

Théia

ISSN : 3074-5527

Publisher : Université Lumière Lyon 2

2 | 2025

Trouble dans le visuel

Excentricité, résistance et modernité au vice-royaume de Naples

Eccentricity, Resistance and Modernity in the Viceroyalty of Naples

Christophe Baczyk

 <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=448>

DOI : 10.35562/theia.448

Electronic reference

Christophe Baczyk, « Excentricité, résistance et modernité au vice-royaume de Naples », *Théia* [Online], 2 | 2025, Online since 09 mars 2026, connection on 16 mars 2026. URL : <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=448>

Copyright

CC BY-NC-SA 4.0



Excentricité, résistance et modernité au vice-royaume de Naples

Eccentricity, Resistance and Modernity in the Viceroyalty of Naples

Christophe Baczyk

OUTLINE

Pietro Negroni, quand l'excentricité fait style

La Nativité d'Aversa : une manière moderne et excentrique

Peinture hollandaise et antiquités romaines

De nouvelles trajectoires à envisager et des rencontres à valider

Une relation à réévaluer

Conclusion

TEXT

- 1 Excentrique est un des qualificatifs qui peuvent être assurément attribués à Pietro Negroni (v. 1505-v. 1565), peintre du vice-royaume de Naples dont j'analyse le travail singulier dans ce texte. Le terme « excentrique » est aussi un clin d'œil aux textes de Federico Zeri intitulés *Eccentrici fiorentini* parus en 1962¹. Dans ces articles, Zeri portait une attention particulière aux artistes florentins méconnus du début du xvi^e siècle qui possédaient un style extravagant et très imaginatif et dont le parcours était loin de correspondre à l'image de l'artiste promue par Vasari dès 1550². Poursuivant le travail amorcé par Zeri quelques décennies plus tard, l'historien de l'art américain Louis Alexander Waldman avait ajouté que l'art de ces « excentriques florentins » était important dans la vie artistique florentine, autant que celui des artistes plus célèbres, car certains de ces « petits maîtres » florentins étaient responsables des œuvres les plus fascinantes et les plus originales³. Il va sans dire que la démarche des deux chercheurs m'a interpellé, car au-delà des constats effectués, ces derniers questionnent la relation qu'entretiennent des artistes toscans dits « excentriques »⁴ avec le haut lieu de la Renaissance artistique qu'est Florence et l'art canonique qu'on y produit au début du xvi^e siècle.

- 2 Si les artistes auxquels Zeri et Waldman se sont intéressés n'ont pas tous eu de succès particulier, certains avaient même été totalement oubliés depuis longtemps, ce n'est pas le cas du peintre dont il sera question dans ce texte. Non seulement le peintre Pietro Negroni a été un artiste reconnu et recherché par les commanditaires, mais, à sa manière, il a rompu lui aussi les conventions et bousculé les usages en peinture. Negroni a exercé sa profession à Naples et dans une région située plus au Sud, la Calabre. Il a connu une carrière relativement longue, car né au début du ^{xvi}^e siècle, il est encore actif après 1550. On note aussi que la majorité de ses œuvres sont toujours visibles aujourd'hui et très peu ou pas documentées. Enfin, selon l'historiographie spécialisée, le peintre a suivi sa formation auprès d'un maître local réputé à qui il doit l'essentiel de son succès⁵ : Marco Cardisco (v. 1486-1542). L'utilisation de ce poncif vasarien – celui de la formation du jeune artiste auprès d'un maître reconnu duquel son talent dépend – a souvent masqué l'identité artistique de Negroni. Pourtant, ce dernier a su s'affranchir rapidement de ses aînés et s'engager vers de nouvelles voies en proposant une peinture moderne et des solutions artistiques singulières et parfois inattendues.
- 3 Afin de soutenir cette argumentation, j'ai choisi d'étudier une *Nativité*, créée par Negroni en 1540 (fig. 1). Dans un premier temps, je brosse un rapide portrait des premières années de sa formation afin de mieux situer cet artiste sur la scène artistique napolitaine et mettre en lumière la singularité de son talent. Puis, j'analyse l'œuvre choisie et montre en quoi sa démarche « extravagante » en regard des conventions d'alors est synonyme de modernité. Enfin, je m'intéresse aux points de contact existant entre la peinture de Negroni et celle des peintres hollandais Herman Postma (v. 1512/14-avant 1588) et Maarten Van Heemskerck (1498-1574) et du Lombard Polidoro da Caravaggio (v. 1499-1543). Nous verrons qu'en étant éloignés des centres hégémoniques de l'art et peu soumis aux diktats de l'art canonique qu'on y produit, la ville de Naples et son territoire offrent des opportunités et une liberté d'action et de choix significative que les artistes n'hésitent pas à saisir. En élaborant des propositions qui s'écartent du canon ou qui le réinterprètent en empruntant d'autres trajectoires, les œuvres créées dans le vice-royaume par Negroni offrent un point de vue différent sur la modernité picturale du ^{xvi}^e siècle en Italie.

Figure 1.



Pietro Negroni, *Nativité*, 1540, huile sur panneau de bois, Aversa, musée diocésain, 1,30 x 2 m.

Crédits : Chiesacattolica.it/beweb, CC BY-NC-SA 4.0.

Pietro Negroni, quand l'excentricité fait style

- 4 Pietro Negroni (v. 1505-v. 1565), appelé aussi « lo Zingarello di Cosenza ⁶ » – que l'on peut traduire par « le petit tzigane de Cosenza » – est un peintre né à San Marco Argentano, dans la province de Cosenza, en Calabre ⁷. Actif de 1539 à 1561, il a effectué une partie de son activité à Naples et dans les environs avant de retourner régulièrement sur sa terre natale à partir de 1551 pour y poursuivre une carrière prolifique ⁸. Il n'existe aucune information concernant les premières années de son parcours artistique. Malgré

son séjour à Naples en 1544-1545, Giorgio Vasari ne parle pas de Negroni, pourtant il a dû le connaître⁹. En effet, en 1545, durant ce séjour, le biographe et artiste arétin est cité comme témoin expert dans une affaire juridique qui oppose Negroni à Girolamo Lanzalone, représentant Maria Mastrogiudice pour laquelle le Calabrais avait réalisé un retable¹⁰.

- 5 Nous retrouvons le nom de Negroni dans un manuscrit calabrais daté de 1580-1590 et rédigé par Bernardino Bombini (1523-1588) dans lequel l'auteur dresse une liste des personnages illustres anciens et modernes de la Calabre¹¹. Le nom du peintre apparaît aussi dans les guides napolitains de la capitale écrits au ^{xvii}^e siècle¹² et Domenico Martire (1634-v. 1705), prêtre et historien calabrais, rédige une première courte biographie de l'artiste dans le *Calabria sacra e profana*¹³. Au ^{xviii}^e siècle, le peintre et historien de l'art napolitain Bernardo de Dominici (1683-1759) est le premier auteur à s'intéresser à la carrière de Pietro Negroni. Le biographe napolitain le qualifie d'« élève¹⁴ » de Marco Cardisco et mentionne que Negroni a réalisé les décorations qui ont célébré l'entrée triomphale de Charles Quint à Naples en 1535 à son retour victorieux de Tunis, sans toutefois donner plus de détails à ce sujet¹⁵. À la fin du ^{xix}^e siècle, Jacob Burckhardt présente le Calabrais comme un élève de Cardisco et louange sa peinture, qui, selon lui, témoigne d'un rare sentiment de grandeur et de beauté¹⁶. Il faut attendre 1959, pour que Ferdinando Bologna ébauche un premier profil cohérent de l'artiste¹⁷. Ce faisant, l'auteur établit une première chronologie de sa production et perçoit dans la peinture du Calabrais quelques échos de la peinture du milanais Cesare da Sesto (v. 1477-1523). Mais surtout, il reconnaît Negroni comme un disciple de Polidoro da Caravaggio lorsque ce dernier séjournait à Messine vers 1530¹⁸. Malgré ces premiers travaux, rien n'est certain : élève et/ou collaborateur de Marco Cardisco et/ou de Polidoro da Caravaggio, aucune de ces hypothèses n'a été validée depuis.
- 6 Il reste que, parmi les artistes napolitains, Negroni semble être le seul à avoir effectué un voyage à Rome dès les premières années de sa carrière. Pas étonnant donc de voir sur le *Portrait d'un jeune homme* (fig. 2) daté des années 1530 qui lui a été attribué un cartel sur lequel figure l'inscription « in Roma ». Traditionnellement, ce type d'information indique le lieu de production de la peinture et, par

conséquent, attesterait de la présence de Negroni dans la Ville éternelle au cours de cette période¹⁹. Sur ce portrait, la plus ancienne œuvre jusqu'à présent attribuée à l'artiste, on reconnaît déjà quelques éléments stylistiques et des détails morphologiques qui établiront la typologie spécifique des personnages peints par Negroni tout au long de sa carrière. Parmi ces caractéristiques, nous pouvons citer le visage triangulaire au menton pointu ; les grands yeux expressifs ; la bouche aux lèvres ourlées ; les membres aux proportions et aux formes fantaisistes et anatomiquement non conformes comme le buste légèrement allongé et les mains aux longs doigts aplatis et écartés aux articulations étirées²⁰.

Figure 2.



Pietro Negroni, *Portrait d'un jeune homme*, vers 1530, huile sur toile, Rome, Galleria Borghese, 0,72 x 0,58 m. Source : Galleria Borghese.

Crédits : Galleria Borghese, domaine public.

- 7 Si les débuts de l'artiste sont plutôt nébuleux, chose certaine, Negroni développe son style pictural à partir de sa propre perception du travail d'artistes dont la pratique se distancie incontestablement de la peinture classique, telle qu'elle est produite dans les centres italiens de l'art. Ce qui ne veut pas dire pour autant qu'il ne connaît pas cette dernière ou ne s'en inspire pas. De plus, si la critique spécialisée se limite généralement à voir principalement dans la peinture de Negroni de fortes affinités avec le style méridional de Polidoro et plus particulièrement avec celui que l'on rattache à la période messine, je pense qu'il est réducteur de se limiter à une telle comparaison qui diminue jusqu'à effacer parfois l'identité artistique originale du Calabrais. Comme nous le verrons, l'identité artistique est multiple et hybride et dans les cas de comparaison avec l'art de Polidoro, le langage pictural de Negroni est fortement remanié même lorsque la référence est explicite au maître Lombard²¹. Cependant, à l'évidence et faute d'informations sur la formation initiale de Negroni, Polidoro semble encore une fois jouer le rôle de « passeur » dans un premier temps, mais Negroni va rapidement s'émanciper du style du Lombard. En créant de nouvelles formes à partir de sources multiples, le Calabrais développe un style plus excentrique où la fébrilité du trait et la souplesse des formes servent l'intensité dramatique et la mélancolie des personnages. Ces caractéristiques deviendront les composantes principales de son style qui se mettra en place de manière plus assurée à partir des années 1540 pour se poursuivre tout au long de sa carrière.

La Nativité d'Aversa : une manière moderne et excentrique

- 8 C'est précisément au cours de cette période, en 1540 exactement, que Pietro Negroni peint une huile sur toile (fig. 1) pour l'église dominicaine San Luigi IX di Francia – aujourd'hui San Domenico – d'Aversa, petite commune située à une quinzaine de kilomètres au nord de Naples²². Malgré ses dimensions somme toute modeste (130x200 cm), l'œuvre signée et datée était installée dans le chœur de l'église au-dessus du maître-autel de l'époque²³. Sur un cartel positionné dans le bas de la scène peinte, on peut lire : « Pieta de Nigruni/ et Gerolimo Chardillo/ 1540 ». Negroni semble donc avoir

travaillé avec un certain Girolamo Cardillo pour réaliser ce retable, peut-être dans le cadre d'une « société », pratique apparemment courante dans le vice-royaume²⁴.

- 9 Nous savons peu de choses sur Cardillo²⁵ – peintre natif d'Aversa et actif de 1530 à 1560 environ – et moins encore sur sa réelle participation dans le retable de Negroni. Quelle que soit l'implication de Girolamo dans le tableau, celle-ci n'a pas dû être déterminante ; les principaux éléments stylistiques et iconographiques que l'on peut identifier dans cette *Nativité* peinte en 1540 étant à l'évidence attribuables à Negroni. Comme nous le verrons bientôt, ce sont ces mêmes caractéristiques spécifiques au style du Calabrais qui mettent en exergue son identité artistique originale et souvent excentrique.
- 10 Dans cette composition religieuse, Negroni bouscule les codes de la peinture. D'abord, il met en place plusieurs saynètes sans lien apparent dans un espace perspectif compressé. La composition est dense par la quantité de motifs peints et les nombreux plans superposés pour simuler l'espace perspectif se succèdent dans un rythme rapide. À l'avant-plan, les personnages de la scène de *Nativité* sont pressés contre la surface du panneau. La dimension imposante et la proximité des figures saintes combinées au format du support qui crée un rapport de vis-à-vis accentuent leur accessibilité et la participation du spectateur à ce moment important de l'histoire sacrée. Rappelons que le contexte religieux local est propice à ce type de représentation qui avant tout doit frapper les esprits et susciter une implication personnelle et collective. Derrière les figures sacrées, les positions de l'âne et du bœuf et les dimensions de leurs têtes sont étranges. Leur positionnement laisse penser que les animaux sont intégrés au mur du décor. Au-dessus de la scène principale, coincés dans un espace approximatif et bloqués par l'architecture peinte, Negroni a peint trois anges musiciens dont les corps coupés au niveau de la taille donnent l'impression d'avoir été absorbés par le nuage vaporeux. L'artiste offre une représentation peu conventionnelle de ces messagers de Dieu et semble avoir volontairement écarté toute notion de *vraisemblance* pour peindre les anges – dans la mesure où la représentation de ces êtres surnaturels peut être qualifiée de vraisemblable. Parmi ces derniers, on constate la posture incongrue de celui placé à gauche dont le corps est affaissé comme s'il était abattu par la fatigue. Cette

impression est renforcée par son port de tête incliné et son regard aux paupières lourdes qu'il porte sur la partition de musique. Autre incongruité, les proportions des membres des figures de cette saynète sont fantaisistes et donnent aux corps des musiciens des allures étranges. Le bras droit de l'ange à gauche, ainsi que sa main anatomiquement improbable sont déformés et allongés par rapport à la taille du buste alors que sa tête est anormalement petite. Le joueur de flûte possède quant à lui des mains aussi grosses que sa tête, alors que le bras de l'ange à droite est plus long que la normale.

- 11 Le fond paysager est tout aussi particulier. Derrière l'imposant morceau de mur plongé dans la pénombre, la juxtaposition et la superposition des plans combinés à la taille des motifs et des figures, censées créer un effet de perspective, ne parviennent pas à convaincre totalement de l'effet tridimensionnel attendu. La scène de la nativité n'est pas totalement frontale comme de coutume, mais légèrement désaxée et orientée vers la droite. Ce déséquilibre dans la composition permet au peintre d'ouvrir le fond paysager sur la droite et de disposer ses motifs à l'arrière-plan selon une diagonale ascendante malgré la présence imposante du pan de mur sur toute la partie gauche de l'œuvre. La succession rapide de la taille des motifs et des figures qui composent le paysage, accentuée par cette diagonale ascendante vers la droite, ainsi que la gradation croissante des lumières dans cette même direction crée un effet de mouvement que vient contrebalancer le calme et la sérénité de la scène de nativité. À l'immobilisme et à la proximité des figures monumentales sacrées, répond l'activité pastorale lointaine. Les moutons paissent et les bergers vaquent à leurs occupations alors que l'un d'eux est interpellé par un ange en plein vol, rappelant un autre épisode biblique : celui de *l'Annonce aux bergers*.

Peinture hollandaise et anti-quités romaines

- 12 La *Nativité* est un tableau dans lequel Negroni combine et révisé différentes sources de diverses origines dans le but d'harmoniser le tout, à commencer par l'œuvre d'Andrea Sabatini (v. 1480-1530), peintre originaire de Salerne et réputé sur la scène régionale, dont il réitère la douceur et la monumentalité des figures, mais aussi l'art de

Cardisco à qui il emprunte le mouvement et l'expression des personnages. On y trouve quelques composantes de la peinture de Polidoro, particulièrement celles que l'on attribue à la période messine du peintre lombard, j'y reviendrai. On y perçoit également des accents provenant du style d'artistes flamands séjournant à Rome dans les années 1530, période qui correspond à la présence du Calabrais dans la Ville éternelle, parmi eux les Hollandais Herman Postma (1512/14-avant 1588) et son compatriote et compagnon de voyage, Maarten Van Heemskerck (1498-1574). Alors que Van Heemskerck arrive à Rome en 1532 et quitte la cité vaticane autour de 1536-1537²⁶, Postma y est encore en janvier 1539, comme l'attestent des documents sur lesquels apparaît son nom²⁷. Il est donc tout à fait possible que des échanges aient eu lieu entre eux et Negroni.

- 13 L'écho de cette peinture nordique résonne en effet dans les œuvres de Negroni à partir du *Portrait d'un jeune homme* peint à Rome. Les longues mains aux doigts écartés et le visage triangulaire au menton pointu sont très proches de ceux que l'on voit sur les images religieuses réalisées par Van Heemskerck à la même période (fig. 3). On retrouve aussi des accents de cet art du Nord dans une représentation d'une *Vierge à l'Enfant* que Pietro exécute pour l'église d'Altomonte (Calabre) en 1539. La posture de la Vierge – qui s'apparente à celle de la Vierge d'Humilité – et son corps massif font écho à une figure semblable qui apparaît dans un dessin (fig. 4) réalisé fort probablement par Postma d'après une œuvre originale de Van Heemskerck aujourd'hui disparue²⁸. À son retour d'Italie, Van Heemskerck reprendra cette forme dans le *Saint-Luc peignant la Vierge* qu'il réalisera en 1554 à Haarlem²⁹. Negroni fera de même et proposera à nouveau cette figure massive et assise dans d'autres œuvres réalisées au cours d'une période que l'on pourrait qualifier de post-romaine. Outre la *Vierge à l'Enfant* d'Altomonte, on constate que Negroni porte un intérêt pour les corps robustes et les musculatures saillantes dans plusieurs peintures (fig. 5) qui font écho aux productions des peintres de la communauté flamande présente à Rome³⁰ (fig. 6). Malgré cela, cette tendance ne semble pas durer et à son retour dans le vice-royaume, le contexte religieux a sans doute eu raison des corps dénudés dans la peinture de Negroni, car

désormais c'est majoritairement sous le couvert des drapés que l'on devine la robustesse des corps.

Figure 3.



Maarten van Heemskerck, *Crucifixion* (détail), 1543, huile sur panneau de bois, Gand, Museum voor Schone Kunsten Gent.

Crédits : Museum voor Schone Kunsten Gent, domaine public.

Figure 4.



Herman Postma, *Anonyme A*, copie d'après Maarten van Heemskerck (détail), 1532-1536, Plume et encre brune avec lavis brun. Source : Collection de sculptures de la Casa Sassi, KdZ 2783, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Crédits : Staatliche Museen, Kupferstichkabinett / J. Anders – marque du domaine public 1.0 universel.

Figure 5.



Pietro Negroni, *Les Noces de Cana*, v. 1540-1550, plume, lavis brun, papier (blanc),
INV 91.2.1, Rennes, musée des Beaux-Arts, 0,33 x 0,27 m.

Crédits : musée des Beaux-Arts de Rennes, domaine public.

Figure 6.



Maarten van Heemskerck, *La Forge de Vulcain*, 1536, huile sur toile, 1,66 x 2,07 m, Prague, Národní galerie. Source : Wikimedia Commons.

Crédits : Národní galerie, domaine public.

- 14 Mais revenons à la *Nativité* d'Aversa dans laquelle plusieurs indices pointent vers la peinture du Hollandais Postma. Nous constatons entre autres que la ruine peinte par Negroni, qui sépare l'avant-plan de l'arrière-plan et dont une partie importante est plongée dans la pénombre, ne cherche pas à représenter une vérité architecturale historique. Cet amas de couleurs sombres paraissant défier les lois de la gravité, à en juger par les parties instables et l'équilibre précaire dont semblent faire état les colonnes derrière la scène sainte, a une valeur essentiellement picturale. Sa forme s'apparente aux vestiges dessinés à la plume et au lavis chez Postma (fig. 7) qui séparent l'espace pictural et accentuent la perspective. Chez Negroni, et distinctement des représentations analogues réalisées dans un style plus classique, telles celles d'Andrea Sabatini en 1514-1515 et de

Giovanni Filippo Criscuolo³¹ (1495-1570) en 1545, la structure peinte n'a pas de valeur architecturale à proprement parler. Il ne s'agit pas non plus d'un morceau d'arche approximatif comme on en voit souvent dans de pareilles représentations. Il est question d'un pan de mur cintré dont la structure courbée est renforcée par l'éclairage simulé rasant, une sorte de fantaisie architecturale, un *capriccio*. La jonction avec ce qui ressemble à un étage supérieur tend à valider l'hypothèse d'un morceau de mur semblable à ceux appartenant aux nombreux vestiges d'amphithéâtres romains que l'on trouvait à Rome et que l'on voit aussi sur l'un des dessins de Postma.

Figure 7.



Herman Postma, *Anonyme A*, 1535-1536, vue à travers l'entrée principale sud du Colisée, dessin préliminaire à la mine de plomb, plume et pinceau à l'encre ferro-gallique, lavis brun-gris, 79 D 2 a, fol. 59 verso, 0,20 x 0,26 m, Berlin. Source : Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

Crédits : Staatliche Museen, Kupferstichkabinett / Volker-H. Mark 1.0 du domaine public de Schneider.

xvi^e siècle, marquera durablement l'art de Negroni comme on peut le constater dans des productions réalisées en 1551 et en 1557³². Cependant, le Calabrais ne fera pas un usage systématique des ruines dans ses compositions. Il se limitera souvent à quelques vestiges épars qu'il intégrera dans une scène religieuse élaborée à partir de modèles courants issus de la culture visuelle du vice-royaume. Dans ces représentations, Negroni transpose ses prototypes religieux dans des décors de théâtre pour mettre en scène des histoires sacrées. Parfois, les vestiges prennent presque autant de place que les figures saintes, comme si l'histoire sacrée servait de prétexte à l'assemblage d'éléments architecturaux divers et variés. Dans ces décors fabriqués, les figures semblent prendre la pose, tels des acteurs en représentation sur une scène de théâtre. Pourtant, et c'est d'ailleurs l'un des tours de force de l'artiste, sur le plan visuel, cela fonctionne, rien ne choque. Dans cette « harmonieuse excentricité », les figures sacrées intègrent avec assurance leur nouvel environnement inhabituel.

De nouvelles trajectoires à envisager et des rencontres à valider

- 16 La tradition historiographique ne considère pas une relation directe entre Negroni et Postma, mais privilégie davantage la piste d'un contact avec Polidoro, par l'entremise d'un séjour à Messine effectué par le Calabrais. Pourtant, plusieurs facteurs permettent de croire que le lien avec Postma ou Posthumus Hermannus, son nom latinisé, est plus décisif que ne l'a envisagé la critique jusqu'alors. Cette rencontre remonte peut-être même aux alentours de 1535 et un contact direct entre le peintre hollandais et Negroni a pu avoir lieu à Naples ou à Cosence ou même en Sicile, si l'on accepte l'hypothèse d'un séjour du Calabrais à Messine comme l'avancent les spécialistes jusqu'à maintenant³³. Pour envisager cette relation, il faut accepter d'abord que le séjour romain de Negroni soit plus tardif et que le *Portrait d'un jeune homme* puisse avoir été peint après 1535, chose tout à fait possible, car jusqu'à présent aucune production du peintre n'a été recensée avec certitude avant la production de la *Vierge à l'Enfant* d'Altomonte datée de 1539. Ensuite, il faut revenir quelque

peu en arrière et porter notre attention sur un événement déclencheur et un récit qui peut soutenir notre proposition.

- 17 En juin 1535, Postma – âgé alors de quelque vingt années – et un autre peintre flamand du nom de Jan Cornelisz Vermeyen (v. 1504-1559) accompagnèrent l'empereur Charles Quint lors de son expédition guerrière à Tunis³⁴. Présents tout au long de la campagne de Tunis, il semble logique que les peintres aient accompagné l'empereur lors de son retour triomphal d'abord en Sicile, à Trapani où Charles Quint débarqua en août 1535, puis à Palerme et à Messine³⁵. L'itinéraire du souverain passa ensuite par la Calabre pour rejoindre Naples, où il séjourna plusieurs mois avant d'amorcer sa remontée vers Rome³⁶. Les artistes flamands ont sans doute suivi – en partie tout au moins – Charles Quint sur son parcours à travers le reste l'Italie, où de ville en ville se succédèrent les entrées triomphales³⁷. À Messine, c'est Polidoro da Caravaggio qui a la responsabilité de réaliser les décorations pour l'entrée de l'empereur³⁸. Si Negroni est aux côtés du Lombard comme l'avance l'historiographie, non seulement celui-ci a participé à l'importante décoration réalisée pour cet événement, mais il a pu rencontrer Postma par la même occasion, comme a pu le faire également Polidoro.
- 18 Une seconde hypothèse peut être envisagée, à savoir qu'avant son séjour à Naples qui débuta à la mi-novembre 1535³⁹, le parcours de Charles Quint s'est arrêté à Cosence, chef-lieu de la province éponyme en Calabre et cité chère au cœur de Negroni. Selon Barbara Agosti et Stefano De Mieri, c'est à Negroni que l'on confia les décorations de l'entrée triomphale dans la cité calabraise⁴⁰. Par conséquent, une rencontre entre les artistes est possible là encore. Enfin, une dernière possibilité de contact est celle qui considère Negroni résidant à Naples avant la fin novembre 1535, date de l'entrée de Charles Quint dans la capitale du vice-royaume. Selon les paroles de De Dominici, on confia au Calabrais la réalisation des décorations pour l'entrée triomphale de l'empereur dans Naples⁴¹.
- 19 À cette époque, Negroni fréquentait le milieu intellectuel du Calabrais Bernardino Martirano et jouissait d'une excellente réputation en tant que peintre⁴². C'est d'ailleurs dans la résidence napolitaine de Martirano, secrétaire du vice-royaume, que Charles Quint séjourna durant plusieurs mois à son retour de Tunis⁴³. Compte tenu de ces

informations, il est tout à fait possible d'envisager que Negroni ait eu un accès privilégié à l'entourage de l'empereur et à ses peintres et que peu de temps après, à la suite de l'empereur et en compagnie de Vermeyen et de Postma, Negroni soit parti à Rome. Dans ce cas, une arrivée à Rome en 1536 est tout à fait probable, de même que la fréquentation de la communauté d'artistes flamands qui s'y trouvait. En outre, le nom de Postma et celui d'autres peintres venus du Nord apparaissent dans les livres de comptes mentionnant les noms des artistes ayant travaillé au cérémonial d'entrée de Charles Quint à Rome⁴⁴. Finalement, il est tout à fait possible aussi que Postma ait rencontré une première fois Negroni dans le Sud avant que ce dernier n'entreprenne son voyage à Rome au cours duquel il aurait renoué des liens avec le peintre hollandais.

- 20 À n'en point douter, les occasions de rencontres sont multiples. Certes, les trajectoires et les points de contact entre les deux artistes restent des hypothèses. Il demeure que celles-ci permettent de porter un regard différent sur les premières années d'activité de Pietro Negroni et de définir de nouveaux réseaux de relations déterminants dans le parcours artistique du Calabrais. En outre, si les chemins empruntés sont hypothétiques, la rencontre à Rome entre Negroni et Postma est plus que vraisemblable.

Une relation à réévaluer

- 21 Si la rencontre de Negroni avec Postma reste à ce jour hypothétique, celle avec Polidoro da Caravaggio l'est tout autant. Il ne faut pas négliger le rôle de Polidoro dans la peinture méridionale ni nier le fait que le Lombard a joué un rôle de passeur ou de connecteur de modèles et de tendances les plus modernes auprès des peintres locaux. En revanche, il faut se rappeler que le style pictural de Polidoro qui a touché la scène artistique locale est celui que le peintre développe à partir de son second séjour dans le Sud. En effet, comme nous l'avons constaté, à Naples et à Messine, le style du Lombard, marqué par les expériences locales, prend une nouvelle direction⁴⁵. Cette transformation par assimilation, imprégnée d'une culture visuelle méridionale, donne naissance à des œuvres originales et captivantes.

- 22 Ce sont des développements semblables que l'on constate dans la *Nativité d'Aversa*. Selon les spécialistes, cette nativité serait la première œuvre – connue à ce jour – du Calabrais qui témoignerait de l'adhésion de l'artiste à la peinture du Lombard ⁴⁶. D'après la critique, le geste du voile tenu par Joseph dans la *Nativité d'Aversa* est tiré d'une iconographie semblable présente dans une nativité réalisée par Polidoro vers 1535-1536 ⁴⁷ pour l'église de Santa Maria dell'Altobasso, à Messine. Ce rapprochement iconographique soutiendrait l'hypothèse d'un éventuel voyage de Negroni à Messine, probablement dans autours de 1535, et justifierait par la même occasion le contact direct avec l'art de Polidoro en Sicile ⁴⁸. Il faut néanmoins mentionner que dans la décennie comprise entre 1520 et 1530, Polidoro avait déjà proposé une iconographie très proche de celle de Messine dans une esquisse représentant une *Adoration des bergers* (fig. 8). Assurément, c'est de ce dessin qu'est inspiré le geste de Joseph. Dans la peinture de Negroni, la position de trois quarts face de Joseph, les bras levés tenant le linge à la fois pour découvrir, montrer et protéger l'Enfant s'apparente au même geste et à la même position prise par la Vierge dans l'œuvre graphique de Polidoro. Pour rappel, avant son départ pour Messine, Polidoro avait séjourné à deux reprises à Naples. Il est donc tout à fait possible qu'il ait apporté des esquisses réalisées à Rome ou ailleurs avec lui à Naples et que le dessin fut connu et copié, comme il était courant de le faire à la Renaissance entre artistes, puis diffusé ⁴⁹.

Figure 8.



Polidoro da Caravaggio, *Adoration des bergers*, 1520-1530, plume et encre brune, lavis gris beige, 0,154 x 0,101 m, INV 6068, Recto, Paris. Source : musée du Louvre, département des Arts graphiques.

Crédits : musée du Louvre, département des Arts graphiques, domaine public.

- 23 La critique contemporaine et les chercheurs ont généralement expliqué les rapprochements stylistiques constatés entre la peinture de Pietro et celle de Polidoro comme le témoignage, voire la preuve, de la relation du maître à l'élève. En somme, le style de Negroni aurait emprunté à celui de Polidoro grâce auquel le peintre calabrais aurait obtenu du succès (*topos* vasarien encore une fois). Cette vision réductrice de l'art du Calabrais et de sa relation éventuelle avec Polidoro a nui à la reconnaissance de son talent et a eu fortement tendance à occulter sa propre identité artistique. Il faudrait donc dépasser cette vision étreinte de la relation entre les artistes et envisager davantage la possibilité que les deux peintres partagent, au

cours d'une période commune, les mêmes intérêts dans le développement de solutions nouvelles. En accentuant l'expressivité des figures, l'intensité des émotions et en modulant les effets de lumières, les deux peintres sont à la recherche de nouvelles formes d'expression pouvant satisfaire le milieu des commanditaires et respecter les nouveaux préceptes religieux. Il serait sans doute faux de prétendre que le Calabrais ne connaît pas l'art du Lombard. Toutefois, nous constatons que même si certains motifs peints par Negroni rappellent l'art de Polidoro, le résultat obtenu par le Calabrais diffère fortement du prototype, jusqu'à parfois créer une forme totalement nouvelle.

- 24 La *Nativité* d'Aversa serait tributaire en bonne partie de l'*Adoration des bergers* de Polidoro. Voyons plutôt ce qu'il en est. D'abord, on constate que Negroni ne reprend ni la composition pyramidale « classique », ni les nombreuses verticales et obliques de Polidoro. Le Calabrais choisit plutôt les formes serpentine et les figures tout en courbe. Le cadrage et la répartition des motifs sur la surface peinte sont différents. L'accès aux figures sacrées est différent lui aussi. Negroni crée de forts clairs-obscurs afin de faire ressortir les figures à l'avant-plan et le fond paysager, effet que l'on ne trouve pas chez le Lombard. À bien y regarder finalement, les rapprochements stylistiques ne sont pas si évidents à faire.
- 25 Mais revenons à la *Nativité* d'Aversa, dans laquelle Negroni va mettre en place de nouvelles typologies pour ses personnages peints. Nous en avons nommé déjà quelques-unes plus haut à propos du portrait exécuté à Rome. Mais d'autres vont s'ajouter dans cette peinture plus ambitieuse sur le plan de la composition. En premier lieu, le visage de l'Enfant dont la tête est allongée avec ses cheveux bouclés, celui de la Vierge ainsi que la physionomie des figures âgées et les chevelures bouclées comme celles des anges musiciens. Negroni va également développer une iconographie du thème de la nativité peu commune à cette époque. Dans la *Nativité*, les rôles traditionnellement attribués à Marie et à Joseph sont inversés, ce que l'on ne trouve pas dans la *Nativité* de Polidoro. Dans la peinture d'Aversa, c'est Joseph qui tient le voile sur lequel l'Enfant est couché, tandis que la Vierge, légèrement en retrait, adopte une attitude d'adoration que les conventions iconographiques attribuent généralement à Joseph. Habituellement, ce dernier joue toujours un rôle passif, d'importance

secondaire et subordonné à celui de Marie, à l'instar de la peinture de Messine⁵⁰. Ici, ce n'est pas le cas : Joseph joue un rôle de premier plan et son geste qui découvre et montre l'Enfant peut être mis en relation avec le nouvel élan donné au culte du saint dans les premières décennies du xvi^e siècle et qui prendra davantage d'ampleur à partir du xvii^e siècle⁵¹. Il convient également de noter que la Madone, au lieu de joindre ses mains pour prier, croise ses bras sur sa poitrine d'une manière qui convient mieux à une scène d'Annonciation. Par deux fois, d'abord en 1550 à Bitonto (Pouilles), puis en 1558 à Arienzo (Campanie), Negroni utilisera le même schéma de composition en modifiant quelque peu les versions, soit en intervertissant les positions des personnages sacrés, soit en variant l'importance du décor et l'abondance des vestiges antiques épars.

Conclusion

- 26 La pluralité culturelle qui transparaît à travers les œuvres de Negroni ne parle pas uniquement de lieu d'origine, mais de circulation. Ses œuvres témoignent de modèles qui ont été rassemblés par des contacts et des échanges établis entre des acteurs et des vecteurs culturels qui ont circulé. Dans la *Nativité* peinte par Negroni, l'artiste a fait des choix artistiques audacieux et parfois excentriques dans certains cas. Contre toute attente, cette excentricité, un style s'écartant de la norme et très imaginaire, a offert de nouvelles solutions artistiques concurrentes qui n'ont rien à envier aux tendances les plus modernes des centres canoniques de l'art, comme Rome, Florence et Venise.

NOTES

1 Federico ZERI, « Eccentrici fiorentini (part I) », *Bollettino d'Arte*, n° 2-3, série IV, 1962a, p. 216-236 ; Federico ZERI, « Eccentrici fiorentini (part II) », *Bollettino d'Arte*, 1962b, n° 4, série IV, p. 314-326 ; Louis Alexander WALDMAN, « The Rank and File of Renaissance Painting: Giovanni Larciani and the "Florentine Eccentrics" », dans Annemarie SAWKINS, David FRANKLIN et Louis Alexander WALDMAN (dir.), *Italian Renaissance Masters* [catalogue d'exposition], Milwaukee, Haggerty Museum of Art at Marquette University, 2001, p. 22-43 ; Louis Alexander WALDMAN, « "Ingenious

and Subtle Spirits”: Florentine Painting in the First Half of the Sixteenth Century », dans David FRANKLIN, Louis Alexander WALDMAN et Andrew BUTTERFIELD (dir.), *Léonard de Vinci, Michel-Ange and the Renaissance à Florence* [catalogue d'exposition], Ottawa, Musée de Beaux-Arts du Canada, 2005. D'après Giovanni Romano, c'est l'historien de l'art italien Roberto Longhi qui, au milieu des années 1930, aurait introduit l'usage du terme « excentrique » pour désigner le style pictural de certains artistes du XVI^e siècle originaires du nord de l'Italie, dont la démarche personnelle et audacieuse s'éloignait des normes ou des conventions établies. Voir Giovanni ROMANO, « Gli eccentrici del Cinquecento, tra classicismo e maniera », dans Giovanni PREVITALI (dir.), *L'Arte di scrivere sull'Arte : Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Rome, Editori Riuniti, 1982, p. 170-210.

2 Dans les *Vite*, Vasari privilégiait l'image des artistes-courisans, des artistes qui travaillaient pour des commanditaires prestigieux et qui réussissaient économiquement et socialement. En revanche, il écartait ceux plus nombreux qui travaillaient à des niveaux moins prestigieux du marché et pour des clients moins nantis. Louis Alexander WALDMAN, « The Rank and File of Renaissance Painting: Giovanni Larciani and the “Florentine Eccentrics” », *op. cit.*, 2001, p. 25.

3 Waldman ne donne aucune définition claire de l'appellation « petit maître ». *Ibid.*

4 Selon Francesca Alberti, Cyril Gerbron et Jérémie Koering, il faut définir clairement le terme « excentrique », surtout lorsque celui-ci s'adresse à des artistes non toscans, sous peine d'être « tributaires de la géographie concentrique de Vasari, selon qui les “règles de l'art” ont été établies à Florence et se sont plus ou moins diffusées dans le reste de l'Italie ». Ma définition du terme « excentrique » reprend celle donnée par Zeri et révisée par Waldman. Plus largement, le terme « excentrique » tel que je l'entends ne signifie pas « hors du centre » comme le précise son origine latine médiévale *excentricus*, mais plutôt appartenant à un centre différent et tout aussi pertinent. Patricia EICHEL-LOJKINE, *Excentricité et humanisme : parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz S.A., 2002, p. 11-13 ; Francesca ALBERTI, Cyril GERBRON et Jérémie KOERING (dir.), *Penser l'étrangeté. L'histoire de l'art de la Renaissance italienne entre bizarrerie, extravagance et singularité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 1-17.

- 5 Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, thèse, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2023, p. 153-194, URL : <https://archipel.uqam.ca/17228/1/D4513.pdf> (consulté le 27 avril 2025)
- 6 Bernardo DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti Napoletani : non mai date alla luce da Autore alcuno*, Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742a, p. 131, URL : <https://archive.org/details/vitedepittorisculito2dedo> (consulté le 10 juillet 2019) ; Giovanni PREVITALI, « Arte in Calabria : ritrovamenti, restauri, recuperi by Maria Pia Di Dario Guida, Ferdinando Bologna Cosenza », *Prospettiva*, n° 7, 1976, p. 58, URL : <https://www.jstor.org/stable/24412946> (consulté le 25 août 2022) ; Roberto CARA, « SOLARI, Antonio, detto lo Zingaro », dans Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani (dir.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 93, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, URL : https://www.treccani.it/enciclopedia/solari-antonio-detto-lo-zingaro_%28Dizionario-Biografico%29/ (consulté le 26 août 2022).
- 7 Ippolita DI MAJO, « Qualche nota su Pietro Negroni : intorno ai dipinti di Santa Maria del Castello a Castrovillari », *Studi di storia dell'arte*, n° 17, 2007, p. 85 ; Stefano DE MIERI, « NEGRONI, Pietro, detto Zingarello », dans Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani (dir.), *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, vol. 78, 2013, URL : [https://www.treccani.it/enciclopedia/negroni-pietro-detto-lo-zingarello_\(Dizionario-Biografico\)/?search=NEGRONI%2C%20Pietro%2C%20detto%20lo%20Zingarello%2F/](https://www.treccani.it/enciclopedia/negroni-pietro-detto-lo-zingarello_(Dizionario-Biografico)/?search=NEGRONI%2C%20Pietro%2C%20detto%20lo%20Zingarello%2F/) (consulté le 26 août 2022),
- 8 Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573 : fasto e devozione*, Naples, Electa Napoli, 1996, p. 57.
- 9 Vasari ne dit rien de Negroni. Toutefois, dans la biographie de Marco Cardisco, l'auteur signale la présence aux côtés du peintre calabrais d'un de ses compatriotes, sans en dire plus. Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani* [1568] Florence, Filippo et Iacopo Giunti, 2006, p. 228, URL : https://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf (consulté le 9 avril 2018).
- 10 Vasari ne se rendit jamais à la convocation du tribunal et fut condamné à payer une lourde amende. D'autres experts et témoins sont cités, comme les sculpteurs Giovanni da Nola, Pietro Quaranta et les peintres Giovanni Filippo Criscuolo, Leonardo Castellano et Bernardino Pizzuto. Compte tenu de ces éléments, l'« amnésie » de Vasari est d'autant plus étonnante et nous

pouvons nous demander si le silence de l'auteur au sujet de Negroni, et plus largement à propos des artistes « napolitains » n'aurait pas un lien quelconque avec cette affaire. Angelo BORZELLI, *Un quadro di Pietro de Nigrone nella Chiesa di S. Agnello a Caponapoli*, Naples, Bevilacqua e Stanziola, 1907 ; Mario VICINO, *Pietro Negroni : pittore e musico del cinquecento*, Corigliano Calabro, Libreria Aurora, 2011, p. 18-20 ; Paola IMPRODA, « Un inedito di Bernardino Pizzuto: il Compianto di Sant'Agata dei Goti », *Napoli Nobilissima*, n° 1, 2019, p. 73.

11 Barbara AGOSTI, *Elementi di letteratura artistica calabrese del XVI secolo*, Brescia, L'obliquo, 2001, p. 12.

12 Carlo CELANO et al. (dir.), *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate*. Napoli, 1692. Giornata prima, Naples, Università degli Studi di Napoli "Federico II", 2009, p. 97, URL : https://www.memofonte.it/home/files/pdf/1_CELANO_GIORNATA_I.pdf (consulté le 9 décembre 2025).

13 Le *Calabria sacra e profana* est un document qui rassemble à la fois des biographies de Calabrais célèbres, ainsi que des événements historiques et des lieux incontournables de la Calabre. Barbara AGOSTI et Ippolita DI MAJO, « Una nuova fonte per la letteratura artistica nel Mezzogiorno : "Vite" di pittori e artefici nella *Calabria sacra e profana* di Domenico Martire », dans Ippolita DI MAJO (dir.), *Dal vicereame a Napoli. Arti e lettere in Calabria tra cinque e seicento*, Naples, Paparo Edizioni, 2004.

14 Bernardo DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti Napoletani : non mai date alla luce da Autore alcuno*, op. cit., 1742a, p. 129-132. Inspiré par Vasari, De Dominici rédige une histoire de l'art napolitain de 1250 à 1739, visant à corriger le toscan-centrisme vasarien. Il célèbre les artistes napolitains, les comparant aux grands maîtres florentins. Toutefois, pour étayer ses thèses, il invente parfois des sources, des attributions et des généalogies, ce qui, malgré ses intentions louables pour rétablir les faits, nuit à la crédibilité de son récit, suscitant la méfiance des chercheurs encore aujourd'hui. Sur ce sujet, voir Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 33-38. En 2003, dans une édition commentée des *Vite* de De Dominici, Anna Bisceglia émet l'hypothèse que la participation du peintre aux décorations réalisées à Naples découlerait de celles qu'il aurait exécutées précédemment, à l'occasion du même événement, à Cosence (en Calabre) – sujet que j'aborde plus loin dans ce texte. Anna BISCEGLIA, « Vita di

Girolamo Siciolante da Sermoneta, di Pietro Nigrone calabrese e di Simon Papa il Giovane pittori », dans Bernardo DE DOMINICI, Fiorella SRICCHIA SANTORO et Andrea ZEZZA (dir.), *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani (1742-1745)* de Bernardo De Dominici, Naples, Paparo Edizioni, 2003, p. 673, n. 34.

15 *Ibid.*

16 Jacob BURCKHARDT, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Leipzig, E.A. Seemann, 1869, p. 950, DOI : [10.11588/diglit.1179](https://doi.org/10.11588/diglit.1179).

17 Ferdinando BOLOGNA, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1959, p. 76.

18 Information reprise par plusieurs chercheurs depuis les années 1960. Alessandro MARABOTTINI, *Polidoro Da Caravaggio*, Rome, Edizioni dell'elefante, 1969, p. 179 ; Ferdinando BOLOGNA, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, op. cit., 1959, p. 76 ; Giovanni PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Turin, Einaudi, 1978, p. 37 ; Carmela VARGAS, « Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imparato a Massalubrense », *Prospettiva*, n° 46, 1986, p. 69, URL : <https://www.jstor.org/stable/24430750> (consulté le 9 décembre 2025) ; Sylvie BÉGUIN, « Quelques peintures inédites de Pietro Negroni », *Prospettiva*, n° 53-56, 1988-1989, p. 384, URL : <https://www.jstor.org/stable/24431338> (consulté le 9 décembre 2025) ; Vittorio SAVONA (dir.), *Pietro Negroni e la cultura figurativa del Cinquecento in Calabria* [catalogue d'exposition], Cosence, Marra, 1990, p. 15-16 ; Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573 : fasto e devozione*, op. cit., p. 44, 56 ; Stefano DE MIERI, « Intorno a Pietro Negroni », *Studi di storia dell'arte*, 2017, n° 28, p. 161. Le séjour prétendu de Negroni à Messine aurait été effectué au début de sa carrière en compagnie de Marco Cardisco. Sur le voyage supposé de Cardisco à Messine, voir Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 159, n. 503.

19 Attribué par Sylvie Béguin en 1988 et repris par d'autres chercheurs depuis. Sylvie BÉGUIN, « Quelques peintures inédites de Pietro Negroni », op. cit., p. 386 ; Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573 : fasto e devozione*, op. cit., 1996, p. 56 ; Paolo MORENO et Chiara STEFANI (dir.), *The Borghese Gallery* [catalogue d'exposition], Milan, Touring Club Italiano, 2004, p. 242. Barbara AGOSTI et Ippolita DI MAJO, « Una nuova fonte per la letteratura artistica nel Mezzogiorno : "Vite" di pittori e artefici nella Calabria sacra e profana di Domenico Martire », dans Ippolita DI MAJO (dir.), *Dal vicereame a Napoli. Arti e lettere in Calabria tra cinque*

e seicento, Naples, Paparo Edizioni, 2004, p. 87 ; Stefano DE MIERI, « Intomo a Pietro Negroni », *Studi di storia dell'arte*, n° 28, 2017, p. 178, n. 47.

20 David JAFFÉ, « Pietro Negroni as a Draughtsman », *The Burlington Magazine*, n° 984, 1985, p. 159 ; Sylvie BÉGUIN, « Quelques peintures inédites de Pietro Negroni », *op. cit.*, p. 386.

21 Carmela VARGAS, « Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imparato a Massalubrense », *op. cit.*, p. 69.

22 Gaetano PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Naples, Gaetano Cardamone, 1858, p. 211. La Nativité est aujourd'hui conservée au Musée diocésain d'Aversa.

23 Parmi les artistes napolitains, Negroni est l'un des rares peintres dont les œuvres sont majoritairement datées et signées. Le corpus de l'artiste est composé à ce jour d'une cinquantaine d'œuvres.

24 Voir Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 218, n. 677.

25 Nous ne savons rien de la nature des relations entre Negroni et Cardillo. Ce dernier faisait partie d'une famille de peintres originaire d'Aversa où il exerçait essentiellement son activité dès le XV^e siècle. Paola IMPRODA, « Novità documentarie sul complesso dell'Annunziata di Aversa nei secoli XVI-XVIII », *Rivista di Terra di Lavoro*, n° 2, 2018, p. 22-32, URL : https://ascaserta.cultura.gov.it/fileadmin/risorse/Rivista/01_Improda_Novita_documentarie_sul_complesso_dell_Annunziata_di_Aversa_nei_secoli_XVI_-_XVIII.pdf (consulté le 25 août 2022).

26 Arthur J. DI FURIA, *Maarten Van Heemskerck's Rome : Antiquity Memory and the Cult of Ruins*, Leiden, Brill, 2019, p. 83.

27 K. G. BOON, « Two Drawings by Herman Postma from His Roman Period », *Master Drawings*, vol. 29, n° 2, 1991, p. 173, URL : <https://www.jstor.org/stable/1554007> (consulté le 16 octobre 2022).

28 L'œuvre en question fait partie d'un carnet de dessins réalisés à Rome par Maarten Van Heemskerck et par un autre artiste identifié sous le nom d'« Anonyme A » par les spécialistes. En 1985, Nicole Dacos a démontré que l'artiste identifié « Anonyme A » était en fait Herman Postma. Nicole DACOS, « Hermannus Posthumus. Rome, Mantua, Landshut », *The Burlington Magazine*, vol. 127, n° 988, 1985, p. 437, URL : <https://www.jstor.org/stable/882126> (consulté le 16 octobre 2022) ; Günther HUBERTUS, « Herman Postma und die Antike », *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*,

n° 4, 1988, p. 8, , DOI : [10.11588/artdok.00001361](https://doi.org/10.11588/artdok.00001361) ; Arthur J. DI FURIA, Maarten Van Heemskerck's Rome : *Antiquity Memory and the Cult of Ruins*, op. cit., p. 407-408.

29 L'œuvre est aujourd'hui conservée au Musée des Beaux-Arts de Rennes, en France.

30 On ne peut pas écarter non plus une connaissance de la part de Negroni de l'art de Michel-Ange et particulièrement du *Jugement dernier* (1536-1541) de la chapelle Sixtine, peut-être à partir de dessins préparatoires. Toutefois, chez Negroni, les musculatures des corps dénudés sont plus anguleuses que celles du Florentin et se rapprochent davantage de l'art flamand développé à Rome à partir du nu antique. En outre, le *Jugement dernier* de Michel-Ange ne sera inauguré qu'à l'automne 1541, soit plusieurs années après le départ de Negroni de Rome. Par conséquent, il est peu probable que Negroni ait vu l'œuvre achevée *in situ*, car sa présence est attestée en Campanie et en Calabre au moment de l'inauguration de la fresque romaine et au cours des années successives.

31 Sur Criscuolo, voir Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 197-229.

32 Si Rome est cité comme lieu incontournable permettant aux artistes de découvrir des ruines antiques. Il ne faut pas oublier que Naples et plusieurs cités alentour possédaient une quantité extraordinaire de vestiges datant de cette période dont certains éléments étaient intégrés dans l'architecture contemporaine. Fausto NICOLINI, « Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento. Parte seconda : La lettera del Summonte al Michiel sull'arte napoletana », *Napoli Nobilissima*, n° 9-10, 1922, p. 128-129. Voir aussi Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 59.

33 Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 235-236, n. 722.

34 Nicole DACOS, « L'Anonyme A de Berlin : Hermannus Posthumus », dans Richard HARPRATH et Henning WREDE (dir.), *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*, Mayence, Philipp von Zabern, 1989, p. 70-72 ; Nicole DACOS, « Jan Comelisz Vermeyen, Martin van Heemskerck, Hermann Posthumus. À propos de deux livres récents », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, n° 60, 1991, p. 112-113.

35 *Ibid.*, p. 103, 113.

- 36 Visceglia Maria Antonietta VISCEGLIA, « Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi », dans José MARTINEZ MILLÁN (dir.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa, 1530-1558*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- 37 Géraud POUMARÈDE, « Le voyage de Tunis et d'Italie de Charles Quint ou l'exploitation politique du mythe de la croisade (1535-1536) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 67, n° 2, 2005, p. 254, URL : <http://www.jstor.org/stable/20729395> (consulté le 15 septembre 2021).
- 38 Pierluigi LEONE DE CASTRIS (dir.), *Polidoro da Caravaggio: fra Napoli e Messina* [catalogue d'exposition], Milan/Rome, A. Mondadori/De Luca, 1988 ; Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio l'opera completa*, Naples, Electa, 2001 ; David FRANKLIN, *Polidoro da Caravaggio*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2018.
- 39 Ce séjour, le premier de l'empereur à Naples depuis son accession au trône en 1516, s'étale du 25 novembre 1535 au 22 mars 1536. Géraud POUMARÈDE, « Le voyage de Tunis et d'Italie de Charles Quint ou l'exploitation politique du mythe de la croisade (1535-1536) », *op. cit.*, p. 270.
- 40 Barbara AGOSTI, *Elementi di letteratura artistica calabrese del XVI secolo*, *op. cit.*, p. 16 ; Stefano DE MIERI, « Intomo a Pietro Negroni », *op. cit.*, p. 161. Anna Bisceglia retient également cette hypothèse. Anna BISCEGLIA, « Vita di Girolamo Siciolante da Sermoneta, di Pietro Nigrone calabrese e di Simon Papa il Giovane pittori », *op. cit.*, p. 673, n. 34.
- 41 Bernardo DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti Napoletani: non mai date alla luce da autore alcuno*, *op. cit.*, 1742b, p. 130-, URL : <https://archive.org/details/vitedepittorisculito2dedo> (consulté le 10 juillet 2019).
- 42 Barbara AGOSTI, *Elementi di letteratura artistica calabrese del XVI secolo*, *op. cit.*, p. 21.
- 43 *Ibid.* ; Ippolita DI MAJO, « Qualche nota su Pietro Negroni : intorno ai dipinti di Santa Maria del Castello a Castrovilla », *op. cit.*, p. 86 ; Stefano DE MIERI, « Intomo a Pietro Negroni », *op. cit.*, p. 161-162.
- 44 Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, *op. cit.*, [1568] 2006, p. 585-586 ; Nicole DACOS, 1990, p. 434 ; Ruth Olitsky RUBINSTEIN, « "Tempus edax rerum": A Newly Discovered Painting by Hermannus Posthumus », *The Burlington Magazine*, vol. 127, n° 988, 1985, p. 426, URL : <https://www.jstor.org/stable/882125>

(consulté le 16 octobre 2022) ; Arthur J. DI FURIA, Maarten Van Heemskerck's Rome : *Antiquity Memory and the Cult of Ruins*, op. cit., p. 106.

45 Voir Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 225-226 et 230.

46 Flavia PETRELLI, « Pietro Negroni. Antologia di Artisti », *Paragone Arte*, n° 389, 1982, p. 64-65 ; Francesco ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale, Il Cinquecento*, Rome, Donzelli, 2001, p. 79 ; Nuccia BARBONE PUGLIESE, « Una pastilla riguardante la natività di Pietro Negroni nella galleria nazionale della Puglia alla luce di Indagini diagnostiche », dans Cosimo DAMIANO FONSECA et Isabella DI LIDDO (dir.), *Viridarium novum : studi di storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, Rome, De Luca editori d'arte, 2020, p. 579.

47 Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio: fra Napoli e Messina*, op. cit., 1988b, p. 141-142, 144, 148-150.

48 Flavia PETRELLI, « Pietro Negroni. Antologia di Artisti », op. cit., p. 79.

49 Il est également possible que Negroni ait fait le voyage à Messine dans les années 1530, comme l'a soutenu Bologna et d'autres chercheurs après lui. Voir Christophe BACZYK, *Décentrer l'art de la première modernité : la peinture à Naples dans la première moitié du XVI^e siècle*, op. cit., p. 235-236, n. 722.

50 Flavia PETRELLI, « Pietro Negroni. Antologia di Artisti », op. cit., p. 64-65.

51 Sylvie BÉGUIN, « Quelques peintures inédites de Pietro Negroni », op. cit., p. 384.

ABSTRACTS

Français

Ce texte traite de la modernité picturale du peintre calabrais Pietro Negroni et de sa relation avec l'art des peintres Polidoro da Caravaggio et Herman Postma. Je m'intéresse plus particulièrement à une *Nativité* réalisée par l'artiste en 1540 pour une église d'Aversa, située non loin de Naples. Après avoir brossé un rapide portrait des débuts de carrière de l'artiste et de sa formation, je situe ce peintre sur la scène artistique napolitaine. Negroni profite d'un voyage à Rome et du contact de la peinture flamande pour enrichir son style particulier et fortement expressif. J'aborde également la place qui a été accordée à ce peintre dans le récit traditionnel de l'histoire de l'art incluant les critiques négatives dont il a fait l'objet. Puis, à travers

l'analyse de l'œuvre choisie, je montre comment la démarche hors du canon, que je qualifie d'« excentrique », de l'artiste est synonyme de modernité. J'évoque les contacts avec la peinture du Lombard Polidoro da Caravaggio à Naples, « passeur » important de modèles artistiques hétérogènes. En élaborant des propositions qui s'écartent du canon ou qui le réinterprètent en empruntant d'autres trajectoires, les œuvres créées par Negroni offrent un point de vue différent sur la modernité picturale du xvi^e siècle en Italie.

English

This text deals with the pictorial modernity of the Calabrian painter Pietro Negroni and his relationship with the art of the painters Polidoro da Caravaggio and Herman Postma. I am particularly interested in a *Nativity* painted by the artist in 1540 for a church in Aversa, located not far from Naples. After a brief portrait of the artist's early career and training, I situate this painter in the Neapolitan art scene. Negroni took advantage of a trip to Rome and contact with Flemish painting to enrich his distinctive, highly expressive style. I also discuss the place given to this painter in the traditional art-historical narrative, including the negative criticism he received. Then, through an analysis of the selected work, I show how his approach outside the canon, which I describe as "eccentric", is synonymous with modernity. I mention contacts with the paintings of the Lombard painter Polidoro da Caravaggio to Naples, an important *passeur* of heterogeneous artistic models. By elaborating proposals that depart from the canon or reinterpret it by taking other paths, the works created by Negroni offer a different perspective on pictorial modernity in sixteenth-century Italy.

INDEX

Mots-clés

Naples, xvie siècle, peinture, centre, périphérie, géographie artistique, géographie relationnelle, géopolitique de l'art, Pietro Negroni, identité artistique, style artistique

Keywords

Naples, sixteenth century, painting, center, periphery, artistic geography, relational geography, geopolitics of art, Pietro Negroni, artistic identity, artistic style

AUTHOR

Christophe Baczyk

Conseiller aux études, Université du Québec à Montréal