

INTRODUCTION

« C'est un problème irrésolu que de savoir si la mémoire vive que nous gardons des princes de la Renaissance est due à leur propre génie ou à celui des artistes qui ont transmis l'essence de leur être à la postérité. »

Ernst Kantorowicz, 1939-1940

Depuis la constitution du royaume des Deux-Siciles par les Normands en 1130, le Sud de la péninsule italienne forme une entité politique plus ou moins homogène. Ces terres qui couvrent plus de 73 000 km² ne constituent pourtant pas d'unité géographique et les liaisons par les côtes restent plus faciles que les liaisons internes. Divisé par les Apennins, le royaume se compose au XV^e siècle de 12 provinces, sous l'autorité d'une multitude de vassaux du roi¹. Des zones culturelles hétérogènes se côtoient avec notamment les Pouilles orientées vers l'Adriatique et la Vénétie. La Sicile et la Sardaigne demeurent proches du royaume de Naples, même après leur retour aux Aragon d'Espagne en 1458².

La principale caractéristique du royaume est son gouvernement par une monarchie d'origine étrangère qui maintient son pouvoir sur les dynasties nobles locales grâce à l'appui de ses possessions extra-péninsulaires. Mais cette unité politique est remise en cause dès la guerre des Vêpres en 1282, lors de laquelle la Sicile se donne aux Aragonais. Le royaume se scinde en deux unités politiques : la Sicile aux Aragonais et le sud de la péninsule aux Angevins. À partir de ce moment, l'histoire du Sud de la péninsule italienne s'explique par la lutte entre la maison angevine et la maison aragonaise pour la domination du royaume et, par voie de conséquence, du commerce méditerranéen³. Le dernier affrontement des deux familles a lieu au XV^e siècle. La victoire provisoire de la dynastie espagnole entraîne l'installation des Aragonais à Naples de 1442 à 1501. Les limites chronologiques de notre sujet se définissent en amont par les premiers pas d'Alphonse V d'Aragon en Italie (1420) et en aval par la déposition de la couronne aragonaise par Ferdinand le Catholique en 1501 et la mort de Frédéric d'Aragon en exil au Plessis-lès-Tours en 1504.

¹ Les douze provinces administratives mises en place par Alphonse V sont du nord au sud : l'Abruzzes Citra, l'Abruzzes Ultra, la Terre de Travail, le Molise, la Capitanata, le Principat Ultra, le Principat Citra, la Terre de Bari, la terre d'Otrante, la Basilicata, la Terre Jordienne, la Calabre Ultra.

² La Sicile entretient un échange culturel soutenu avec le royaume alors que la Sardaigne (qui compte 160 000 habitants en 1485) n'est pas investie par les commandes nobiliaires ou ecclésiastiques de prestige et développe principalement un art du retable très

dépendant des formes catalanes venues de la capitale du royaume.

³ Comme le souligne David Abulafia, il serait à présent intéressant d'écrire une histoire de l'Italie en prenant en compte les ambitions de la Catalogne c'est-à-dire « une histoire de la péninsule entière », « qui regarde la péninsule du bas vers le haut, c'est-à-dire du point de vue du royaume méridional » et pas « seulement des principales républiques du Nord et du centre », ABULAFIA D., 2001, p. VIII.

Malheureusement, la succession des dynasties à la tête du royaume de Naples a entraîné la destruction de la majorité des décors peints, des ouvrages architecturaux ainsi que des archives écrites. Les insurrections de 1647 et de 1701 puis l'incendie provoqué par l'armée allemande le 30 septembre 1943, ont entraîné la perte de près de quatre-vingt dix pour cent des registres de chancellerie conservés à Naples⁴. La carence informative, associée à la *damnatio memoriae* subie par les Aragon de Naples, a certainement contribué à la mauvaise fortune historique de cette période. Dès la liste d'artistes italiens établie par Giovanni Santi dans les années 1480, la sous-représentation de Naples est flagrante – en dehors d'Antonello da Messina connu par ses œuvres vénitienues plus que par son apprentissage avec Colantonio⁵. L'oblitération du *Mezzogiorno* – difficilement pensé comme « italien⁶ » car occupé par des monarchies d'origines étrangères depuis le X^e siècle – est amplifiée par Giorgio Vasari puis Luigi Lanzi⁷. Outre une carence patrimoniale due à son histoire, la Naples aragonaise est lue à travers des schémas normatifs particuliers. La vision de la Renaissance comme modernité a consacré l'opposition entre humanisme civique défenseur de la liberté et humanisme courtois réactionnaire⁸. Mais cette opposition entre tyrannie du monde féodal et liberté des Cités-États est démentie par la structure réelle des Cités-États et des cours. Martin Warnke a montré comment la souveraineté de l'artiste se construit en dialogue avec celle du Prince, dans un mouvement ambivalent avec les mondes citadins⁹. En outre, pour certains humanistes la royauté surpasse la République. Ainsi, sous Ferdinand I^{er}, le florentin Francesco Bandini de Baroncelli donne une image idyllique de la production artistique à Naples¹⁰. En outre, dès 1474, F. Bandini cite la peinture comme art libéral, ce que Marsile Ficino ne fera qu'en 1492¹¹. L'humaniste insiste particulièrement sur le mécénat actif des aragonais qui soutient toutes sortes d'artistes et nous lègue ainsi une image dynamique contrastant avec l'état des sources parvenues jusqu'à nous¹².

⁴L'armée allemande a mis le feu à la villa Montesano à environ 30 kilomètres de Naples, dans laquelle le directeur des archives avait mis en sûreté les documents les plus importants. Sur les archives conservées à Naples, voir MAZZOLENI, J., 1974. Voir aussi MINIERI RICCIO, C., 1881, p. 1-36, 231-258, 411-461 et PERCOPO, E., 1893, p. 527-37, 784-812; 1894, p. 376-409, 561-591, 740-779; 1895, p. 283-335.

⁵La père de Raphaël dresse cette liste à l'occasion de la rédaction *La vita e le geste di Federico da Montefeltro duca d'Urbino* (Vatican, cod. ott. lat 1305). On en trouve l'analyse dans BAXANDALL, M., 1985, p. 169-174. Sur Colantonio, voir la notice de F. Bologna dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Enciclopedia Italiana, vol. 26, 1982, *ad vocem*.

⁶Le domaine historique est ici à l'unisson de l'histoire de l'art comme le constate avec ironie P. Dover: « In undertaking a study of the historiography of Renaissance Italy, one might be forgiven if he or she came to the conclusion that the Kingdom of Naples was not a constituent part of the Italian peninsula. », dans DOVER, P., 2005, p. 58.

⁷Voir les constatations de CASTELNUOVO, E. et GINZBURG, C., 1979, p. 285-532. Bien que L. Lanzi dans sa *Storia pittorica...* se propose d'écrire une histoire globale de la péninsule, le royaume de Naples n'occupe qu'un vingtième du total de ses livres (rédigés entre 1772 et 1809), car il n'a pas accès au fonds qui lui permettrait de traiter du sujet et qu'il ne se rend pas sur place. Voir LANZI, L., 1968-1974. La prépondérance de l'Italie centro-septentrionale se répercute jusqu'à nos

jours. Par exemple, le livre, par ailleurs remarquable, de B. Kempers sur le mécénat n'envisage que l'Italie du centre et du nord, KEMPERS, B., 1997.

⁸Voir notamment l'analyse de BARON, H., 1955.

⁹La vaste et précieuse étude de Martin WARNKE, 1989 appelle néanmoins la nuance quand à sa théorie d'ensemble ainsi qu'à ses développements spécifiques. Pour une reconsidération de ses thèses dans le cadre napolitain, voir BARRETO, J., 2010. Pour un questionnement méthodologique plus général, voir CAMPBELL, S. J., 2004 et aussi « L'artiste au Moyen Âge, Débat avec Fabienne Joubert et alii », *Perspective*, III, 2008, p. 90-110.

¹⁰Francesco Bandini, florentin, a vécu à Naples de 1474 à 1476 avant de se rendre, à la suite de Béatrice d'Aragon, en Hongrie où il demeure 30 ans. La lettre sur laquelle nous nous appuyons a été écrite vers 1474. Elle a été publiée par KRISTELLER, P. O., 1956, p. 406-410.

¹¹Voir FEUER-TOTH, R., 1986, p. 28-58.

¹²Francesco Bandini, fol. 11v: « sulla marina è il Castello Nuovo restaurato dal gloriosissimo Re Alfonso [...] con un arco triumphale su la porta simile a quelli egregii Romani, con habitatione dentro magnifiche et ornatissime ad abitare di gran principe accomodate dove la Maestà del re sta per istanza », fol. 13v-14v: « Se musici, scultori, pictori, architecti, ingegneri et di simili mestieri liberali, qui ne è in tutto colmo, e del continuo la Maestà del Serenissimo Re con ogni sollecitudine et premio attende a condurcerne con continue / scuole di tutte simili arte perfette. »

Contre la possibilité d'une « modernité » de la monarchie aragonaise, la Renaissance napolitaine est souvent comprise comme une « napolétanisation » des découvertes florentines et non comme un chapitre à part entière¹³. Déjà Cosme l'Ancien voyait Alphonse V comme un « mezzo-barbaro¹⁴ », même si plus tard, ce sera Ferdinand I^{er} qui ne verra en Laurent le Magnifique qu'un « vil mercatante et cittadino¹⁵ ». Mais fondamentalement, cette lecture philo-florentine de la Renaissance napolitaine a été en grande partie orchestrée par l'humaniste napolitain Sannazaro, « légataire » de la mémoire d'une dynastie qu'il avait servi durant toute sa vie, et en particulier Frédéric d'Aragon, dont il partage l'exil en France. Au XVI^e siècle, Sannazaro est consulté par tous les humanistes qui écrivent sur la période aragonaise, notamment Pietro Summonte auteur de la célèbre lettre du 20 mars 1524 à Marcantonio Michiel, premier recensement de la situation artistique napolitaine. Fidèle au jugement de Giovanni Pontano, et s'appuyant sur Dante, Summonte présente la Renaissance napolitaine comme la réception des innovations florentines, avec la présence d'œuvres à Naples de Giotto, Donatello, Adriano Fiorentino, Giuliano da Maiano ou d'artistes suivant ce mouvement. Vingt ans seulement après la chute des Aragon, Pietro Summonte affiche son mépris pour les œuvres sortant de ce cadre, qualifiées de « catalanes », c'est-à-dire « barbares » qui « puent le moderne et la mauvaise époque lors de laquelle de tels travaux furent faits¹⁶ », assimilant ainsi le gothique à la barbarie. La Renaissance correspond à la modernité, qui elle-même s'exprime dans l'art florentin, exporté puis adapté à la réalité napolitaine. Cette clef de lecture décide encore des positions de J. Burckhardt¹⁷, E. Gothein ou plus récemment de H. Bentley et R. Pane, comme nous le verrons.

La cour de Naples est pourtant bien loin de ne faire que réagir aux innovations florentines, puisque l'un des premiers textes de critique artistique de la Renaissance y est écrit en 1456. Avec son ouvrage biographique, Bartolomeo Facio introduit pour la première dans le genre des *De viris illustribus*, une section consacrée aux artistes parmi les intellectuels¹⁸. Or, les conclusions de Bartolomeo Facio sont déroutantes pour un historien de l'art moderne. Il consacre un chapitre aux peintres et aux sculpteurs qu'il présente comme les plus excellents de son temps : Gentile da Fabriano, Jan van Eyck, Pisanello, Rogier van der Weyden, Lorenzo Ghiberti et son

¹³ Voir NOVI CHAVARRIA, E., 2005, p. 249-264.

¹⁴ CROCE, B., 1917, p. 27.

¹⁵ L'expression est citée dans une lettre de l'ambassadeur milanais à Naples du 13 juillet 1475, soit avant la réconciliation entre Naples et Florence en 1479-1480, voir DOVER, P., 2005, p. 71-72.

¹⁶ PANE, R., 1975, p. 320 : « Porìa ancora in questa parte nominarvi molte porte marmoree d'eccliesie, molti sepolcri fatti per nostri re passati: però sono di mal disegno, ancorché siano ricchi di molto marmo. Insumma puzzano del moderno e del mal tempo nel quale tali lavori fòro facti; ché, come sa Vostra Signoria molto miglio di noi di qua, per un certo tempo in questo paese, così come in altre parti, non si faceano se non cose piane, cose tedesche, francesche e barbare » ; p. 470 : « La sala grande del Castelnuovo è pur grande opera; ma è cosa catalana ». Les seuls artistes locaux épargnés sont Colantonio, « tutt[o] convertit[o] in le cose di Fiandra », et Masone de Maio (illustre inconnu de nos jours), l'un parce qu'il est le maître d'Antonello da Messina, l'autre parce qu'il est le frère de Giuniano Maio, maître de Jacopo Sannazaro, que vénère Pietro Summonte.

¹⁷ Lorsque J. Burckhardt évoque Ferrante, il insiste sur sa naissance illégitime (« bâtard », fils d'une dame espagnole ou d'un « marrane de Valence ») avant d'évo-

quer son « épouvantable tyrannie », sa « dissimulation » et indique qu'il « se fit une habitude du pire comme chose normale ». Il se fait l'écho des visions pro-nobiliaires de Carraciolo mais surtout de Camillo Porzio qu'il cite comme sources. Alphonse de Calabre est pour sa part « l'homme le plus cruel, le plus pervers, le plus vicieux, le plus commun qu'on eût jamais connu », « débauché sanguinaire » car les Espagnols se montrent en Italie « presque toujours dégénérés », surtout la fin de la dynastie (1494-1503) qui est « un manque total de race » (BURCKHARDT, J., 1958, 1, p. 50-53). La position extrêmement critique de J. Burckhardt, qui s'appuie sur un argumentaire des plus douteux, est très inspirée aussi par Commynes qu'il cite également comme source. Le modèle princier idéal est bien sûr Milan.

D'un point de vue esthétique, J. Burckhardt garde dans l'ensemble de très mauvais souvenirs de son séjour napolitain, et se révèle proche des positions de Winkelmann, comme le montrent ses lettres à Wackernagel et Kingel en 1846, mais aussi son *Cicerone*, dans lequel le gothique napolitain est loin de la perfection « germanique » alors que la Renaissance (comme le *Succorpo*) doit tout à Florence. Sur la capitulation de J. Burckhardt face à Naples, voir l'analyse de TAUBER, C., 2002, p. 73-90.

¹⁸ Voir ALBANESE, G., 2003.

filis Vittore et enfin Donatello¹⁹. Si Donatello est présent, c'est en raison de la tombe du cardinal Brancaccio à Naples, et, comme nous le verrons, de la commande avortée d'une statue équestre par Alphonse V. Pour le reste, le choix des artistes reflète les goûts du roi et de la cour pour un art expressif, religieux, flamand et dans des formes principalement proches du gothique international, dont l'exégèse est fidèle à la tradition humaniste, notamment dans le parallèle insistant qui est fait entre peinture et rhétorique. Pisanello n'était-il pas l'artiste le plus loué par les humanistes de son époque, bien devant Masaccio ?

Souvent absente des panoramas généraux sur la Renaissance, la situation napolitaine a majoritairement été étudiée par des chercheurs originaires de Naples²⁰, comme B. Croce²¹, E. Pontieri ou G. Galasso, qui ont voulu faire l'histoire du *Mezzogiorno* sans reprendre les échos d'une histoire municipaliste obéissant à des objectifs politiques²². Mais si la modernité institutionnelle de la monarchie aragonaise est reconnue, il n'en est pas de même de son expression artistique, jugée inexpressive ou sans traits propres²³. Cette vision a été remise en cause ensuite, notamment avec les travaux de R. Pane²⁴ ou F. Abbate²⁵, qui donnent une nouvelle dimension à la Renaissance napolitaine. Bien sûr, la cour d'Alphonse de Calabre est encore bien souvent envisagée comme davantage "renaissante" car ouverte aux artistes florentins (par exemple, les da Maiano, les Donzello), notamment par G. Hersey²⁶ ou par H. Bentley dans le domaine littéraire²⁷.

La singulière discrétion de la peinture à Naples – en particulier des grands cycles de fresques – complique encore la normalisation disciplinaire. Outre le fait que les peintures sur bois des artistes napolitains sont très fortement marquées par l'*ars nova*, la disparition des grands cycles de fresques historiques qui ornaient les résidences royales comme Poggioreale, premier nymphée de la Renaissance, ou la Duchesca, nous prive d'une des contributions majeures de Naples à la Renaissance italienne. L'importance de la musique, mais surtout, dans les arts figuratifs, la prépondérance de la sculpture, peuvent entraîner la négligence voir l'incompréhension du phénomène napolitain.

¹⁹ Il n'existe pas d'édition moderne du texte mais se reporter à FACIO, B., 1745. Pour la traduction et le commentaire d'une partie du texte, voir BAXANDALL, M., 1964, p. 90-107 et CORTESI, M., 1988, v. 31, p. 409-418, qui montre que le manuscrit du Vatican a été annoté par Panormita.

²⁰ La tradition d'études locales remonte loin. On peut notamment citer DE DOMINICI, B., 1971 (1742-1743) ou TUTINI, C., 1898 (XVII^e siècle) qui tentent, au milieu d'incohérences et d'erreurs, de construire un art « napolitain ».

²¹ Dans la bibliographie de B. Croce par Edmondo Cione (1956), on ne compte pas moins de douze articles sur l'histoire aragonaise, vingt sur l'histoire de l'art et dix-huit sur la littérature de la période, en dehors des livres commençant au XV^e siècle, comme *I Teatri di Napoli* ou *La Spagna nella vita italiana*.

²² Sur ces points, voir les analyses de GALASSO, G., 1965, p. 15-54.

²³ Par exemple par FILANGIERI, G., 1885: « Quello che veramente a me pare, si è che in quel tempo scuola propria non abbiamo avuto, e l'arte nostra ad ogni mutamento di dinastia si risente di nuove e diverse influenze ».

²⁴ La somme écrite par PANE, R. 1975-1977, a proposé une nouvelle vision de la Renaissance napolitaine avec un appareil iconographique considérable. Les choix méthodologiques de l'auteur l'ont porté à privilé-

gier les manifestations architecturales et sculpturales, bien que des analyses soient dédiées à certaines peintures, médailles ou dessins. Nous verrons dans le cours de notre travail les points qui peuvent être maintenant rectifiés dans ces analyses. Pour R. Pane, la Renaissance napolitaine est avant tout une « napolétanisation » des formes florentines.

Sur les stéréotypes d'une Naples passée à côté de la Renaissance en raison d'une féodalité intéressée par la chasse et la guerre et non par l'art, mais aussi d'un « antis-pagnolisme » repris dans les analyses de E. Gothein, voir la synthèse de NOVI CHAVARRIA, E., 2005.

²⁵ Le manuel de ABBATE, F., 1998, a l'avantage d'offrir une vision synthétique, pluridisciplinaire, panoptique et orientée sur l'ensemble du territoire du royaume et non pas seulement sur sa capitale. Mais son développement, qui donne la part belle aux artistes locaux, est malheureusement limité par son format.

²⁶ Les études de G. L. Hersey ont permis un renouvellement des problématiques, bien qu'elles aient aussi été à l'origine de polémiques vives concernant les conclusions hâtives de son auteur, en particulier dans la reconstruction de Poggioreale comme nous le verrons.

En littérature, PIERI, M., 1985, juge aussi que la cour d'Alphonse de Calabre fait preuve de plus d'innovations que celle de son père.

²⁷ BENTLEY, J. H., 1995.

Dans l'ensemble, les études se sont spécialisées sur des domaines isolés, sans tenter de construire des ponts entre les différentes expressions artistiques. La bibliothèque des souverains a passionné T. De Marinis qui en a proposé une reconstruction toujours précieuse, sur laquelle s'appuient les études postérieures²⁸. G. Toscano a repris ce champ d'études dans sa thèse publiée sous forme de catalogue, puis dans de nombreux articles. Plus récemment, T. Haffner, sur la bibliothèque du cardinal Jean d'Aragon, et particulièrement T. D'Urso, sur Ioan Todeschino, ont permis d'éclairer des points nouveaux de la dynamique artistique propres aux enlumineurs, mais aussi aux rapports qu'ils entretenaient avec les artistes qui étaient leurs contemporains. Parallèlement, les études stylistiques sur la peinture du XV^e siècle se sont développées, notamment dans les synthèses de F. Sricchia-Santoro, F. Navarro, M. Pittaluga et P. Leone de Castris²⁹. La pierre milliaire de cette approche demeure le travail de F. Bologna, inscrit dans la filiation de Roberto Longhi. Pour la première fois, malgré certaines approximations, la vision d'une renaissance napolitaine européenne prenait le jour. Les chemins de Valence, Ferrare et Naples se trouvaient ainsi envisagés dans une perspective stimulante et nouvelle. C'est d'ailleurs vers l'appréhension de cette "autre Renaissance" que se sont tournées les études mettant en valeur le bassin méditerranéen, « lac catalan »³⁰, ou vers les racines flamandes de l'art napolitain³¹, tout en donnant une part importante aux liens entre Naples et la péninsule italienne, notamment la cour florentine (avec les études fondamentales de Francesco Caglioti qui ont renouvelé la question). La tendance actuelle des chercheurs privilégie les analyses des mécènes nobiliaires, en marge de la cour royale³² ou insistent sur la continuité avec les derniers Angevins³³.

La fragmentation des lectures du phénomène de la Renaissance napolitaine est donc due à deux facteurs parfois concomitants : la spécialisation sur un médium en particulier et la « nationalisation » des événements. Plus généralement, comme l'a reconnu le premier Edward Saïd, le *Mezzogiorno* est devenu, depuis le *Risorgimento*, une des zones de frontière imaginaire entre l'Europe et l'Orient. Porte vers l'Afrique, paysage pittoresque, le Sud de l'Italie engendre les stéréotypes du Sud européen en général, opposant un Nord civil à un Sud archaïque³⁴.

Notre recherche tente donc d'établir une vision synthétique, précise et articulée du XV^e siècle napolitain. Pour cela, il nous a semblé indispensable de porter une attention particulière aux racines ibériques de la dynastie³⁵. En effet, les auteurs espagnols se sont longuement penchés sur la vie d'Alphonse V, mais ils ont très rarement fait le pont avec son expérience napolitaine³⁶. Il nous semble au contraire fondamental d'associer une bonne connaissance du contexte ibérique pour comprendre les choix artistiques faits à Naples, aussi bien stylistiquement qu'iconographiquement. En outre, nous avons privilégié une vision pluridisciplinaire en intégrant tous les médiums (peintures, sculptures, médailles, monnaies, arts éphémères, enluminures, littérature) à l'analyse d'un – voir de plusieurs – imaginaire(s) politique(s). C'est en ce sens que nous avons interrogé la notion d'image dans son acception large, englobant à la fois l'image visuelle, l'image

²⁸ Sur la bibliothèque, voir principalement les études de MAZZATINTI, G., 1897, DE MARINIS, T., 1945-1957 et 1969 et TOSCANO, G., 1998.

²⁹ Plus récemment, des chercheurs comme Donato Salvatore et Andrea Zezza revisitent avec succès les intuitions de Ferdinando Bologna.

³⁰ L'exposition remarquable dirigée par Mauro Natale a joué un rôle fondamental dans cette redécouverte, voir NATALE, M., 2001.

³¹ FILANGIERI, R., 1930 et MARINESCU, C., 1959, CASTELFRANCHI-VEGAS, L., 1995 (1993) et plus récemment CHALLÉAT, C., 2006, qui se pose surtout des questions d'influence et tente de trouver dans les enluminures le reflet des œuvres perdues de Van Eyck.

Andreas BEYER, 2002 envisage le goût pour l'art nordique comme un véritable choix artistique.

³² Dans le domaine historique, voir principalement VITALE, G., 2006a. En histoire de l'art, voir BEYER, A., 2000; CANALI, F. et GALANTI, V., 1999 (2000); *idem*, 2000; *idem*, 2003 (2000-2001); DE DIVITIIS, B., 2007; ROMANO, S., 2008.

³³ Comme le fait BOCK, N., 2008.

³⁴ Sur la construction de cet imaginaire au XIX^e siècle, voir dernièrement MOE, N., 2002.

³⁵ En histoire de l'art, citons simplement GARCIA MARSILLA, J. V., 2000a et b.

³⁶ Dans le domaine artistique, signalons simplement l'œuvre majeure de POST, C. R., 1930.

mentale, l'image littéraire, en bref, tout un spectre de significations allant de « l'idée de forme visible » à « l'idée de contenu irréel, fictif, production de ce qui n'est pas³⁷ ». Ceci comprend donc aussi bien l'analyse de la matérialité d'une image que celle des processus créatifs ou de réception de cette image, et les liens créés par la mise en réseau de ces différents niveaux.

Plus précisément, nous avons choisi le filtre du portrait pour tracer un panorama général de la Renaissance napolitaine. La question du portrait est en effet centrale dans la définition du mouvement « renaissant »³⁸. La valorisation de l'être humain, notamment par les néo-platoniciens florentins, s'accompagne en arts plastiques par une inflation des portraits peints et sculptés. À Naples, cela est certainement lié à la discussion sur la dignité de l'homme entre Alphonse V et Giannozzo Manetti (1396-1459)³⁹. À la cour napolitaine, la mode du portrait physique se développe essentiellement dans le contexte royal. Bien que G. L. Hersey et R. Pane aient assez rapidement abordé le sujet en ce qui concerne Pisanello, Guido Mazzoni ou Francesco Laurana, il existe encore une grande confusion quant à l'identification des rois ou des membres de la famille royale. L'absence de sources écrites complique encore une telle identification, c'est pourquoi nous avons voulu croiser les témoignages visuels. De cette riche confrontation ont pu émerger de nouvelles hypothèses d'identification, concernant notamment des tableaux de Pisanello, ou de Pietro Befulco. Mais elle a aussi permis de revenir sur des portraits problématiques et sur la confusion entre les images de Ferdinand I^{er} et celles de son fils Alphonse de Calabre.

Dans la tentative de comprendre la création d'un imaginaire politique, il a fallu élargir l'enquête et s'attarder au-delà des simples portraits royaux. Au XV^e siècle, le portrait désigne aussi bien la figure humaine, que tout dessin ressemblant⁴⁰. Exploitant cette polysémie du terme, notre enquête s'est penchée sur l'émergence d'une conscience politique au-delà du corps royal. L'identité politique a été dynastique avant d'être nationale. L'héraldique, topographie d'une famille régnante, est aussi une image du pays⁴¹. Le royaume de Naples se dit aussi bien dans le corps du roi que dans son héraldique, dans le portrait de sa capitale dont il tient son nom, et enfin dans sa cartographie. Ses expressions, bien qu'appuyées sur des connaissances techniques particulièrement « modernes », sont loin d'être objectives. Elles existent au contraire dans et pour le regard du roi, comme une extension de son corps projeté à la surface du royaume, dont l'image n'existe que comme reflet de celle du roi.

Qu'il soit physique ou symbolique, le portrait du roi oriente la signification d'une œuvre en lui donnant un sens particulier. L'œuvre agit et signifie sans la reconnaissance du portrait, mais l'identification du portrait lui donne un surcroît de sens et en permet une interprétation différente, située sur un autre plan. Le problème de la ressemblance du portrait à son modèle ne se pose pas simplement comme reproduction exacte de la forme extérieure du modèle (copie ou icône) ni comme simple ressemblance apparente (idole ou simulacre), c'est-à-dire comme bonne ou mauvaise *mimesis* selon Platon⁴². La notion de vraisemblance de l'imitation, introduite par

³⁷ Pour l'analyse de ces définitions, voir WUNENBURGER, J. J., 1997, p. 3-8 et p. 6 pour la citation.

³⁸ Nous n'allons pas ici revenir sur cette question très connue. Voir notamment les études générales de JENKINS, M., 1947; POPE-HENNESSY, J., 1966; SLEPTZOFF, L., 1979; CASTELNUOVO, 1973, p. 1031-1094; BOEHMS, G., 1985; GENTILE, A., 1989; CIERI-VIA, C., GENTILE, A. et MOREL, P., 1993; CAMPBELL, L., 1991; DIDI-HUBERMAN, G., 1994, p. 383-432; GLORIA FOSSI (dir.), 1996; POMMIER, E., 1998; SYSON, L. et MANN, N., 1998; CRANSTON, J., 2000; BÜSSEL, M. et SCHMIDT, P., 2003; ERIKSON, R. et MALMANGER, M., 2001; CORNELOUP, A., 2001;

BEYER, A., 2003; BROCK, M., 2006. Pour nuancer le propos en ce qui concerne le Moyen Âge nous renvoyons le lecteur à BEYER, A., 2003, p. 1-33.

³⁹ Voir BENTLEY, J. H., 1995, sur Giannozzo Manetti à Naples.

⁴⁰ POMMIER, E., 1998, p. 15.

⁴¹ BELTING, H., 2004, p. 153-181.

⁴² WUNENBURGER, J. J., 1997, p. 101-112, qui s'appuie notamment sur la définition de l'art comme troisième niveau d'imitation qui ne représente pas « ce qui est tel qu'il est », mais « ce qui paraît tel qu'il paraît », in *République*, 598b. Platon retrouve la même partition dans le langage entre une bonne *mimesis* (l'oral) et une mauvaise (l'écriture qui fige la pensée).

Aristote dans sa *Poétique*⁴³, occupe une place fondamentale. Ce principe de convenance et de vraisemblance de l'histoire – ou du portrait – est repris et amplifié par Leon Battista Alberti dans son *De Pictura*. Or le texte d'Alberti était très vraisemblablement connu dans la Naples aragonaise et il est significatif que Bartolomeo Facio consacre à Alberti l'une de ses *Vies des hommes illustres* composées pour Alphonse d'Aragon en 1457⁴⁴. Même si ce voyage apparaît peu plausible, il n'en reste pas moins que les idées d'Alberti étaient connues à Naples. Selon Alberti, l'*historia* trouve cohérence et vraisemblance dans sa construction interne, sans réelle possibilité d'une confrontation avec un modèle supposé. Tout comme elle, le portrait se base non pas tellement sur un effet de ressemblance avec son modèle, mais sur un effet de reconnaissance du portrait en tant que tel dans la construction de l'image⁴⁵. La mise en scène, les traits de physionomie, les attributs, et les citations d'une œuvre à l'autre permettent de reconnaître un portrait alors que jamais nous ne verrons son modèle. Le portrait se définit dans un jeu d'échos et de différenciations entre les œuvres et à l'intérieur d'une même œuvre et non pas par « réalisme », notion anachronique.

Louis Marin a montré à plusieurs reprises les pouvoirs de la re-présentation, et notamment du portrait du roi, qui permettent bien plus que la simple substitution du corps royal. Le portrait du roi, tel qu'il s'accomplit totalement à l'époque classique, convertit la force du pouvoir en signes de sa force et la perpétue ainsi intacte, entraînant la vénération par l'efficace de son dispositif. Il ne faut pourtant pas se méprendre sur le sens de « représentation » en lui reconnaissant une signification qui sera celle du XVII^e siècle. Comme l'a analysé Maurice Brock, dans la théorie du début du XV^e siècle, et en particulier chez Leon Battista Alberti dans le *De Pictura* et chez Lorenzo Valla dans les *Elegantiae*⁴⁶, le verbe *repraesentare* signifie « présentifier », « rendre présent », « c'est-à-dire, non [...] représenter (au sens, aujourd'hui banalisé, d'une "image plus ou moins ressemblante"), mais [...] re-présenter (au sens étymologique), [...] présentifier sans [...] recouvr[ir] pour autant une présence effective et sans que cette quasi-présence soit nécessairement ressemblante⁴⁷ ». Alberti loue d'ailleurs la peinture – mais de manière plus spécifique le portrait, qu'il soit peint, sculpté ou gravé – comme « force quasi divine » qui « rend non seulement présents les absents [...] mais montre encore les défunts aux vivants après des siècles⁴⁸ ». Le portrait occupe ainsi un rôle paradigmatique dans la définition du nouveau régime de "représentation" proposé par Alberti, et dont les prémisses sont partagées par Lorenzo Valla, au temps où il est secrétaire d'Alphonse V, roi de Naples, pour lequel il rédige la très polémique critique de la *Donation de Constantin*, alors que le pape lui refuse l'investiture du royaume de Naples.

Dans la Naples aragonaise, le portrait est réservé principalement au roi et aux personnages occupant une fonction officielle et bénéficiant ainsi d'une part de la majesté royale. Mais jamais le portrait n'a pris une ampleur suffisante pour devenir le substitut du roi. Aucune source ne nous permet d'ailleurs de juger des effets du portrait sur ceux qui le regardaient. Pour autant,

⁴³ *Idem*, 1997, p. 139-140.

⁴⁴ L'idée que l'humaniste florentin aurait résidé à Naples en mai-juin 1465 fait polémique. Sur ce sujet voir BORSI, S., 2006. Dans trois lettres de Marco Parenti, un « Battista Alberti » est mentionné, qui serait pour Luca Boschetto Alberti lui-même, alors que pour Maria Marese, l'éditrice des lettres, il s'agit de son homonyme Battista Alberti di San Casciano.

⁴⁵ Pour cette notion, voir ZERNER, H., 1993, p. 111-121, et les analyses d'ARASSE, D., 1982.

⁴⁶ Jacques Chomarat rappelle que lors de son séjour à Naples (1435-1448), Lorenzo Valla remanie le *De vero falsoque bono*, publie le *De libertate arbitrii*, et rédige les *Dialecticae disputationes*, la *Declamatio* contre la Donation de Constantin, le *De professione religiosorum*, la *Collatio Novi Testamenti*, les *Annotationes in Novum*

testamentum, une *Apologia* d'Eugène IV et l'*Historia Ferdinandi*. Les *Elegantiae*, qui nous intéressent particulièrement ici, datent également de son séjour napolitain, et précisément de 1440. CHOMARAT, J., 1981, p. 225-242. Mes vifs remerciements vont à Colette Nativel qui m'a généreusement fait connaître l'œuvre de Jacques Chomarat.

⁴⁷ BROCK, M., 2010, dont l'auteur m'a très aimablement fait lire la version inédite. Sur l'emploi du terme « représentation » (qu'il relie à « effigie ») comme « symbole concret de l'abstraction de l'État », voir la vaste analyse de GINZBURG, C., 1991. Sur le terme d'*imago* et sur la re-présentation médiévale, voir SCHMITT, J.-C., 2002, Introduction.

⁴⁸ *Ibidem*.

le droit à l'image est révélateur des stratégies de domination établies par les rois aragonais. En général, il ne s'agit pas de « propagande⁴⁹ » à grande échelle, compte tenu du caractère souvent confidentiel des portraits royaux, bien que les portraits religieux, par exemple, contredisent ce dernier point. La politique d'images a avant tout une importance pour son impact sur les élites auxquelles s'adresse directement le roi (les nobles du royaume, les courtisans, les autres cours). Les messages politiques et encomiastiques renforcent la domination et la légitimité du roi. Le roi partage ainsi certains traits du chef charismatique de M. Weber⁵⁰, comme la nécessité d'établir une croyance dans le « prestige » du souverain et la création d'une communauté émotionnelle pour amener à l'identification des intérêts du pays avec ceux de la personne royale. Bien sûr, ce but n'est pas nécessairement atteint.

En réalité, les portraits du roi sont bien plus qu'une illustration d'idées politiques préexistantes⁵¹. Les images du pouvoir visent à la création d'un imaginaire qui influe sur l'action politique et, en ce sens, l'art a une dimension performative. Il nous faut pourtant conclure que, s'il a parfois été possible de saisir des discours, les pensées nous ont systématiquement échappées. Se situant au niveau des représentations, notre analyse a tout de même tenté d'envisager l'image comme moteur et non comme simple expression. Si la « vérité » du « producteur » d'images ou de son « récepteur » n'est pas saisissable, on peut cependant envisager « l'art comme un système d'action qui vise à changer le monde plutôt qu'à transcrire en symboles ce qu'on peut en dire⁵² », bien que cette dernière fonction ne soit pas antinomique de la première. La mise au jour des thèmes récurrents permet alors de réfléchir sur l'éventuelle efficacité de l'image politique, en insistant toujours sur la reconstruction d'un contexte culturel et historique pertinent.

La question de la légitimité est au cœur de la dynastie aragonaise, tout d'abord parce qu'Alphonse V accède au trône (1416) quatre ans seulement après l'élection de son père Ferdinand d'Antequera comme roi d'Aragon (1412), lors du compromis de Caspe. Mais surtout, son fils Ferdinand I^{er} est né d'une liaison adultère⁵³. Alphonse lui donne le royaume de Naples, conquis de son vivant, mais il lègue les possessions ibériques à son frère Jean, père de Ferdinand le Catholique, qui déposera ses cousins à la fin du siècle. Les Aragon de Naples occupent donc une position tout à fait ambiguë dans le contexte européen. D'origine ibérique, ils sont intégrés à la culture de la péninsule italienne puisque Ferdinand arrive à Naples à treize ans et que ses descendants se veulent totalement napolitains, comme l'illustre le discours de Ferdinand II⁵⁴. Monarques, ils sont cependant confrontés au modèle princier des cours italiennes et doivent conquérir et conserver le trône à la manière des condottieri. La protection divine ou le droit du sang n'ont donc pas le même impact que dans des monarchies établies sur des bases plus traditionnelles. Bien sûr, nous verrons que les Aragon de Naples s'approprient certaines traditions propres à la couronne ibérique, et qu'ils affirment avec insistance leur exception monarchique, qui impressionne fortement leurs contemporains, et notamment leurs alliés italiens. On ne peut cependant nier la perméabilité de leur modèle face aux exemples venus des cours italiennes. Ils sont donc à mi-chemin entre l'origine purement violente du pouvoir et l'affirmation de la sacralité royale qui transforme ce monopole de la violence en domination symbolique⁵⁵.

La caractéristique de la monarchie occidentale, qu'elle soit féodale ou absolutiste, demeure le monopole de la violence légitime et des taxes, c'est-à-dire dans l'État moderne, la guerre et l'économie⁵⁶. Or la monarchie napolitaine se situe dans un moment de transition entre monarchie

⁴⁹ BODART, D., 2003, p. 21-40.

⁵⁰ WEBER, M., 1995, p. 285-391.

⁵¹ Pour l'analyse du terme d'illustration à la Renaissance, voir ARASSE, D., 1985b.

⁵² GELL, A., 2009 (1998), p. 8.

⁵³ Ferdinand I^{er} d'Aragon, dans sa forme diplomatique, est conventionnellement appelé Ferrante selon l'usage napolitain afin de le distinguer de son cousin

Ferdinand le Catholique, ce qui est rendu en français par Ferrand. Au cours de ce travail, nous utilisons l'une ou l'autre forme.

⁵⁴ GUICHARDIN, 1996, p. 101-102.

⁵⁵ Sur la convergence entre les analyses de Louis Marin et celles de Norbert Élias, voir la lecture de CHARTIER, R., 1994, p. 407-418.

⁵⁶ Voir GENET, J.-Ph., 1997, p. 3-4.

féodale et monarchie absolue; Alphonse V ayant reconnu une grande autonomie aux barons, alors que Ferdinand I^{er}, secondé efficacement par son fils Alphonse de Calabre, restreint les libertés féodales, en particulier après les révoltes de 1458-1465 et de 1484-1487. Ce sont bien les balbutiements de cette problématique notion d'État⁵⁷ que je veux mettre au jour, en envisageant les discours visuels et textuels créés pour la justifier. Le portrait du roi est un des médiums où elle apparaît, peut-être le seul plan sur lequel elle existe véritablement, tout comme le roi⁵⁸. Mais le corps physique du souverain n'est qu'une des modalités du portrait de pouvoir qui s'exprime – à part égale, avec une intensité égale – aussi dans l'héraldique, dans l'émblématique et dans l'image des résidences royales et du territoire du royaume. Chacune de ses expressions indique avec la même force le pouvoir royal, plus ou moins individualisé; elles obéissent en définitive aux mêmes critères de *dignitas* et de *mimesis*; elles diffusent une même idée du pouvoir car l'intérêt pour le corps individuel du roi est marginal du fait même que le corps privé du roi n'existe pas en dehors de son corps public. La théorie des deux corps du roi, telle qu'analysée par Ernst Kantorowicz puis développée par l'école « cérémonialiste⁵⁹ » a permis de mieux cerner les racines théologiques du pouvoir royal et de l'État moderne⁶⁰. Mais nous verrons que nous ne la retrouvons probablement pas dans les portraits des Aragon de Naples, même si la *dignitas* royale est partout diffuse.

Les interrogations méthodologiques sont déterminées par l'objet appréhendé. Dans notre cas, les « chefs-d'œuvre » ne sont pas légion, mais jamais les images ne se contentent d'illustrer un discours; elles le construisent. Il nous a fallu donner toute sa place à la prédominance de la sculpture sur la peinture, à la disparition des grands cycles de fresques, à l'importance des peintures sur bois et au témoignage central des manuscrits. Si ces considérations n'entraînent nullement un jugement de valeur, elles imposent néanmoins un positionnement méthodologique spécifique. La réponse aux axes de recherche énoncés ci-dessus s'est faite en trois moments par un survol de ce demi-siècle d'histoire politique, artistique et littéraire.

La première partie s'attache à une définition des thèmes principaux innervant la politique artistique des cinq rois aragonais de Naples. Tout d'abord, ce sont les origines ibériques de la dynastie et la progressive installation du roi Alphonse V en Italie qui ont retenu l'attention. Le goût pour l'art flamand s'affirme dès la période valencienne du roi, bien que son attention se porte davantage sur les peintures que sur les éléments décoratifs après sa rencontre avec l'Italie et grâce à l'alliance avec le duc de Bourgogne dans les années 1440. Si les artistes ibériques, comme les Crespí, tentent de définir un portrait du jeune Alphonse V, il n'en reste pas moins que c'est à la suite des contacts avec l'Italie qu'un intérêt pour le portrait mimétique apparaît. Sur le chemin de l'Italie, la Sicile occupe une place stratégique, territoire aragonais à proximité du Royaume napolitain convoité. La fresque du *Triomphe de la mort* de Palerme est certainement exécutée sous l'impulsion d'Alphonse et nous cherchons à cerner de quelle manière elle traduit en images les thèmes eschatologiques attachés à la personne du roi. Une fois Naples conquise, Alphonse s'inscrit dans la continuité angevine en marquant son pouvoir sur l'église de San Lorenzo, sur l'ancien forum de la ville, avec la participation de Colantonio, fasciné par l'art flamand et maître d'Antonello da Messina dans ces années. Ce chapitre est également l'occasion d'une interrogation sociologique concernant le statut de « peintre du roi », attribué à Jacomart et Leonardo da

⁵⁷ Pour une histoire des idées sur l'État, de Platon à Machiavel, avec comme arrière-fond l'Allemagne hitlérienne, voir CASSIRER, E., 1993 (1946). Pour une recherche de définition, voir *CULTURE ET IDÉOLOGIE...*, 1984; GENET, J.-Ph., 1990 et *GENÈSE DE L'ÉTAT MODERNE...*, 1993 (portant en couverture l'arc de triomphe napolitain), ainsi que la synthèse de GENET, J.-Ph., 1997. Sur la question du gouvernement et de la domination, voir SENELLART, M., 1995.

⁵⁸ Pour ces analyses, voir surtout MARIN, L., 1981, mais aussi MARIN, L., 1993 (notamment p. 9-22).

⁵⁹ Notamment Ralph Giesey et ses travaux sur les funérailles des rois de France. Pour une critique de cette école cérémonialiste, voir BOUREAU, A., 1991, p. 9-25.

⁶⁰ Alain Boureau a remis en cause l'universalité de la théorie des deux corps du roi dans BOUREAU, A., 1988.

Besozzo. La théorie de l'*ut pictura poesis* apparaît dès 1449 à propos de Leonardo da Besozzo, mais le rôle exact de ces deux artistes est en réalité fort réduit par rapport à Pisanello, qui arrive à la cour en 1447. Deux romans chevaleresques catalans écrits à Naples reflètent la culture internationale de ces années, ouverte à l'Espagne, la France, l'Italie, les Balkans, la Bourgogne et les Flandres.

Le deuxième chapitre aborde une des thématiques centrales de la thèse, l'identification des rois aux empereurs antiques et aux figures exemplaires du passé. Dans l'Italie du XV^e siècle, le roi de Naples fait figure de nouvel empereur plus qu'aucun autre prince contemporain. L'instrumentalisation des mémoires d'Hannibal et Scipion dans les années 1420-1440, laisse peu à peu la place à une véritable *renovatio imperii*. Mino da Fiesole met au point le portrait *all'antica*, entre Naples et Florence, au bénéfice d'Alphonse V, nouveau Jules César. Le triomphe du 26 février 1443 fait revivre une cérémonie antique en lui attribuant une valeur de couronnement, dans les formes catalanes traditionnelles. Le majestueux arc de triomphe du Castelnuovo est ici analysé du point de vue de son programme iconographique, comme portrait mythologique et funéraire de la dynastie napolitaine. En 1452, la venue de Frédéric III, empereur du Saint-Empire romain germanique, est l'occasion d'une rivalité entre un empereur auto-proclamé, Alphonse V, et un empereur réel; rivalité résolue dans le faste des réceptions lors desquelles Alphonse ressuscite les splendeurs antiques de son royaume. C'est à travers ce renouveau de l'Antiquité classique dans des formes chrétiennes qu'il faut comprendre les médailles de Pisanello pour le roi. Dans une lecture commune de trois médailles nous avons pu notamment dégager une nouvelle signification du *venator intrepidus*, référence directe à un épisode de la vie d'Alphonse V narré par Lorenzo Valla dans sa *Vie de Ferdinand d'Antequera*. Les médailles de Pisanello, comme les thèmes antiques, ont une large postérité au-delà du règne d'Alphonse V, surtout dans la revivification des Flaviens dans les années 1480.

L'engouement pour l'antique cohabite avec une forte prédominance des thèmes religieux étudiés dans le chapitre suivant. Bien que non thaumaturges, les rois de Naples développent un rapport privilégié avec la sphère sacrée. Les cultes civiques et la piété du roi permettent la mise en scène de la famille royale au plus près de Dieu, en particulier dans les épiphanies et les *Descentes de croix*. Les portraits de la famille royale se multiplient aussi auprès des saints protecteurs tels que saint Vincent Ferrier par Colantonio, dont nous avons retracé la genèse iconographique en nous appuyant sur la tradition valencienne. Enfin, les rois n'hésitent pas à s'identifier directement aux saints. C'est dans ce cadre que nous proposons une nouvelle lecture de la *Vierge à l'Enfant entourée de saint Georges et saint Antoine* de Pisanello, comme tableau adressé à Alphonse en souvenir de sa prise de Naples. Mais c'est véritablement Ferdinand I^{er} qui ose, dès son vivant, s'identifier à un saint, comme nous le montrons en reconnaissant dans le *Saint Étienne* de Pietro Befulco un portrait du roi revendiquant le trône de Hongrie en 1491 en se faisant représenter sous les traits du saint protecteur de ce royaume.

Le dernier thème de cette partie aborde l'image du roi guerrier. L'imaginaire chevaleresque joue un rôle fondamental dans l'imagerie politique aragonaise. Si la statue équestre de Donatello destinée à orner la niche supérieure de l'arc de triomphe du Castelnuovo n'a jamais été achevée, il n'en demeure pas moins que le thème en est repris par tous les rois, en enluminure et en sculpture de bas-relief. Mais le roi à cheval figure surtout au sein des narrations guerrières. La réflexion sur la définition de l'*historia* à la cour napolitaine occupe donc une place centrale dans ce chapitre. Les guerres secouent le royaume de Naples tout au long du siècle. Alphonse V privilégie la narration de sa victoire contre René d'Anjou, de son triomphe, et non celle de la prise de la ville, ce que confirme une nouvelle lecture du panneau de *cassone* du John and Mable Ringling Museum de Sarasota. En rupture avec son père, et avec son époque, Ferdinand I^{er} fait de la narration de la guerre de succession (1458-1494), un thème pivot de sa « propagande ». Comme l'a reconnu Julian Kliemann, pour la première fois dans la renaissance italienne, la chronique devient monumentale avec la porte en bronze du Castelnuovo (v. 1470). Grâce à une nouvelle mise en perspective de la biographie de son fondateur Guglielmo Monaco, et une analyse du fonc-

tionnement iconographique de la porte en bronze, ce moment central de la renaissance napolitaine est mieux cerné. De la porte à ses échos dans le *De Maiestate* (1492-1493) de Giuniano Maio ou dans la *Cronaca figurata* de Ferraiolo (v. 1497), l'événement historique prend une tournure mythique, servant de base à la légitimité de la dynastie, notamment lors de la seconde révolte des barons (1484-1487) avec les fresques des villas de Poggioreale et de la Duchesca commandées à des artistes florentins et ferrarais. Ces majestueux cycles historiques, malheureusement perdus, retraçaient également la bataille d'Otrante contre les Turcs en 1481, dont nous pensons pouvoir voir un reflet dans la *Cronaca figurata*. Les médailles d'Alphonse de Calabre frappées par Andrea Guacialotti, mais aussi le *Massacre des Innocents* de Matteo di Giovanni et la porte Capouane de Giuliano da Maiano témoignent de la diffusion et de la diversité d'interprétation de cette croisade antiturque. La dynastie s'achève avec le début des guerres d'Italie dont les images demeurent très rares en dehors de la *Cronaca figurata*, témoin central de cette époque, aussi bien pour l'iconographie napolitaine, que française.

La deuxième partie s'éloigne de l'analyse iconographique des portraits du roi pour s'interroger de manière plus générale sur les conditions de création du portrait royal. Cette prise de hauteur permet d'aborder dans un premier temps la codification du portrait du roi, à travers l'étude de différentes séries définissant des types iconographiques propres, comme les monnaies servant souvent de base pour la diffusion du portrait royal, mais aussi les *albarelli*, vases pharmaceutiques présentant les portraits de toute la famille royale, et ne pouvant se rattacher à aucune autre série connue, ou encore les manuscrits développant l'iconographie du roi en trône, s'étendant ensuite dans le domaine de la sculpture. Ces mises en série sont aussi l'occasion d'une interrogation sur les notions de « portrait sur le vif » et « portrait au naturel », notions qui se réfèrent davantage aux conditions de réception que de création de l'œuvre. Dans cette codification du portrait, les préceptes humanistes occupent une place spéculaire, en identifiant l'attitude du roi en public avec celle qu'il adopte dans ses portraits. Les préceptes des humanistes pour l'image peuvent être étudiés à travers la collaboration paradoxale de Giovan Marco Cinico, adepte du cynisme et scribe du roi, avec les Rapicano, grande famille d'enlumineurs du *scriptorium* royal, collaboration qui donne lieu aux images les plus stéréotypées du roi : le roi en trône et le roi à cheval. Le cynisme n'est pas la seule expression philosophique admise à la cour de Naples puisque l'hermétisme, avec Lodovico Lazzarelli, y trouve aussi une place. Cette codification de l'image royale ne concerne pas seulement les traits du roi, mais bien sa personne dans son ensemble. C'est pourquoi une lecture renouvelée des emblèmes dynastiques et personnels nous a semblé nécessaire.

Le sixième chapitre, cœur de ce travail, est consacré au *De Maiestate* écrit par Giuniano Maio pour les soixante-dix ans de Ferdinand I^{er}. Ce magistral manuscrit mérite une place centrale dans l'analyse de la monarchie napolitaine car il cristallise les thèmes politiques principaux, tout en donnant une dimension particulière au culte monarchique. Professeur de rhétorique fasciné par Sénèque, Giuniano Maio a été une des figures de premier plan de la cour et du *Studio* napolitain. La complexité de certaines enluminures du traité, et notamment l'inédite figure de Pan, jamais encore identifiée par la critique, laissent penser à une implication directe de l'humaniste dans la mise en place de l'iconographie, ou bien à celle de son élève Sannazaro, dont les allégories créées alors pour la famille royale sont un écho.

Enfin le chapitre suivant traite de l'image du roi et de sa famille dans les arts éphémères. Presque aucune image ne nous est parvenue des cérémonies royales telles que couronnements, noces ou funérailles. Cependant, les nombreuses descriptions nous donnent une idée précise du déroulement de ces fêtes, et des modes de mise en scène du pouvoir. En outre, ce travail s'appuie sur une source écrite largement inédite⁶¹. En contrepoint aux images majestueuses et

⁶¹ Biblioteca di Storia Patria, Castelnuovo, ms I.B 49.

traditionnelles, la cour de Naples n'est pas insensible au thème courant en Europe des « hommes sauvages », inspiré ici de la tradition aragonaise, exprimant la force de la chevalerie et l'âge d'or, thème déjà rencontré dans la porte en bronze du Castelnuovo et dans le *De Maiestate*. Il faut noter que la rareté de la peinture sur bois et à fresque à la cour de Naples fait écho à l'engouement des rois pour leur chapelle de musique, manifeste notamment par la présence du grand théoricien et compositeur Johannes Tinctoris. La chapelle royale est un instrument tout aussi efficace que les arts plastiques dans l'affirmation du prestige de la cour au niveau international. Les musiciens participent au quotidien des rois, et aux fêtes, notamment celles orchestrées par Sannazaro, qui sont l'occasion du développement de thèmes mythologiques, assez rares à la cour, se retrouvant dans quelques œuvres d'art comme le *De Maiestate* ou les médailles de Ferrandino, fils d'Alphonse de Calabre.

Après l'étude des thèmes iconographiques du portrait royal et de ses codifications, la troisième partie se penche sur les manifestations du rayonnement de la majesté royale. Ce terme s'entend ici comme la manifestation, en dehors du simple corps royal et des intentions conscientes de la cour, du principe de majesté. Du corps du roi à sa disparition, l'imaginaire d'un État se construit grâce à l'utilisation de son image par les cours étrangères, mais surtout par la propagation de cet imaginaire parmi les dépositaires de la majesté royale (les membres de la *familia* et les courtisans), et à travers l'instrumentalisation de l'image du territoire. Dans un premier temps, nous avons étudié la manipulation par les cours étrangères de l'image et de la mémoire des rois de Naples. En identifiant des portraits aussi bien à Rome, qu'à Sienne, Florence, Ghedi, Mantoue ou dans l'Espagne des Habsbourg, nous avons constaté la variété des mémoires et des stratégies de représentation des rois de Naples en fonction des impératifs politiques. En revenant en particulier sur l'image de Ferrandino (1495-1497), nous avons tenté de relier un portrait de Boltraffio et le *Chevalier en pied* de Vittore Carpaccio. Le plus souvent, c'est la mémoire posthume des rois qui est en cause. Jusqu'au XVII^e siècle, la mémoire d'Alphonse V, et moins souvent celle de son fils Ferdinand, sont vénérées à Naples et en Espagne, comme le manifestent les cycles dynastiques ibériques mais surtout les fresques de Belisario Corenzio au palais royal de Naples.

Au-delà de l'image des rois, la majesté royale se retrouve dans les portraits des proches du souverain, comme les membres de la famille, dont l'iconographie est analysée avec exhaustivité. Les portraits hiératiques des princesses aragonaises par Francesco Laurana expriment ainsi la majesté de leur sang royal, créant un panthéon féminin unique en Europe. Mais les barons et les humanistes aussi bénéficient du droit à l'image en exploitant des thèmes délaissés par les rois, notamment la mythologie ou l'usage de la physiognomonie. La majesté royale se diffuse non seulement auprès des intimes du roi, mais aussi de ses alliés ou de ses ennemis, qui définissent leur politique iconographique en résonance avec celle des souverains napolitains. En dehors de la rivalité d'images entre René d'Anjou et Alphonse V, l'attitude de Federico da Montefeltro et de la famille d'Este illustre l'ascendant du roi de Naples sur ses alliés. Les liens de la cour napolitaine avec les cours italiennes prennent un relief particulier avec Florence, et en particulier certaines familles florentines comme les Medici et les Strozzi qui permettent la pénétration de modèles florentins – les triomphes de Pétrarque, la statuaire à l'antique – tout en favorisant toujours un style proche des goûts du roi de Naples, comme c'est le cas par exemple pour le retable de Filippo Lippi offert en 1457. L'analyse de la raison du rire des Florentins devant « l'erreur » du peintre, nous a permis de mettre à jour les incompréhensions qui pouvaient naître entre deux cultures forts différentes. La famille de Filippo Strozzi, en exil à Naples, nous offre aussi l'occasion d'étudier les portraits du roi dans un contexte florentin. Enfin, le reflet de l'impact des Aragonais sur la culture de la Renaissance ne se mesure pas seulement à l'aune de la diffusion de leur portrait physique.

Le dernier chapitre de ce travail est consacré à l'image du royaume, portrait transposé du roi, préfiguration d'une image étatique. Les résidences royales et duciales sont analysées du point de vue de la mise en scène de l'image du roi et de sa famille en mettant au jour les thèmes récurrents et les stratégies d'apparition du portrait du roi. Du château à la villa, les demeures royales

incarnent la majesté du souverain qu'elles abritent. Mais ce sont surtout les images du territoire qui permettent l'instauration d'un imaginaire étatique à la fois transcendant et dépendant du corps royal. Après une étude attentive de la diffusion des connaissances de Ptolémée et Strabon parmi les humanistes napolitains – notamment Galateo et Pontano –, ce sont les réalisations géographiques qui sont envisagées. La précision stupéfiante des cartes du royaume ne doit pas cacher le discours politique du roi, qui représente comme un tout sans frontière son royaume, pourtant divisé en une multitude de fiefs. Dans les portraits de la capitale, les mêmes enjeux se font jour, d'Alphonse V qui la représente comme une nouvelle Rome, à Ferdinand I^{er} qui exalte – avec la *Tavola Strozzi*, premier portrait de ville de la Renaissance – la capitale de son royaume devenu entièrement italien. Peu à peu, un *topos* urbain voit le jour avec la mise en valeur du Castelnuovo comme métonymie du royaume tout entier lors des luttes opposant Français et Aragon à la fin du siècle. La *Cronaca figurata* constitue un document exceptionnel pour cette iconographie mais aussi pour le premier panorama complet de la baie napolitaine.

Du corps du roi à son éclipse, l'image d'un État napolitain s'est mise en place sous les Aragon. Cet âge d'or sera célébré par les humanistes longtemps après leur déposition. Plus que l'implantation d'une famille espagnole à la tête du royaume, il s'est agi de la création d'une culture napolitaine, caractérisée par sa diversité.