces deux béliers étant parfaitement semblables, il eut suffi d'en dessiner un pour donner une idée de l'autre; mais je les ai disposés tels qu'ils sont dans cette estampe, pour les faire connaître sous divers aspects".



Fig. 5. Le Caravage (attr.), *Saint-Jean Baptiste*, détail. Tolède, Cathédrale © Photo d'après Mina Gregori, *Caravage*.

leur a consacré deux de ses épigrammes parues à Palerme en 1610 et à Venise en 1612³¹. L'une résume leur histoire:

"Natos Byzanti, Ortygiam sors detulit, inde/ Castribonum, hic tandem clara Panormus habet". [Nés à Byzance, le hasard les a portés à Ortygie, ensuite/ à Castelbuono, enfin, ici, dans l'illustre Palerme qui les possède].

L'autre fait allusion à la vie qui émane des sculptures:

"Vivere vos credam, nec mens mea fallitur: unde/ Vestro in conspectu candida balat ovis ?", [Je pourrais croire que vous êtes vivants, et mon esprit ne se trompe pas/ comment se fait-il qu'en vous voyant la blanche brebis se met à bêler?]

L'agneau, sans cornes et majestueux, au pied du saint Jean-Baptiste de Tolède est couché dans la même position que le bélier de Palerme. Sa tête de profil dans la lumière a le nez arqué et l'oreille mince plantée droite. Ses épaules se présentent de face et son corps en perspective. Ses pattes avant, seules visibles sont l'une repliée et l'autre relevée comme celle de la sculpture. Mais ici, c'est la patte droite qui est relevée, ce qui pourrait faire penser que l'agneau du saint Jean est inspiré du bélier détruit (Figs. 5 et 6).

³¹ Pietro Carrera, prêtre, joueur d'échecs et historien, *Variorum epigrammatum lib. III*, (Palerme, 1610) et (Venise, 1612); textes cités ici d'après Mongitore, "Gli arieti di bronzo", p. 312.



Fig. 6. Anonyme, *Bélier de Palerme*, détail de la tête. © Google imagen. Domaine public.

Caravage s'est trouvé en Sicile en 1608-1609 d'après Baglione et Bellori. Il débarque en Sicile après avoir fui Malte. Pour Baglione son séjour se limite à Palerme où il a réalisé "plusieurs choses": "arrivato all'isola di Sicilia operò alcune cose in Palermo"³².

Bellori mieux documenté donne des informations plus fournies sur son itinéraire sicilien³³. Caravage s'est rendu à Syracuse, à Messine et ensuite à Palerme. Dans chaque ville il a réalisé des peintures que Bellori décrit. Ses descriptions simples, assez brèves, donnent une bonne idée des sujets représentés et de leur interprétation picturale.

Palerme est la dernière étape de Caravage en Sicile, ensuite, toujours d'après Bellori, de Palerme il retourne à Naples en voyageant par mer "usci fuori dell'isola e navigo di nuove a Napoli". Le trajet entre Naples et Palerme est assez court; il dure un peu plus d'un jour et demi (38 heures en mer) au 18^e siècle³⁴.

Le séjour à Palerme devrait se situer entre la mi-juin et la mi-octobre 1609. Caravage est encore à Messine le 10 juin jour de la livraison de la Résurrection de Lazare aux pères Crociferi pour la chapelle de Giovanni de Lazzari³⁵. Et vers le 20 octobre il est déjà à Naples où il se fait attaquer et blesser vilainement au visage sur le seuil de l'auberge del Cerriglio³⁶. Au cours de ces quelques mois passés à Palerme Caravage aurait pu voir au palais du viceroy les béliers antiques et s'en inspirer.

³² Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti* (Rome: Andrea Frei, 1642), p. 138.

³³ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (Roma: success. Mascardi, 1672), pp. 210-211.

³⁴ Houël, qui apprécie les voyages par mer, a fait le même trajet en sens inverse pour se rendre de Naples à Palerme en mai 1776. Houel, *Voyage*, I, p. 2.

³⁵ Spike, *Caravaggio*, n° 67, pp. 355-356.

³⁶ Bellori, *Vite*, p. 211 et «avis» du 24 octobre donnant le peintre comme mort ou balafré Gregori, *Caravage*, p. 159.

A Syracuse on sait qu'il s'est intéressé aux antiquités de la ville, il a notamment donné le nom d' "Oreille de Denys" à l'une des latomies connue pour son écho (dans la Latomia del Paradiso) lors d'une visite en compagnie de l'érudit Vincenzo Mirabella³⁷.

Si on admet que le bélier de Palerme, a inspiré l'agneau du Saint Jean-Baptiste de Tolède, l'attribution de la peinture à Bartolomeo Cavarozzi est à abandonner, parce Cavarozzi n'est jamais allé en Sicile.

Et en ce qui concerne Caravage, il faudrait situer l'exécution du tableau de Tolède à Palerme, c'est à dire à la fin de la carrière du peintre, et non au début. Dans l'ouvrage de Mina Gregori où le saint Jean est reproduit parmi les œuvres des années 1595-1598, et il ne s'y insère pas très bien³⁸. L'éclairage est plus égal dans ces peintures, même si le fond est sombre. Les oppositions aussi fortes entre l'ombre et la lumière viennent plus tard. Les manteaux rouges apparaissent vers 1603-1604 avec le saint Jean-Baptiste de Kansas City³⁹.

Inversement, les premières peintures de la période sicilienne comportent des allusions à des œuvres plus anciennes. Les deux fossoyeurs de la *Sainte Lucie de Syracuse* évoquent les deux comparses de part et d'autre à l'avant plan dans le *Martyre de St. Matthieu* et en même temps les deux personnages symétriques du bourreau et de Salomé dans la *Décollation de St Jean-Baptiste* de Malte. La figure du Christ de la *Résurrection de Lazare* de Messine reprend celle de la *Vocation de Saint Matthieu* avec le même mouvement du bras et de la main.

La fleur dans les cheveux du St Jean de Tolède, apparue lors d'un récent nettoyage, serait une réminiscence de celle du "jeune garçon mordu par un lézard" unique modèle du peintre avec une fleur à côté de l'oreille⁴⁰.

Spike⁴¹ cite un document établi à Palerme et publié avec plus de détails par Margarita Estella⁴². Il s'agit du testament de Francisco Fernández de Córdoba, chevalier de Calatrava, caballerizo Mayor - grand écuyer- du vice-roi Emmanuel Philibert de Savoie⁴³, mort à Palerme dans l'épidémie de peste le

³⁷ Vincenzo Mirabella, *Dichiarazioni della Pianta dell' antiche Siracuse* (Naples : Lazzaro Scorriggio,[1613]), I, p. 89.

³⁸ Gregori, *Caravage*, pp. 33-39. Dans l'ouvrage de Mina Gregori, le saint Jean-Baptiste est associé à un "sacrifice d'Isaac" (toile, 116 x 175 cm) appartenant à la collection Barbara Piasecka Johnson, Princeton, (New Jersey). Les deux personnages principaux, Isaac et Abraham sont complètement dans l'ombre, seul l'ange reçoit la lumière. C'est une peinture caravagesque. Le traitement détaillé et léger des plumes au bord de l'aile de l'ange, les plis moirés de sa manche, les mèches dans les cheveux et la barbe d'Abraham et la transparence rouge de son drapé font plutôt penser à un peintre du nord. Gregori, *Caravage*, p. 15. La peinture a été vendue en 2014 par Sotheby's, attribuée à Cavarozzi et dotée d'une importante notice dans le catalogue (9 juillet 2014, n° 30, Londres). Elle y est toujours associée au saint Jean de Tolède parce que le même modèle aurait posé pour Isaac et le saint Jean. Ce n'est pas si évident que cela. Le personnage d'Isaac semble plus trapu et plus flasque que le saint Jean-Baptiste.

³⁹ Nelson-Atkins Museum of Art (n° inv. 52-25); Spike, *Caravaggio*, n° 39, p. 233 ; Gregori, *Caravage*, p. 150, n° 45.

⁴⁰ Voir notes 3 et 12.

⁴¹ Spyke, *Caravaggio*, n° 97, p. 444.

⁴² Margarita Estella, "Noticias documentales sobre Moro, ¿Key? y sobre il Caravaggio", *Archivo español de Arte*, 275 (1996), p. 347.

⁴³ Fils cadet du duc de Savoie et de l'infante Catalina Micaela, fille de Philippe II. Au service du roi d'Espagne son cousin, il est nommé Grand Amiral par Philippe III et Vice-roi de Sicile en 1622 par Philippe IV.

3 août 1624. L'ex-grand écuyer est toujours à Palerme en 1625 et dans son testament du 25 janvier, il répartit une série de peintures qui lui appartiennent entre divers parents et amis. Parmi ces peintures se trouvent deux Caravage, un *Saint Jérôme* et un *Saint Jean-Baptiste*. Le testament est ouvert le 3 janvier 1631 et il est apparemment remplacé par un autre rédigé à Palerme le 27 septembre 1632⁴⁴.

Grâce à ce document on apprend qu'une quinzaine d'années après la mort de Caravage, un officier de la cavalerie royale se trouve en possession d'un tableau décrit comme "un quadro de San Juan con el cordero del Caravacho", qui pourrait correspondre au saint Jean de Tolède. Cordero signifie agneau, un jeune mouton sans cornes, comme l'agneau de la peinture. Le tableau est sans doute une acquisition personnelle de Francisco de Córdoba, parce qu'il ne peut venir ni de son père (+1593), ni de son grand-père (+1598), ni de son oncle doyen à Séville et mort en 1624 dont il n'est pas héritier⁴⁵.

Le destinataire de la peinture désigné en 1625 est un ami, Juan de Acosta, mayordomo del estado, probablement à Palerme.

Le premier testament a été rédigé sans doute en catastrophe pendant l'épidémie de peste qui a duré jusqu'au début de l'été de 1625. Comme il y en a un deuxième, des modifications étaient peut-être nécessaires.

Il serait intéressant de poursuivre les recherches du côté Fernández de Córdoba, Juan de Acosta et du chanoine Sáenz de Santa María de Tolède pour essayer de faire la liaison entre les informations du début du XVII^e et celles de la fin du XVIII^e siècle.

⁴⁴ Valeriano Sánchez Ramos, "Los Fernández de Córdoba y su señorío almeriense: el Marquesado de Armuña", *Los Fernández de Córdoba, Nobleza, hegemonía y fama. Homenaje a Manuel Paláez del Rosal*, ed. Francisco Toro Ceballos, (Alcalá la Real: Ayuntamiento, 2018), p. 575.

⁴⁵ Sánchez Ramos, "Fernández de Córdoba", pp. 574-575, 569-573 et 575-580.

Bibliographie:

Ainaud de Lasarte 1947: Joan Ainaud de Lasarte, "Ribalta y Caravaggio", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 3-4, (1947), pp. 345-413.

Arezzo 1717: Claudio Mario Arezzo, "De urbe siracensis ex Libro de Situ Siciliae", dans *Delle Antiche Siracuse*, II, (Palermo: Aiccardo, 1717), pp. 215-228.

Baedeker 1908: Karl Baedeker, *Espagne et Portugal manuel du voyageur*, (Leipzig-Paris: Baedeker-Ollendorff, 1908).

Baglione 1642: Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, (Roma: Andrea Frei, 1642).

Bellori 1672: Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, (Roma: sucess. Mascardi, 1672).

Caravaggio 2007: *Caravaggio e il suo ambiente: Ricerche e interpretazioni*, ed. Sybille Ebert-Schifferer, Julian Kliemann, Valeska von Rosen, Lothar Sickel (Roma: Silvana editorial, 2007).

Cavallaro et Ferro 1999: Nadia Cavallaro et Caterina Ferro, "L'ariete bronzeo del Museo Archeologico Regionale di Palermo", *I grandi bronzi antichi*, ed. Edilberto Formigli, (Siena: Nuova immagine, 1999), pp. 217-228.

Cedillo 1890: Conde de Cedillo, *Toledo: guía artístico-práctica*, (Toledo, 1890).

Chastel et Ottino 1967: André Chastel et Angela Ottino della Chiesa, *Tout l'œuvre peint du Caravage*, (Paris: Flammarion, 1967).

Estella 1996: Margarita Estella, "Noticias documentales sobre Moro, ¿Key? y sobre il Caravaggio", *Archivo español de Arte*, 275 (1996), pp. 345-349.

Fazello 1560: Tomaso Fazello, *De rebus siculis decades duae*, (Palermo, 1560).

Fazello 1573: Tomaso Fazello, *Le due deche dell' Historia di Sicilia*, (trad. M. Remigio), (Venezia: Guerra, 1573).

Firenze 1991: *Caravaggio: come nascono i capolavori*, éd. Mina Gregori (Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, 1991).

Gregori 1995: Mina Gregori, *Caravage*, (Paris: Gallimard-Electa, 1995).

Houel 1782: Jean Houel, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, vol. I, (Paris: Imprimerie de Monsieur, 1782).

Lane 1953: Arthur Lane, *Greek Pottery*, (London: Faber and Faber, 1953).

Longhi 1943: Roberto Longhi, "Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia", *Proporzioni*, I, (1943), pp. 5 - 63.

Matt 1960: Léonard von Matt, Luigi Pareti et Pietro Griffo, *La Sicile Antique* (Paris: Hachette, 1960).

Mirabella 1613: Vincenzo Mirabella, *Dichiarazione della Pianta dell' antiche Siracuse*, (Naples: Lazzaro Scoriggio, 1613).

Mongitore 1871: Antonio Mongitore, "Diario palermitano delle cose piu' memorabili accadute nella città di Palermo del 1 gennaio del 1720 al 23 dicembre 1736", dans *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX, Biblioteca Storica e Litteraria di Sicilia*, éd. G. di Marzo, vol. IX, (Palermo: Luigi Pedone Lauriel, 1871).

Mongitore 1876: Antonio Mongitore, "Gli arieti di bronzo, La campana di S. Antonio, Le piazze di Palermo nella prima meta' del sec. XVIII", ed. V. di Giovanni, *Nuove effemeridi siciliane*, s. 3, vol. 3, (1876), pp. 308-315.

Parro 1857: Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los más célebres monumentos*, 2 vols., (Toledo, 1857).

Pérez Sánchez 1970: A. E. Pérez Sánchez, *Pittura italiana del siglo XVII*, (Madrid: Museo del Prado, 1970).

Ponz 1787: Antonio Ponz, *Viage de España*, 3e éd., (Madrid: Ibarra & Co, 1787).

Ranieri 2018-2019: Giulia Ranieri, *L'ariete bronzeo del Museo Antonino Salinas di Palermo*, thèse, Università di Palermo, (Palermo: 2018-2019). (Sur le web: https://www.academia.edu/43127343/L'ariete_bronzeo_del_Museo_Antonino_Salinas_di_Palermo; consulté le 29 de février 2024)

Sánchez Ramos 2018: Valeriano Sánchez Ramos, "Los Fernández de Córdoba y su señorío almeriense: el Marquesado de Armuña", *Los Fernández de Córdoba, Nobleza, hegemonía y fama: homenaje a Manuel Paláez del Rosal*, ed. Francisco Toro Ceballos, (Alcalá la Real: Ayuntamiento, 2018), pp. 565-580.

Skilitzès 2003: Jean Skilitzès, *Empereurs de Byzance*, (trad. Bernard Flusin), (Paris: P. Lethielleux, 2003).

Spike 2010: John T. Spike, *Caravaggio*, (New York: Abbeville Press, 2010).

Zabbia 2017: Liboria Laura Zabbia, *L'architettura nell' ottocento borbonico. Il palazzo reale di Palermo (1798-1860) progetti, cantieri, protagonista*, thèse, Université de Palerme, (Palermo:2017).

Reçu: 30/06/2023

Acceptée: 07/11/2023

