

TANJA MICHALSKY

Napoli Creola

Reconfiguration et continuité de l'identité urbaine par une politique dynastique des arts

Naples a aujourd'hui encore une position difficile dans l'histoire de l'art. La ville recèle d'innombrables trésors artistiques des époques les plus diverses, aucun récit ne s'est cependant imposé qui recenserait positivement les strates de productions culturelles et le brassage caractéristiques de Naples. Si Dieter Richter ouvre sa *Biographie de la ville de Naples* en mentionnant, avec un peu de pathos, que « Naples est la capitale du cosmopolitisme (Cosmopoliteia), d'une mixité de langues, de peuples et de cultures », qui auraient tous laissé derrière eux des traces aujourd'hui encore visibles, il ne dit rien à son lecteur des conséquences de ce constat pour l'identité des Napolitains¹. De nos jours, plus que pour son histoire artistique et culturelle, Naples est surtout réputée comme l'une des villes les plus durement frappées par la criminalité organisée en Italie². Malgré le formidable boom touristique actuel et les efforts de multiples institutions pour mettre en évidence et valoriser durablement la diversité de la vie culturelle de la ville³, la réputation de Naples reste ternie ces dernières années

1. Dieter Richter, *Neapel. Biografie einer Stadt*, Berlin, Wagenbach, 2005.

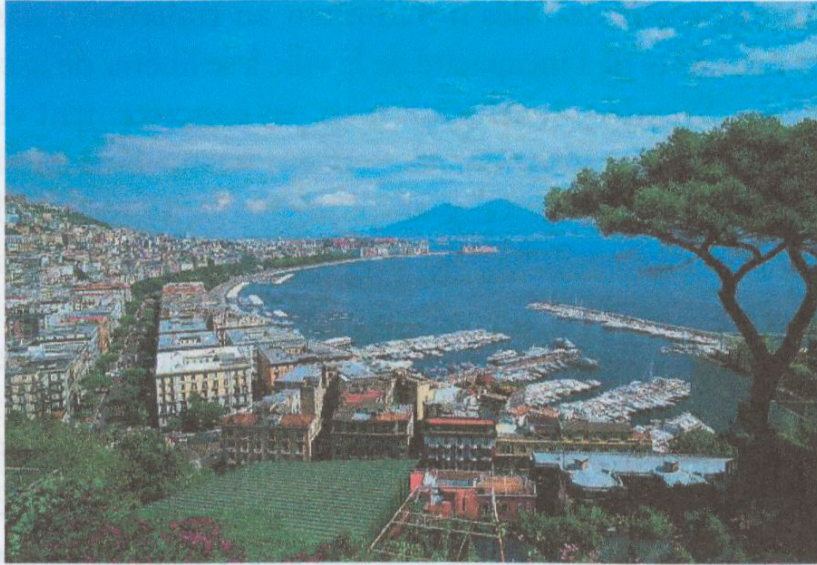
2. Cf. Gigi Di Fiore, *La camorra e le sue storie. La criminalità organizzata a Napoli dalle origini alle ultime guerre*, Turin, UTET, 2006 ; Alberto Consiglio et Luigi Musella, *La camorra a Napoli*, Naples, Guida, 2005 ; Achille della Ragione, *Napoletanità arte mitie riti a Napoli*, Naples, Clean, 2012, p. 117-126 ; voir aussi la mise à jour de Roberto Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milan, Mondadori, 2006.

3. Cf. par exemple les œuvres, aussi insolites que réussies, présentées dans les stations de métro par des artistes de renommée internationale dans le cadre d'un programme culturel pour les habitants de la ville ; cf. Giovanna Cassese (dir.), *Conservazione dell'arte pubblica in Italia. Il caso del Metrò dell'arte di Napoli*, Convegni/Accademia di Belle Arti di Napoli. Naples, Arte'm, 2011 ; Concetta Montella, « L'architettura delle stazioni e le trasformazioni urbane a Napoli e in Campania », *Napoli nobilissima*, 5, 2014, p. 200-219.

par les nombreux scandales, liés notamment au traitement des déchets, indice le plus manifeste de l'incapacité de la ville à se libérer de la corruption et de la Camorra. Si cette constellation n'est pas concrètement visible dans l'image de la ville, deux points de vue peuvent néanmoins en illustrer les différents aspects. Une perspective en plongée (ill. 1) montre la densité de la construction autour de la *Spaccanapoli*, cette avenue rectiligne qui suit le tracé du *Decumanus Maximus* romain, alors qu'une publicité pour la ville destinée aux amateurs de croisières (ill. 2) propose une variante infiniment plus sereine : le tracé régulier de la promenade du XIX^e siècle plantée de pins, avec le Vésuve en arrière-plan. Si l'on questionne des Napolitains un tant soit peu cultivés sur les causes de la déchéance actuelle de leur ville, la plupart répondront quelque chose comme : « Nous avons toujours dû subir la présence d'étrangers ici. Ça a commencé avec les Grecs, puis sont arrivés les Romains, puis les Français et enfin surtout les Espagnols. Tous sont venus de leur pays pour soumettre les Napolitains. Nous n'avons jamais pu décider nous-mêmes de ce qui se passe ici. Les petites gens devaient l'accepter ou s'en arranger d'une manière ou d'une autre. » La formule *Arte d'arrangiarsi*, l'art de la débrouille avec



1. Naples, à vue d'oiseau. (Source : <<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Neapel.jpg>>.)



2. Naples, vue aérienne. (Source : <<http://www.kreuzfahrt-mittelmeer.eu/wp-content/uploads/2014/01/neapel.jpg>>.)

les conditions de vie imposées⁴, devenue proverbiale en Italie du sud, n'est malheureusement qu'un mauvais prétexte pour expliquer ce qui s'est passé et se passe dans tout le Sud de l'Italie, particulièrement à Naples. Cette formule peut cependant être le point de départ de nos interrogations sur la manière dont la population perçoit la venue de ces dynasties extérieures, qui semblent avoir déterminé l'histoire de la ville et y ont laissé des monuments hautement symboliques – lesquels ont parfois plus d'impact que certaines règles juridiques – et comment cette perception se transmet de génération en génération. Il existe naturellement dans les études historiques des descriptions plus différenciées du palimpseste urbain et culturel de Naples qui, au-delà d'une vision transfigurée sur le chaos quotidien de la ville, en expliquent l'origine par le faste de la cour par exemple, qui conduisit à une surpopulation problématique à partir du xvi^e siècle⁵. Le topique selon lequel la ville doit tour à tour aux puissances étrangères son essor et son déclin n'en persiste pas moins.

4. Aldo de Jaco, *Napoli monarchica, « milionaria » repubblicana. Fascino di una città il destino del suo popolo in cento anni di cronaca e storia. Dai vichi ai bassi, dal colera al terremoto, dall'arte di arrangiarsi alla camorra attraverso documenti, testimonianze letterarie e fotografie d'epoca*, Rome, Newton Compton, 1982; Jason Pine, *The Art of Making Do in Naples*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2012.

5. Gérard Labrot, *Baroni in Città'. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, préface de Giuseppe Galasso, Studi e testi di storia e critica dell'arte 11., Naples, SEN, 1979; John A. Marino, *Becoming Neapolitan. Citizen culture in Baroque Naples*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011; Jessica Hughes et Claudio Buongiovanni (dir.), *Remembering Parthenope. The reception of classical*

L'idée fort répandue selon laquelle « Naples a été construite et gouvernée par des étrangers » nous servira de trame contrastée pour montrer à quel point le phénomène de la « créolisation », compris comme un enchevêtrement et un brassage de cultures indigènes et étrangères, est ancré dans la conscience collective des Napolitains. Bien avant l'établissement des théories postcoloniales, la constitution hybride d'une culture napolitaine propre était admise comme un phénomène séculaire. Et la reconfiguration de la culture autochtone est et fut pareillement décrite « d'en bas », c'est-à-dire du point de vue de ceux qui l'ont subie ou qui sont convaincus que leurs ancêtres ont eu à la subir.

En tant qu'historienne de l'art, il me semble tout naturel de soulever ces questions à partir des matériaux historiques que sont les monuments des dynasties française et espagnole, les Anjou et les Aragon, qui résidèrent à Naples aux XIV^e et XV^e siècles et y conduisirent une politique artistique passablement agressive, afin d'imprimer leur sceau à la ville et, du même coup, au Royaume des Deux-Siciles⁶. La question directrice est la suivante : dans quelle mesure le concept de créolisation peut-il être considéré comme fertile pour l'histoire de l'art de l'ère pré-moderne, dès lors que l'on ne voit pas dans l'édification de monuments par des « étrangers » seulement des emblèmes politiques par le biais de programmes iconographiques mais au contraire, dans la matérialité et la genèse des monuments, un effet parmi d'autres de la reconfiguration, de l'amalgame ou de l'hybridation ? Si l'on recherche dans la forme concrète elle-même des traces de la migration ? Deux choses en préambule : premièrement, un concept de « créolité » ne fait sens en histoire de l'art que si l'on admet aussi la nature migratoire des objets, des formes et des types, c'est-à-dire un mouvement qui n'est que partiellement conduit par des acteurs ; deuxièmement, on ne saurait négliger une qualité constitutive du concept d'hybridité empruntée aux études postcoloniales : parallèlement à la description de la reconfiguration

Naples from antiquity to the present, Classical presences, Oxford, Oxford University Press, 2015 [1^{re} éd.] ; Renato Capozzi, *Neapolis. Studien zur Räumlichkeit der Stadt Neapel*, in Uwe Schröder (dir.), *Materialien zu Geschichte, Theorie und Entwurf städtischer Architektur*, Berlin/Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 2016 [1^{re} éd.] ; Marcia B. Hall (dir.), *Naples, Artistic centers of the Italian Renaissance*, New York, Cambridge University Press, 2017. Cf. les résultats du projet ERC « Historical Memory, Antiquarian Culture, Artistic Patronage : Social Identities in the Centres of Southern Italy between the Medieval and Early Modern Period », <<http://www.histantartsi.eu/project.php>> (26.04.2017).

6. Je reviens en cela à des recherches plus anciennes (références littéraires pour chacun des édifices et des monuments), sur lesquelles je me fonde pour étayer l'argument civilisationnel.



3. Tombeau du roi Robert d'Anjou, Giovanni Bertini et Pacio Bertini, 1343-1346, Naples, Santa Chiara.
(© Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Photo : Luciano e Mario Pedicini.)



4. Arc de triomphe d'Alphonse V d'Aragon, env. 1454-1467, Naples, Castel Nuovo.
(© Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Photo : Luciano e Mario Pedicini.)

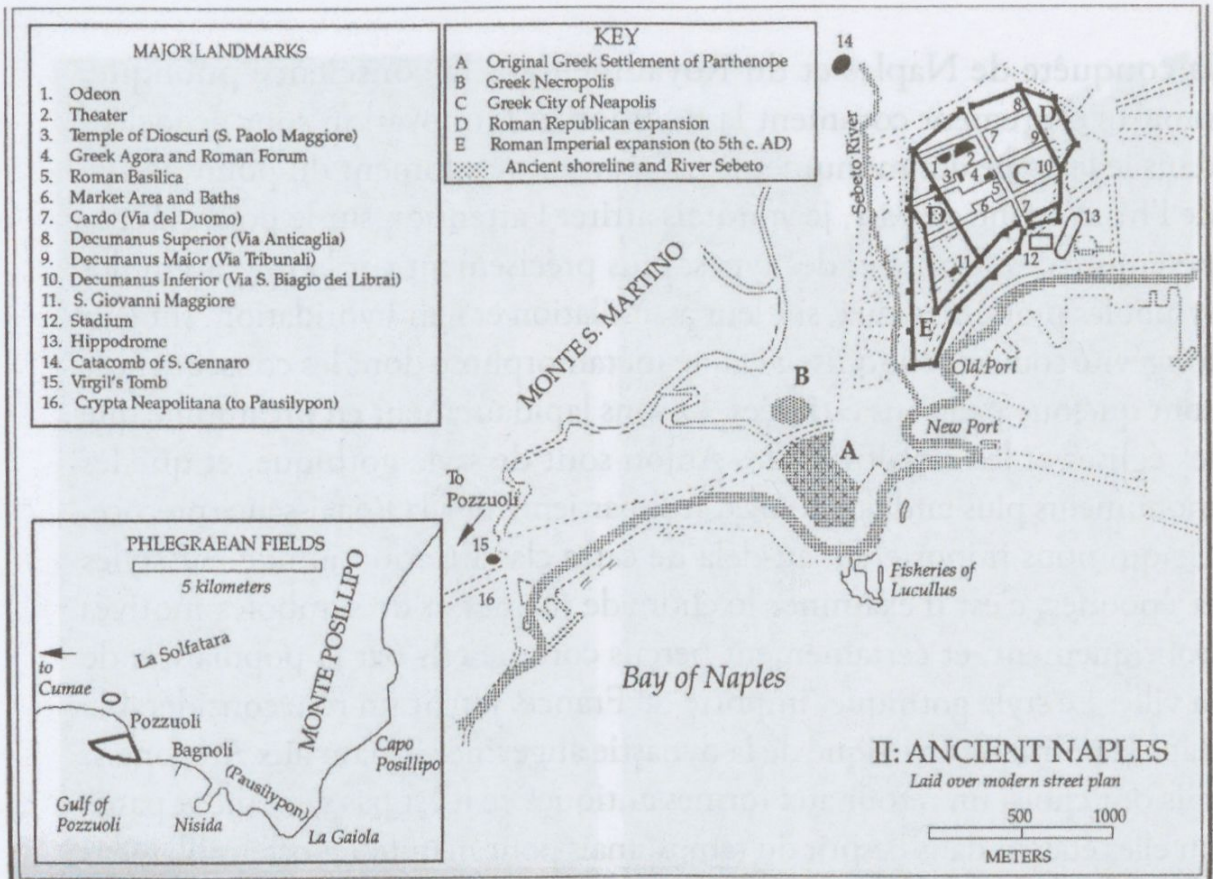
par la nouvelle culture démonstratrice de sa puissance, on soulignera toujours la lutte à mener par la culture « immigrante » contre le caractère rebelle et la matérialité bien concrète de celle déjà présente⁷.

Un bref coup d'œil au tombeau de Robert d'Anjou, dernier roi marquant de la dynastie (ill. 3, après 1343), et à l'arc de triomphe d'Alphonse d'Aragon (ill. 4, 1450-70) au Castel Nuovo, qui permit d'entériner triomphalement

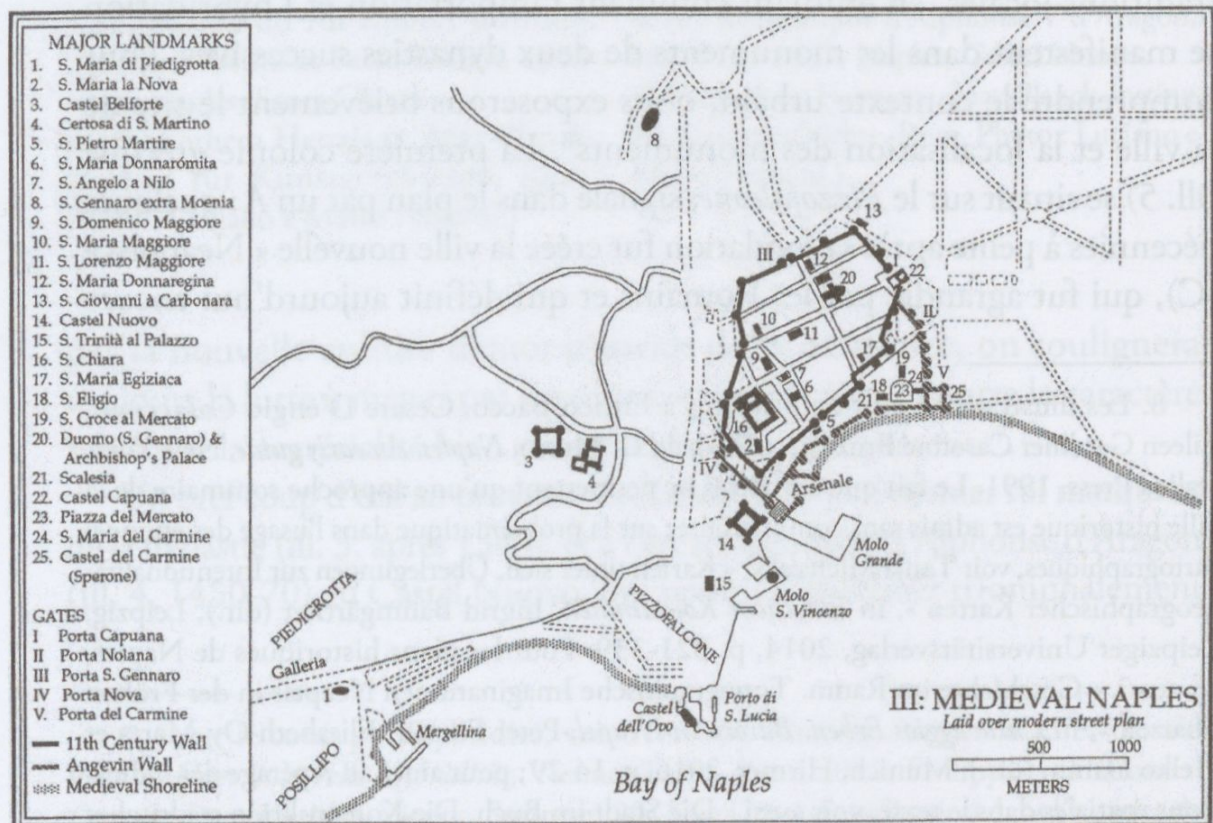
7. Pour le concept d'hybridité, voir Homi K. Bhabha, Anna Babka et Gerald Posselt, *Über kulturelle Hybridität*, Vienne, Turi + Kant, 2012; Philipp Stockhammer, *Questioning Hybridity*, Vienne, Springer, 2012; et l'essai d'application dans l'histoire de l'art : Thomas E.A. Dale, « Cultural hybridity in medieval Venice. Reinventing the East at San Marco after the fourth crusade », in *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, Henry Maguire et Robert Nelson (dir.), Washington, Dumbarton Oaks, 2010, p. 151-191.

la conquête de Naples et du Royaume dans la conscience publique, montre clairement comment la tradition et l'innovation sont négociées dans le langage des monuments. En partant résolument du point de vue de l'historienne de l'art, je voudrais attirer l'attention sur le pouvoir et la pérennité des formes et des types, plus précisément sur la migration des symboles monumentaux, sur leur assimilation et leur hybridation, sur leur longévité souvent conquise *via* une métamorphose dont les conséquences sont quelque peu sous estimées. Disons lapidairement en préambule que les églises et les sépultures des Anjou sont de style gothique, et que les monuments plus tardifs des Aragon appartiennent à la Renaissance précoce. Ce qui nous importe ici, au-delà de cette classification rapide par styles et époques, c'est d'examiner le choix de formes et de symboles motivés politiquement, et certainement perçus comme tels par la population de la ville. Le style gothique, importé de France, jouait un rôle considérable dans la politique artistique de la dynastie angevine – quant aux Aragonais, s'ils ont choisi un retour aux formes antiques ce n'est pas seulement parce qu'elles étaient dans l'esprit du temps, mais pour manifester ostensiblement une différence avec leurs prédécesseurs, sans afficher pour autant un idiome stylistique espagnol. Nous montrerons par la suite la puissante imbrication de certains éléments stylistiques de l'histoire de l'art internationale et des traditions locales, en étudiant comment l'importation et l'hybridation se manifestent dans les monuments de deux dynasties successives. Pour comprendre le contexte urbain, nous exposerons brièvement le site de la ville et la localisation des monuments⁸. La première colonie grecque (ill. 5) se situait sur le *Pizzofalcone*, signalé dans le plan par un A; quelques décennies à peine après sa fondation fut créée la ville nouvelle « Neapolis » (C), qui fut agrandie par les Romains et qui définit aujourd'hui encore

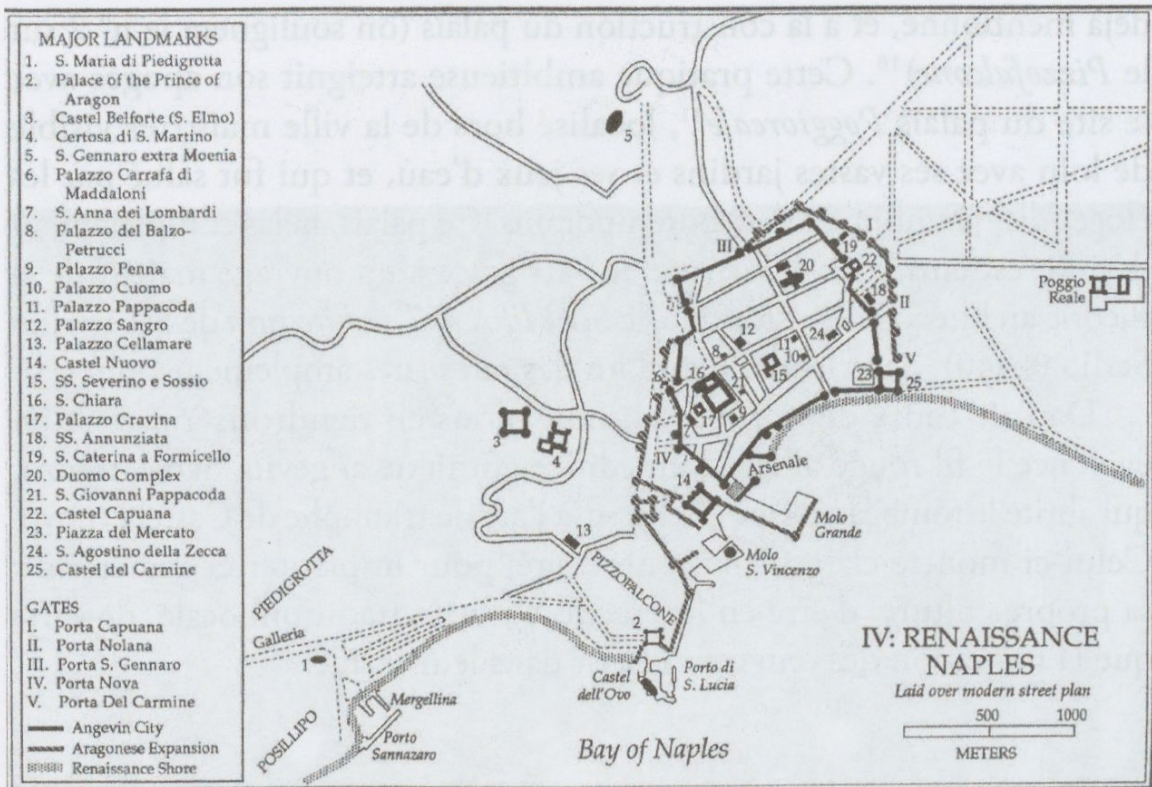
8. Les illustrations sont empruntées à Enrico Bacco, Cesare D'engio Caracciolo, Eileen Gardiner Caroline Bruzelius et Ronald G. Musto, *Naples. An early guide*, New York, Italica Press, 1991. Le fait que ces cartes ne permettent qu'une approche sommaire de la ville historique est admis sans commentaire; sur la problématique dans l'usage des énoncés cartographiques, voir Tanja Michalsky, « Karten unter sich. Überlegungen zur Intentionalität geographischer Karten », in *Fürstliche Koordinaten*, Ingrid Baumgärtner (dir.), Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2014, p. 321-339. Pour les plans historiques de Naples, cf. aussi. « Geschichte im Raum. Topographische Imaginationen Neapels in der Frühen Neuzeit », in *Caravaggios Erben. Barock in Neapel*, Peter Forster, Elisabeth Oy-Marra et Heiko Damm (dir.), Munich, Hirmer, 2016, p. 14-29; pour aider au repérage des indications spatiales dans le texte, voir aussi « Die Stadt im Buch. Die Konstruktion städtischer Ordnung am Beispiel frühneuzeitlicher Beschreibungen Neapels », in *Urbanität. Formen der Inszenierung in Texten, Karten, Bildern*, Martina Stercken et Ute Schneider et al. (dir.), Cologne, Böhlau Verlag, 2016, p. 105-131.



5. Édifices marquants de l'Antiquité à Naples. (Source : Enrico Bacco, Cesare D'Engio Caracciolo, Eileen Gardiner, Caroline Bruzelius et Ronald G. Musto, *Naples. An Early Guide*, New York, 1991, p. 140.)



6. Édifices marquants du Moyen Âge à Naples. (Source : Enrico Bacco, Cesare D'Engio Caracciolo, Eileen Gardiner, Caroline Bruzelius et Ronald G. Musto, *Naples. An Early Guide*, New York, 1991, p. 141.)



7. Édifices marquants de la Renaissance à Naples. (Source : Enrico Bacco, Cesare D'Engio Caracciolo, Eileen Gardiner, Caroline Bruzelius et Ronald G. Musto, *Naples. An Early Guide*, New York, 1991, p. 142.)

le schéma des rues de la vieille ville actuelle⁹. Au Moyen Âge (ill. 6), Naples se développa à l'ouest et reçut un nouveau mur d'enceinte situé plus près de la mer (cf. hachurage) ; l'ordonnement de la ville antique fut néanmoins conservé. Hormis les murs d'enceinte et de défense, aisément reconnaissables, ce sont les édifices sacrés des Anjou qui ont considérablement modifié la ville à partir des années 1280 : transformation et agrandissement de la cathédrale (20), construction de l'église franciscaine San Lorenzo Maggiore sur le forum antique (11), église dominicaine de San Domenico (9) et enfin, à partir de 1310, le double couvent franciscain Santa Chiara (16), tout à fait anachronique pour l'époque par ses dimensions exceptionnelles, mais représentatif de la maison royale.

Sous la dynastie aragonaise (ill. 7), c'est-à-dire de 1442 à 1504, les fortifications de la ville furent de nouveau agrandies, mais on construisit peu d'églises et de couvents. La nouvelle maison royale accordait plus d'importance à l'édification d'arcs de triomphe aux portes de la ville (Porta Capuana I et Porta Nolana II) ou encore du Castel Nuovo (14)

9. Sur le développement de la ville de Naples dans l'Antiquité, voir Christoff Neumeister, *Der Golf von Neapel in der Antike. Ein literarischer Reiseführer*, Munich, Beck, 2005.

déjà mentionné, et à la construction du palais (on soulignera le n° 2 sur le *Pizzofalcone*)¹⁰. Cette pratique ambitieuse atteint son apogée avec le site du palais *Poggioreale*¹¹, localisé hors de la ville mais très visible de loin avec ses vastes jardins et ses jeux d'eau, et qui fut salué par les éloges dithyrambiques des contemporains. Ce palais, hélas complètement détruit, est entré dans l'histoire de l'art grâce à un ouvrage majeur de la théorie architecturale historique, le *Sette libri dell'architettura* de Sebastiano Serlio (1540), dans lequel il est l'un des rares sites amplement traités¹².

Dans le cadre de notre essai, nous nous en tiendrons à mettre en évidence le fil rouge allant d'un édifice gothique angevin, San Lorenzo, qui abrite le tombeau d'une duchesse, à l'arc de triomphe de Castel Nuovo. Celui-ci montre clairement la nécessité, pour implanter et caractériser sa propre culture, d'être en interaction avec la tradition locale, de sorte que la migration des œuvres s'inscrit dans leur forme.

10. Sur la politique sous le règne d'Alphonse d'Aragon Fulvio Delle Donne, voir *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'umanesimo monarchico*, Rome, Nella sede dell'INstituto, Palazzo Borromini, 2015; Mauro Sarnelli, « Historica sinceritas, mitopoiesi della figura protagonista e tradizione classica nella storiografia dell'età aragonese. Appunti critici », *Atti e memorie dell'Arcadia*, 3, 2014, p. 7-68; Giuliana Vitale, « Alla corte aragonese di Napoli. Un percorso tra cerimonialità liturgica e vita di corte », *Archivio storico per le province napoletane*, 132/1-29, 2014, p. 327; Guido D'Agostino, « Napoli capitale aragonese », in *Segni culturali di una città*, 2007, p. 137-145; et Alan F.C. Ryder, *The kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous. The making of a modern state*, Oxford, Clarendon Press, 1976.

11. Leonardo Di Mauro, « Strutture e resti visibili della Villa di Poggioreale a Napoli », in *La festa delle arti*, Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto et Mario Bevilacqua (dir.), Rome, Gangemi, 2014, vol. 2, p. 852-855; *id.*, « Materiali per la ricostruzione della Villa di Poggioreale a Napoli », in *Vitruvianism. Original and transformations*, Paolo Sanvito (dir.), Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, p. 121-131; Paola Modesti, *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Florence, Olschki, Biblioteca dell'« Archivum Romanicum » Serie 1, Storia, letteratura, paleografia 423, 2014; Christoph Luitpold Frommel, « Poggioreale. Problemi di ricostruzione e di tipologia », in *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, Daniela Lamberini, Marcello Lotti et Roberto Lunardi (dir.), Florence, Octavo, 1994, p. 104-128; Vladimír Juren, « Le projet de Giuliano da Sangallo pour le palais du roi de Naples », *Revue de l'art*, 25, 1974, p. 66-70; George L. Hersey, « Poggioreale. Notes on a reconstruction, and an early replication », *Architettura*, 3, 1973, p. 13-21; Hartmut Biermann, « Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand 1. König von Neapel », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23, 1970, p. 154-195; Franco Strazzullo, *Documenti per il Palazzo e Giardini di Poggioreale*, Naples, Arte Tipografica, 1963, p. 1.

12. Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito con gli essempli dell'antiquita, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*, Venetia 1540; Sebastiano Serlio, Fulvio Irace, *I sette libri di architettura. Venezia, 1584*, Sala Bolognese, Rist. anast, 1987.

déjà mentionné, et à la construction de palais (on soulignera le n° 2 sur



9. Tombeau de la duchesse Catherine d'Autriche, Tino di Camaino, Naples, San Lorenzo Maggiore, après 1323. (© Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Photo : Luciano e Mario Pedicini.)

ria, italiana, arcaica, gotica, rinascimentale, e composta con gli elementi dell'antichità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio, Venetiana 1540; Sebastiano Serlio, *Libro primo, Parte terza di architettura*, Venezia, 1575, Sala Bolognese, Roma, anast. 1987.

La basilique gothique de San Lorenzo (ill. 8) est l'agrandissement d'un édifice à triple nef et abside terminale du haut Moyen Âge, dont je négligerai ici la chronologie complexe. J'insisterai surtout sur le fait que, avec la participation d'un grand nombre de nobles donateurs, français pour la plupart, tous les efforts furent entrepris pour créer un édifice résolument français, caractérisé par un déambulatoire dont il n'existe que de très rares exemples en Italie¹³. Caroline Bruzelius a démontré, à partir de plusieurs édifices de la dynastie angevine extérieurs au royaume, que les deux premières générations notamment ont poursuivi un style « aggressively french », qui devait s'imposer comme un signe clair auprès de la population napolitaine¹⁴. La construction d'une église est une affaire complexe, qui allie de nombreux acteurs et s'étend sur des années. Un maître d'œuvre français supervisait les travaux et des tailleurs de pierre locaux devaient être formés. À ce stade précisément, des changements insidieux se mêlent aux prescriptions rigoureuses dans la transposition. Tout ceci a été fort bien étudié, et la recherche s'accorde à penser que la dynastie angevine a créé un style spécifique à partir de modèles français simplifiés, afin de susciter un effet de reconnaissance. On constate ici que dans

13. Concernant la construction et l'histoire de San Lorenzo, voir Francesco Aceto, « La committenza aristocratica nella Napoli angioina. Il caso di Bartolomeo di Capua (1248-1328) », in *Medioevo : i committenti*, Associazione Italiana degli Storici dell'Arte Medievale, Arturo Carlo Quintavalle (dir.), Milano, Electra, 2011, p. 469-476; Luciana Mocchiola, « La cappella della Regina nella chiesa di San Lorenzo Maggiore di Napoli. Committenza dei monumenti, fondazione della cappella e topografia del transetto in età tardomedievale », *Archivio storico per le province napoletane*, 129, 2011, p. 1-60; Giovanni Pecorari, Paola Eloquente et Felice Autieri, *Cappelle della Real Chiesa di S. Lorenzo Maggiore di Napoli. Trascrizione di un manoscritto dell'ottobre 1729*, Naples, Luciano, 2010; Gloria Guida, « La chiesa di S. Lorenzo Maggiore di Napoli nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli – Fondazione e dell'Archivio di Stato di Napoli », *Quaderni dell'Archivio Storico*, 2009, p. 525-559; Caroline Astrid Bruzelius, *The stones of Naples. Church building in Angevin Italy, 1266-1343*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 47-74; Cornelia Berger Dittscheid, « S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Das gotische „Ideal-Projekt Karls und seine ‘franziskanischen’ Modifikationen“ », in *Festschrift für Hartmut Biermann*, Christoph Andreas, Maraike Bückling et Roland Dorn (dir.), Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1990, p. 305-310; Jürgen Krüger, *S. Lorenzo Maggiore in Neapel. Eine Franziskanerkirche zwischen Ordensideal und Herrschaftsarchitektur Studien und Materialien zur Baukunst der ersten Anjou-Zeit*, et Würzburg, thèse univ., Franziskanische Forschungen 31, 1983, Werl, Coelde, 1986.

14. Caroline Astrid Bruzelius, *op. cit.*, 2004, p. VII-IX. Voir aussi Caroline Astrid Bruzelius, « Charles of Anjou and the French national style in Italy », in *Kunst im Reich Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen*, Alexander Knaak (dir.), Munich, Klinkhardt und Biermann, 1997, vol. 2, p. 146-153.

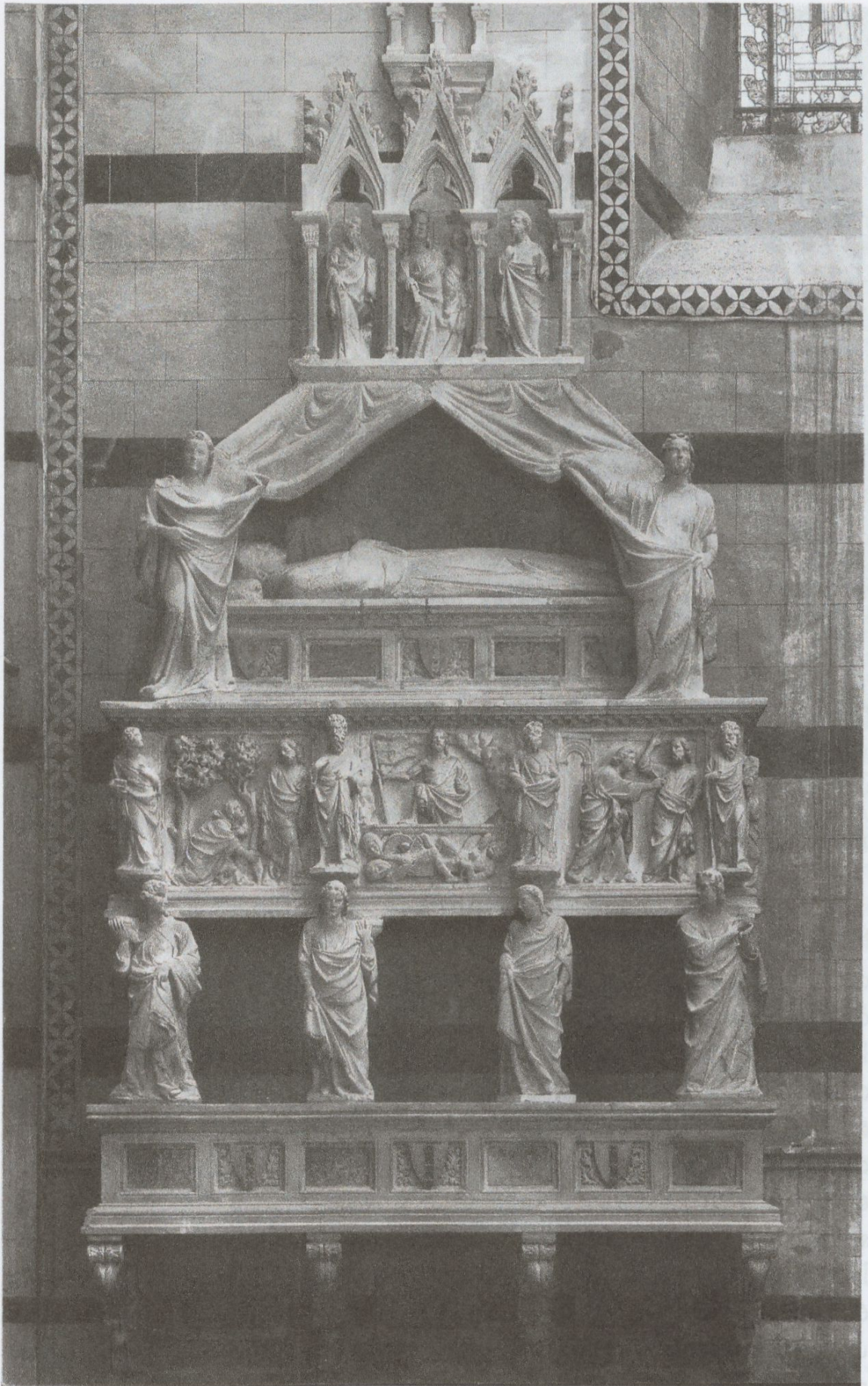
le processus même d'édification d'un tel bâtiment, au-delà du souhait du commanditaire, intervient une hybridation des formes, une créolisation du langage artistique pour ainsi dire, non seulement audacieuse du point de vue de l'histoire de l'art, mais qui peut aussi être interprétée comme un symbole matériel de migration.

La conception du déambulatoire gothique par exemple, aura exigé la contextualisation d'un type de sépulture, en l'occurrence importé de Toscane par le sculpteur Tino di Camaino (ill. 9)¹⁵. La sépulture de Catherine d'Autriche, épouse du prince héritier décédée précocement, a été placée dans la première travée du chœur entre le déambulatoire et l'espace de l'autel : un emplacement insigne, réservé par exemple dans la basilique Saint-Denis, nécropole des rois de France, à la seule sépulture de Saint Denis. Le monument napolitain a dû s'adapter formellement à l'espace étroit entre deux piliers et à la particularité insolite d'être visible sur ses deux faces¹⁶. Une création antérieure comparable de l'atelier de Tino, le tombeau du cardinal Ricardo Petroni au dôme de Sienne (ill. 10, vers 1316)¹⁷, fait appel à la même construction avec les cariatides supportant le sarcophage historié d'une Résurrection du Christ, lui-même surmonté de la chambre mortuaire et de la Recommandation de l'âme du défunt,

15. À propos des sépultures angevines, voir Lorenz Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343*, publications de la Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut) in Rom 12, Worms am Rhein, Éd. Werner, 1997 ; T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien*, publications du Max-Planck-Institut für Geschichte 157, Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, 2000 ; T. Michalsky (dir.), « Sponsoren der Armut. Bildkonzepte franziskanisch orientierter Herrschaft », in *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien, (Akten der internationalen Tagung im Liebieghaus-Museum Alter Plastik, Francfort-sur-le-Main, 21. 23.11.1997)*, Berlin, Reimer, 2001, p. 121-148 ; avec une autre reconstruction Francesco Aceto, « Spazio ecclesiale e pale di "primitivi" », in *San Lorenzo Maggiore a Napoli. Dal « San Ludovico » di Simone Martini al « San Girolamo » di Colantonio. I* », *Prospettiva*, n° 137, 2010 (2011), p. 2-50, spéc. 9.

16. Avec une nouvelle reconstruction du jubé et de ses annexes : Alessandro Rullo, « L'incontro di Boccaccio e Fiametta in San Lorenzo Maggiore a Napoli. Un'ipotesi di ricostruzione del coro dei frati nel XIV secolo », in *Boccaccio angioino*, Giancarlo Alfano et al. (dir.), Bruxelles, Lang, 2012, p. 303-316.

17. Cf. Silvia Colucci, « Il monumento sepolcrale del cardinal Riccardo Petroni di Tino di Camaino. Una soluzione di compromesso tra i prototipi curiali romani e la tomba pensile toscana », in *Le sculture del duomo di Siena*, Mario Lorenzoni et Cinisello Balsamo (dir.), Milan, Éd. Silvana, 2009, p. 135-139 ; Gert Kreytenberg, « Tino di Camainos Grabmäler in Florenz », *Städel-Jahrbuch*, 1979, p. 33-60 ; Max Seidel, « Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino. Die Rezeption des Spätwerks von Giovanni Pisano », *Städel-Jahrbuch*, 1975, p. 37-84.



10. Tombeau du cardinal Riccardo Petroni, Tino di Camaino, vers 1317, cathédrale de Sienne. (Source : Joachim Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Gotik*, München, 2000, vol. 2, p. 162.)



11 et 12. Tombeau de la duchesse Catherine d'Autriche, Caritas et tombeau de la duchesse Catherine d'Autriche, Spes. (Source : Lorenz Enderlein, *Die Grablegen des Hauses Anjou in Unteritalien. Totenkult und Monumente 1266-1343*, Worms am Rhein, 1997, illustrations 22 et 23.)

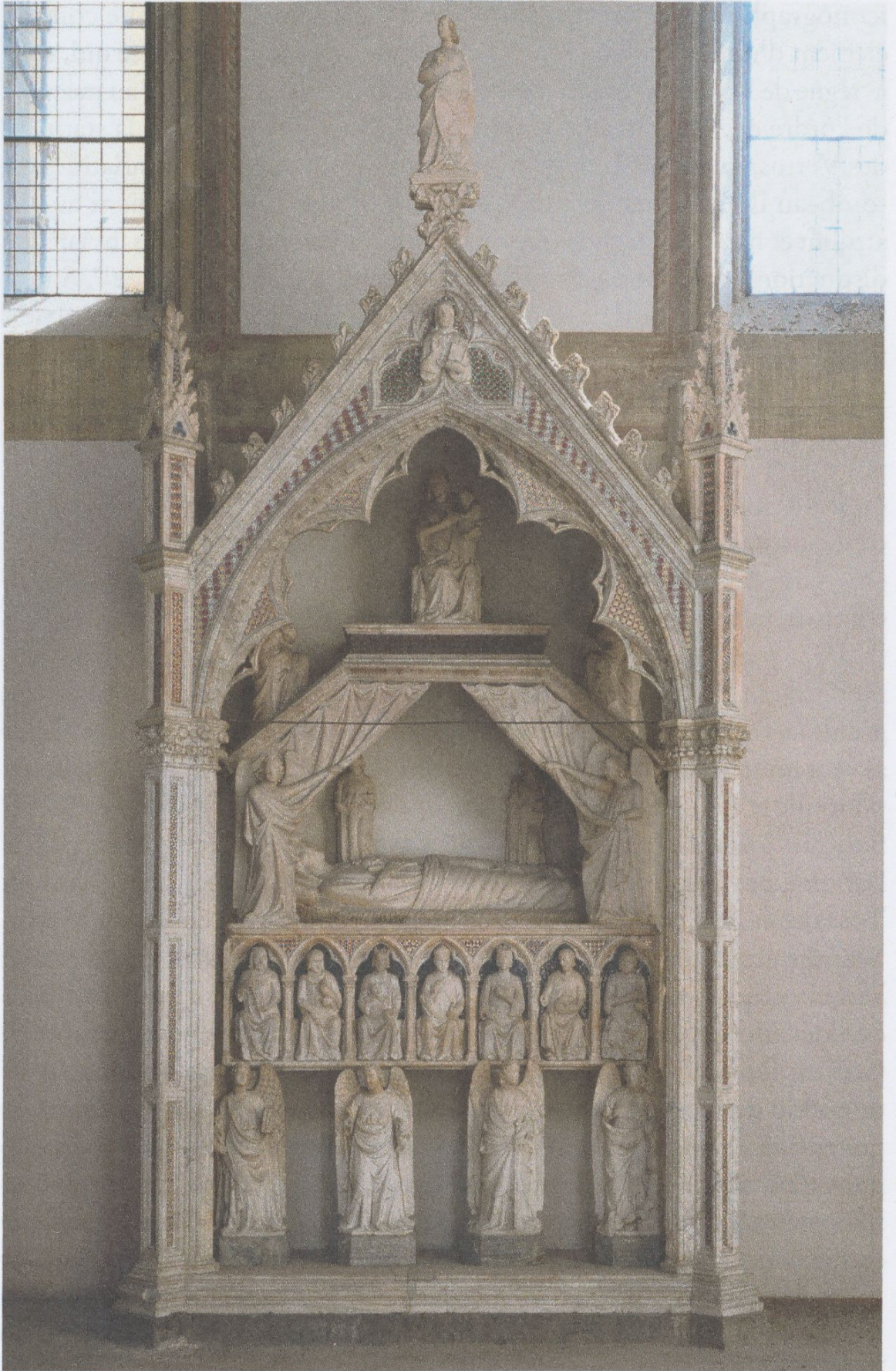
l'ensemble en sépulture frontale adossée au mur. Un baldaquin, abritait sans doute jadis ce tombeau, de style gothique également. Il présente cependant des proportions bien différentes et lourdes, typiques du gothique italien. Pour commencer sa sculpture à Naples, Tino, expressément mandaté pour ce travail dans la ville-résidence, dut, comme pour la construction de l'église déjà mentionnée, créer un nouvel atelier et engager des artisans locaux, dont la technique de mosaïque modifia considérablement l'esthétique du tombeau. Tino lui-même n'avait jamais pratiqué cette technique, inconnue sous cette forme en Toscane. L'assemblage des tesselles, qui accroît l'effet de luminosité, apporte la preuve que des éléments de la culture locale ont aussi été adoptés avec cette technique. Les cariatides (ill. 11-12) représentaient une plus sérieuse difficulté formelle, puisque la disposition du tombeau ne permettait pas de les adosser à un mur. Elles sont tournées vers l'autel et non vers l'observateur. Elles figurent Caritas et Spes, les deux principales vertus franciscaines, dont la présence s'explique dans ce programme

iconographique par la mise en scène de Catherine d'Autriche comme élément d'une lignée non seulement pieuse mais aussi sanctifiée qui, sous le règne de Robert et de son épouse Sancia notamment, se voua au mécénat de l'ordre des Franciscains. Cela se révèle pour une part dans la statuaire des Vertus, jusque-là exclusivement réservées aux saints (les cariatides du tombeau du cardinal Petroni [ill. 10], à Sienne, ne possédaient aucun attribut et n'avaient par conséquent qu'une fonction de support sans aucune distinction), et d'autre part dans le programme iconographique¹⁸. Sur sa face offerte aux regards, le sarcophage présente un abrégé de la Crucifixion avec Marie et Jean ; sur le parement du fronton resplendit la Stigmatisation de Saint-François, qui propage la voie moderne de l'*Imitation du Christ*. Du côté de l'autel au contraire se trouve la Glorification de Saint-François avec Saint Antoine de Padoue et Sainte Claire, dans le champ intérieur du fronton figure la Recommandation de l'âme de Catherine d'Autriche, élément topique du programme pour le souvenir des morts. La présence de quatre saints entourant la couche funèbre souligne la revendication d'appartenance de la noble défunte à une lignée sanctifiée.

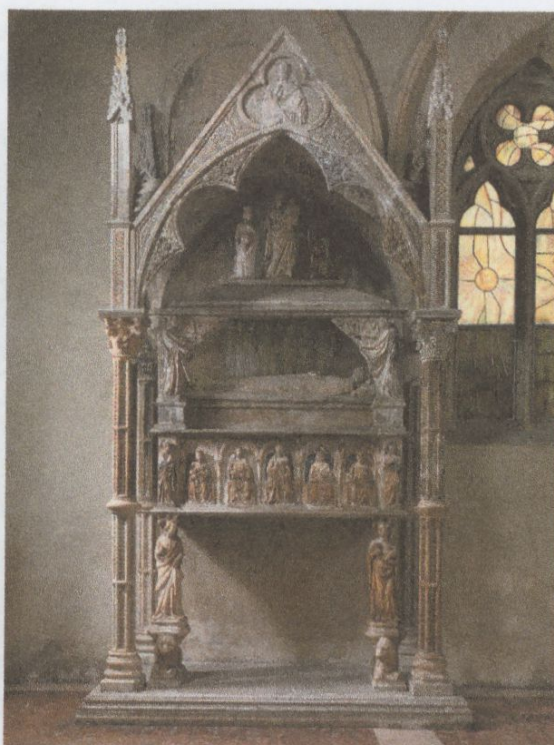
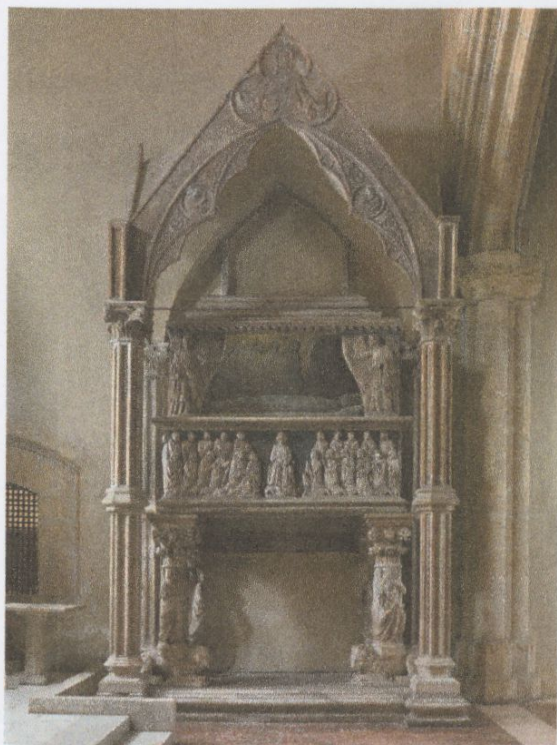
Pour appuyer notre argument, nous retiendrons qu'un type de sépulture moderne importé d'une autre région d'Italie fut adapté à l'architecture gothique française, que la caractérisation des cariatides en tant que Vertus se veut une allusion à une sépulture sacrée et que, au-delà de l'iconographie politique et franciscaine, le monument s'orne d'un amalgame d'éléments français, toscans et campaniens, qui s'expliquent très concrètement par l'origine des commanditaires, leurs ambitions politiques, leurs liens en Toscane et leur nouvelle ville de résidence, lieu de la sépulture. Martin Warnke a marqué le concept de « niveau d'exigence » dans l'histoire de l'architecture pour expliquer que c'est par référence à d'autres édifices que des individus ou des groupes manifestent leur exigence propre¹⁹. Ceci explique pour une part un tel tombeau. La place qu'il occupe dans une série de sépultures anciennes de cardinaux et de saints montre la prétention à un rang illustre des défunts. Le type de sépulture a été adapté pour répondre à cette exigence et les processus artistiques de sa création finissent même par révéler aussi sur place la « migration » historiquement concrète des commanditaires et des formes.

18. Pour un développement détaillé, voir T. Michalsky, « Sponsoren der Armut », *op. cit.*, et T. Michalsky, *Memoria und Representation*, cat. n° 21, p. 281-289.

19. Martin Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der Mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Francfort-sur-le-Main, Éd. Syndikat, 1979 [2^e éd.].



13. Tombeau de Marie de Hongrie, Tino di Camaino / Gagliardo Primario, 1325-1326, Naples, Santa Maria Donna Regina Vecchia. (© Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Photo : Luciano e Mario Pedicini.)

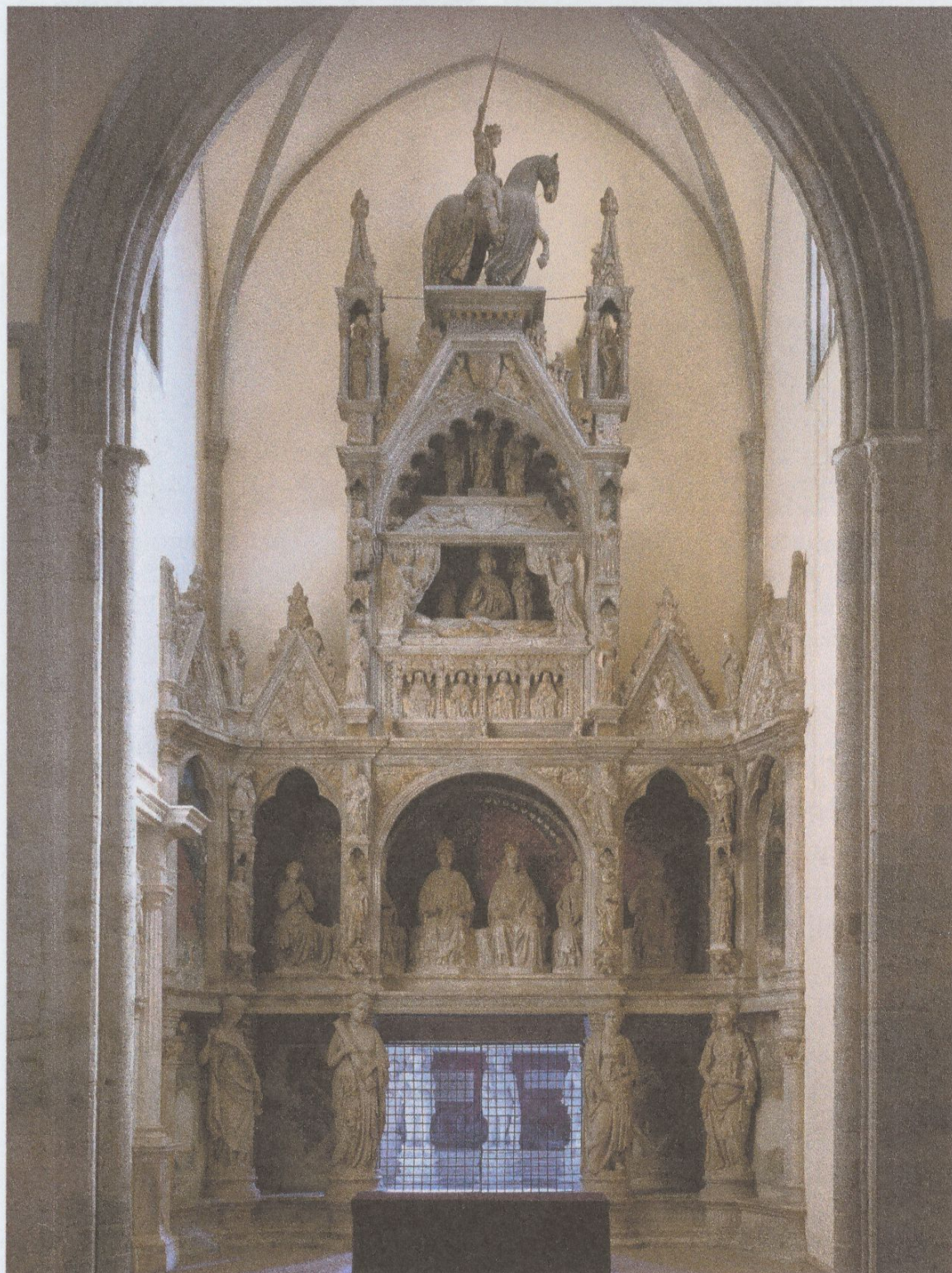


14 et 15. À gauche : le tombeau du duc Charles de Calabre, Tino di Camaino (atelier), 1329-1333 ; à droite : le tombeau de la duchesse Marie de Valois, 1333-1336, Naples, Santa Chiara. (© Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Photo : Luciano e Marco Pedicini.)

Après l'avoir introduit, les Anjou adaptèrent leur type de sépulture aux impératifs politiques, y recourant pour diverses stratégies de légitimation et, selon les circonstances, veillant à faire figurer en relief sur les sarcophages les dynasties ou la théorie de l'État. Au centre du tombeau de Marie de Hongrie (ill. 13) siégeait Saint Louis de Toulouse, qui avait cédé le trône à son frère²⁰ ; sur celui du successeur au trône, le trop tôt défunt Charles de Calabre (ill. 14), n'était figuré que le seigneur légitime, alors que la tombe de son épouse (ill. 15) servit au contraire à introduire leur successeur, en la personne de leur fille commune, ce qui explique la présence d'insignes exclusivement féminins ; enfin sur le tombeau de Robert (ill. 3), le programme tout entier fut clairement monumentalisé et élevé d'un étage sur lequel trônait la figure du roi, pour affirmer la stabilité de la maison royale dans cette période précaire²¹. En l'espace de vingt ans environ, un type de monument s'imposa

20. Tanja Michalsky, « Mater serenissimi principis. The tomb of Maria of Hungary », in *The church of Santa Maria Donna Regina*, Janis Elliott, Aldershot *et al.* (dir.), Farnham, Ashgate, 2004, p. 61-77, avec bibliographie.

21. Pour une interprétation plus détaillée des programmes iconographiques, cf. T. Michalsky (comme note 15), 2000, p. 159-173.



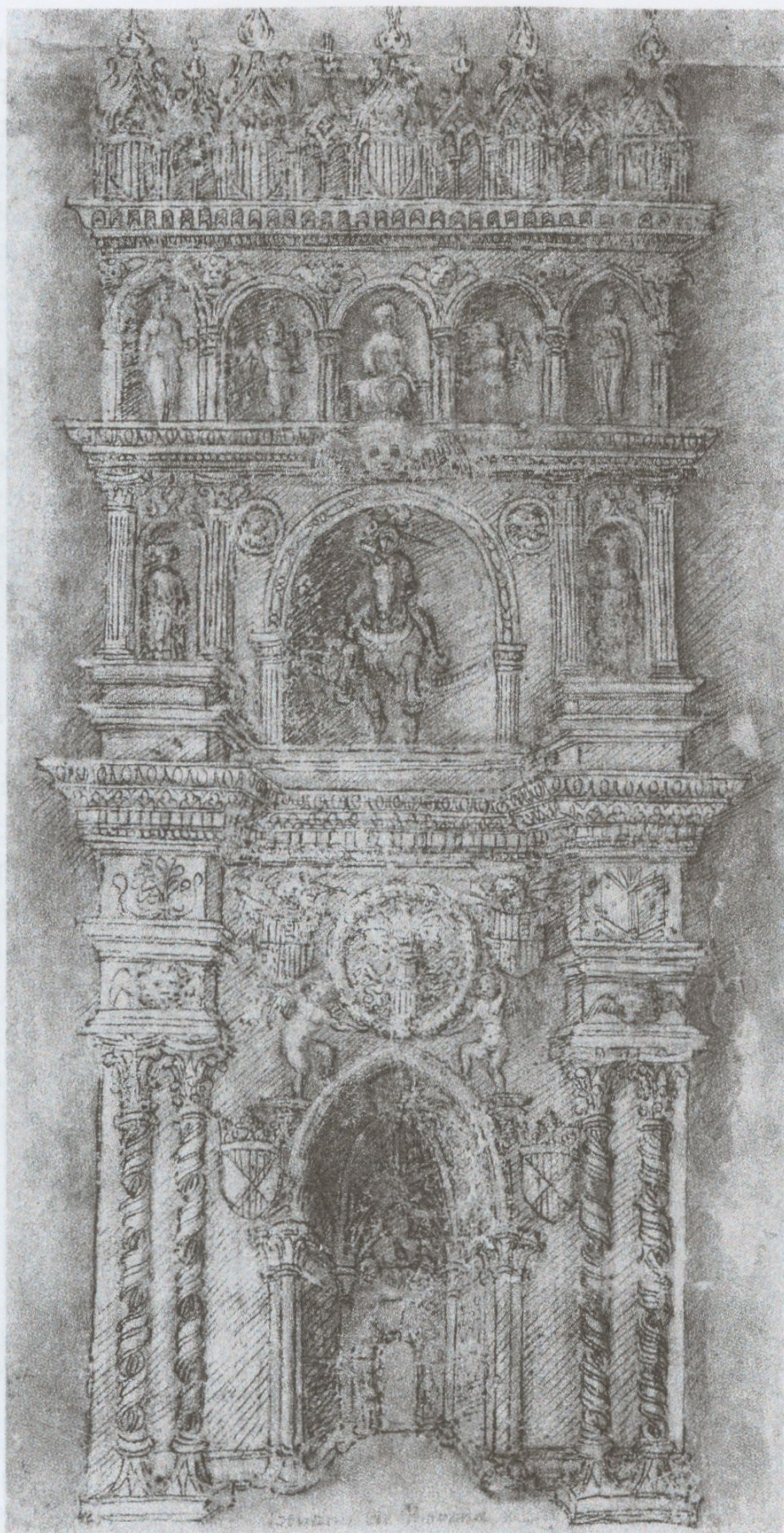
16. Tombeau du roi Ladislas d'Anjou, Marco da Firenze, Andrea di Onofrio, vers 1428, Naples, San Giovanni a Carbonara. (© Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Photo : Luciano e Mario Pedicini.)

comme le symbole identifiable d'une dynastie. Son succès dépendait considérablement d'une part de la pertinence de l'argumentation pour la succession au trône présentée sur le tombeau ; par ailleurs il apparaît que la forme du tombeau qui, comme nous l'avons vu, n'était initialement qu'un emprunt, fut anachroniquement pérennisée jusqu'à devenir une tradition dont les successeurs devaient tenir compte. Peu avant la transmission de pouvoir, dans les années 1430, la dynastie érigea pour l'avant-dernier roi angevin, Ladislao d'Anjou, un tombeau dans l'église San Giovanni a Carbonara (ill. 16)²². À une époque où des sculpteurs comme Donatello initient la Renaissance à Florence, Jeanne d'Anjou, dernière reine de cette maison, commande pour son frère un tombeau beaucoup plus grand encore, mais tout à fait fidèle au schéma connu. Le choix d'un vocabulaire formel et d'un type de sépulture ne saurait s'affirmer plus clairement, ce qui laisse supposer qu'il ne s'agissait pas seulement ici de consigner une typologie éprouvée et une formule politique de légitimation du trône sur une sépulture mais que, même 150 ans environ après la conquête de l'empire et de la ville, il restait opportun de faire valoir la singularité de sa culture propre et de sa migration réussie par des choix formels²³.

Tout cela est amplement connu. Le changement de perspective en faveur d'un modèle créolisant consiste dans le fait que l'on ne considère plus les monuments seulement comme des symboles de pouvoir d'une maison royale établie de longue date, mais que l'on souligne tous les éléments qui résultent de la situation spécifique au lieu, afin de donner à percevoir l'hybridation comme une qualité. Ces monuments, classés en histoire de l'art dans la catégorie « angevine » en raison de leur commanditaire, sont aussi napolitains dans la mesure où la forme, développée au cours de plusieurs décennies, ne s'explique que dans un contexte spécifique.

22. Francesco Abbate, « Il monumento a Ladislao di Durazzo », in *Le Vie del Marmo*, Amedeo Mercurio (dir.), Florence, Giunti, 1994, p. 17-22 ; Nicolas Bock, « Antiken- und Florenzrezeption in Neapel 1400-1450 », in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Klaus Bergdolt et Giorgio Bonsanti (dir.), Venise, Marsilio, 2001, p. 241-252.

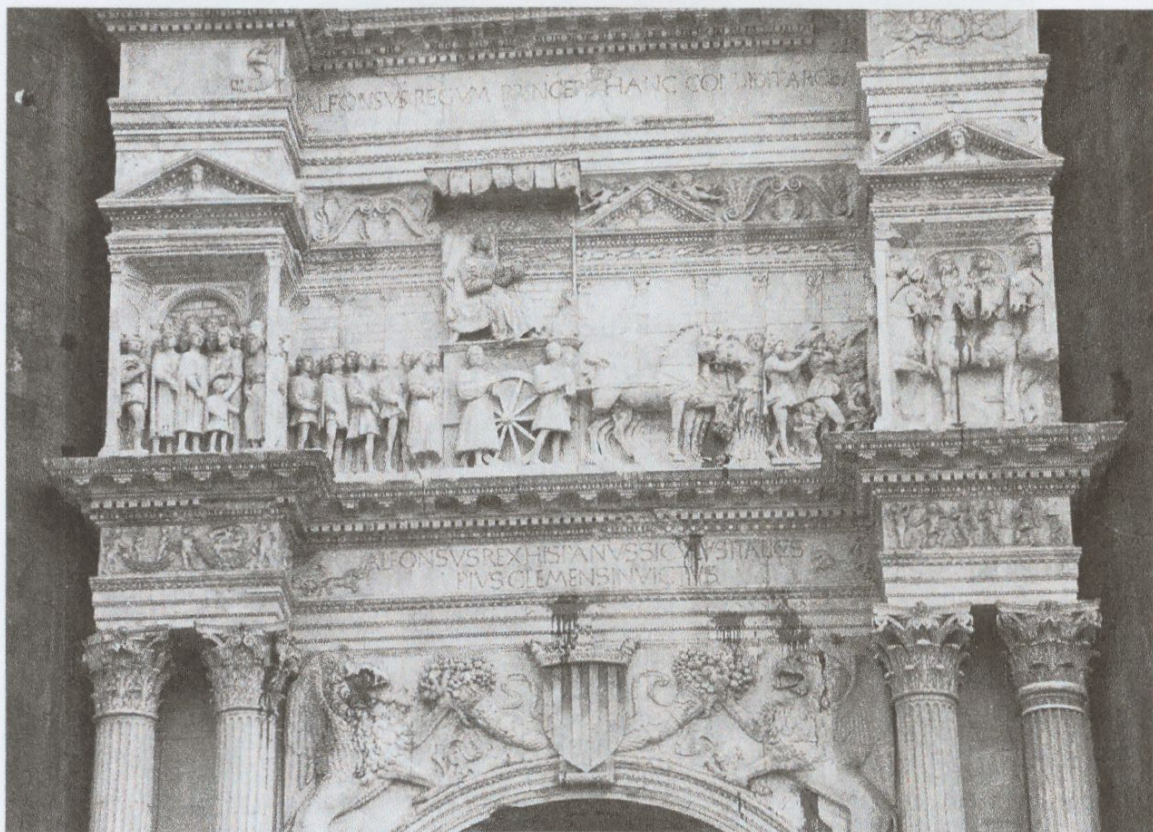
23. Il est généralement admis depuis que l'effet de la période angevine s'est prolongé bien au-delà dans la production artistique de la classe supérieure napolitaine aussi, jusqu'aux monuments funéraires du xv^e siècle tardif, comme celui de Malizia Carafa a San Domenico Maggiore, dans lequel il est fait référence à une période glorieuse de sa propre histoire dans l'inscription et par le emploi d'un sarcophage ancien. Voir à ce propos T. Michalsky, « The local eye. Formal and social distinctions in late quattrocento Neapolitan tombs », *Art history*, 31/4, 2008, p. 484-504 et 599-600.



17. Esquisse pour l'arc de triomphe d'Alphonse d'Aragon (?), Pisanello (atelier?), Rotterdam, Musée Boijmans van Beuningen, vers 1440. (Source : Hanno-Walter Kruft, *Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München, 1995, p. 40, 23.)

Comme il a déjà été mentionné, les Aragon choisirent un autre genre de monuments pour se distinguer des sépultures des Anjou, présentes dans toute la ville et déjà considérées comme dépassées et obsolètes. Cette décision, qui (parallèlement à d'autres impondérables) eut finalement pour résultat qu'aucun tombeau représentatif des Aragon ne fut érigé à Naples, ne se veut pas seulement une démonstration de force mais aussi une réaction aux ouvrages existants. Peu après la conquête de Naples, sous le règne d'Alphonse d'Aragon, on entreprit au Castel Nuovo, la forteresse du port d'abord détruite puis restaurée, l'édification d'un arc de triomphe (ill. 18) dans lequel le relief principal illustre l'entrée historique du nouveau roi en 1442²⁴. Une nouvelle fois c'est un édifice, de l'une des souverainetés déchues celui-ci, qui fournit les conditions-cadres du projet.

24. George L. Hersey, *The Aragonese arch at Naples 1443-1475*, New Haven, Yale University Press, 1973; Gianni Carlo Sciolla, « L'arco di Castelnuovo. Il progetto architettonico », *Critica d'arte*, n° 121, 1972, p. 68-72; Hanno-Walter Kruft et Magne Malmanger, *Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung*, Tübingen, Wasmuth, 1977; Andreas Beyer, « König Alfonso I. von Neapel triumphiert als Friedensfürst am Grabmal der Parthenope », *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 1, 1994, p. 93-107; *id.*, *Parthenope. Neapel und der Süden der Renaissance*, Munich, Kunstwissenschaftliche Studien 84, 2000; Giorgio Mollisi, « Un Ticinese a Castel Nuovo. Domenico Gagini da Bissone, scultore a Napoli sotto Alfonso d'Aragona », *Arte & storia*, 7/29, 2006, p. 108-117; Antonio Pinelli, « *Fatti, parole, immagini. Resoconti scritti e rappresentazioni visive del trionfo napoletano di Alfonso d'Aragona* », *Arte e politica tra Napoli e Firenze. Un cassone per il trionfo di Alfonso d'Aragona*, Giancarlo Alisio, Sergio Bertelli, Antonio Pinelli et F.C. Panini (dir.), Modène, Panini, 2006, p. 33-75; Christoph Luitpold Frommel, « Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli », *Annali di Architettura*, 20, 2008, p. 13-36; Philine Helas, « Der Triumph von Alfonso d'Aragona 1443 in Neapel. Zu den Darstellungen herrscherlicher Einzüge zwischen Mittelalter und Renaissance », in *Adventus. Studien zum herrscherlichen Einzug in die Stadt; zur Einführung*, Angelika Lampen, Peter Johannek et al. (dir.), Cologne, Böhlau, 2009, p. 133-228; Patrizia Graziano, *L'arco di Alfonso. Ideologie giuridiche e iconografia nella Napoli aragonese*, *La memoria storica* 14, Naples, Scientifica, 2009; Dietrich Erben, « Der Triumphbogen Alfons' I », in *Neapel. Sechs Jahrhundert Kulturgeschichte*, Salvatore Pisani et Katharina Siebenmorgen (dir.), Berlin, Reimer, 2009, p. 59-67; Virgilio Galati, « Riflessioni sulla regia di Castelnuovo a Napoli. Morfologie architettoniche e tecniche costruttive; un univoco cantiere antiquario tra Donatello e Leon Battista Alberti? », *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 16/17, 2010, p. 155-177; Emanuela Garofalo, *Le arti del costruire. Corporazioni edili, mestieri e regole nel Mediterraneo aragonese (XV-VI secolo)*, Palermo, Edizioni Caracol, Frammenti di storia e architettura 8, 2010; Joana Barreto, « Pouvoir monarchique et création artistique. Deux souverainetés concurrentes au sein du Castelnuovo de Naples au xv^e siècle », *Humanistica*, 5/2, 2011, p. 15-25; Bianca De Divitiis, « Castel Nuovo and Castel Capuano in Naples. The Transformation of Two Medieval Castles into "all'antica" Residences for the Aragonese Royals », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2013, p. 441-474.



18. Arc de triomphe du roi Alphonse V d'Aragon, vers 1454-1467, Naples, Castel Nuovo, détail. (© Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom, Photo : Kai Kappel.)

Car il est aisé de discerner que les proportions ne sont pas celles d'un arc de triomphe antique par exemple et que la nécessité de combler toute la hauteur entre les deux tours existantes a ici induit la superposition de deux arcs. Ainsi la recherche en histoire de l'art a-t-elle depuis longtemps établi comme modèle potentiel l'Arc de Sergi à Pula (aujourd'hui en Croatie), et son importation par des sculpteurs venus cette fois pour une part de Dalmatie²⁵. L'argument ne vaut que par le fait de certaines ressemblances au niveau inférieur – le problème majeur restant la hauteur et le redoublement inhabituels de l'arc napolitain.

En dépit de la référence insistante à l'Antiquité et du renouveau concomitant, les ressemblances avec des sépultures angevines sont depuis longtemps admises. En référence aux sépultures de Robert et Ladislas d'Anjou, Ettore Bernich a proposé, pour le deuxième étage aujourd'hui vide, une reconstruction avec le cavalier Ladislas au-dessus de la figure de Robert trônant. De même, un rapprochement est souvent fait avec

25. Gustavo Traversari et Italo Gismondi, *L'Arco dei Sergi*, Padoue, Pubblicazioni dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Padova 8, CEDAM, 1971.

la Porte du pont de Capoue de l'Empereur Frédéric II, un édifice qui, sous les prémices de la pré-Renaissance du XIII^e siècle, est déjà interprété comme une reprise des arcs de triomphe. En résumé, l'histoire de l'art tend à chercher des grands modèles afin d'expliquer les formes concrètes à partir d'une généalogie des monuments, et par ailleurs de combler les manques par des reconstructions ou des remaniements de précédents connus. On a au fond constaté de tout temps le brassage ou l'hybridation de formes diverses sur un objet concret, mais avec l'intention attestée par le commanditaire d'établir un rapport avec des modèles, des types et des ressemblances d'œuvres célèbres notamment, la création hybride finit par devenir une œuvre intelligible. On retiendra que la forme du château existant a dicté les conditions formelles, et que des allusions à des monuments anciens célèbres – *a fortiori* de souverains antérieurs vaincus – sont ensuite intervenues pour satisfaire le « niveau d'exigence » escompté et se sont en quelque sorte pérennisées en tant qu'éléments étrangers dans le contexte nouveau.

Un dessin de l'entourage de Pisanello (ill. 17)²⁶ reproduit vraisemblablement l'arc de triomphe éphémère construit en 1442 près du dôme par la noblesse napolitaine pour le défilé historique. Il livre une explication dans la mesure où il en figure une version idéalisée, qui n'avait pas à tenir compte de l'architecture du château – et qui, comme le montre l'absence du fameux relief de la marche triomphale, relève encore de l'événement du défilé – monumentalisé ultérieurement – pour la reconnaissance du nouveau roi par les représentants de la société napolitaine. Ce dessin, comparé au monument de marbre (ill. 18), montre cependant surtout que ce dernier s'écarte considérablement de l'idéal de la Renaissance et qu'il résulte de divers compromis. En résumé, l'arc de triomphe napolitain s'explique aussi bien par la référence à l'Antiquité, qui en fait un monument de la Renaissance par excellence, qu'à l'histoire de l'art du Sud de l'Italie, voire de Naples, où prévalaient des œuvres angevines et staufiennes.

Une réelle innovation artistique se découvre dans les reliefs, qui dans l'effet illusoire de restituer d'arc en arc la progression du cortège avec le char triomphal d'Alphonse d'Aragon, explorent un large spectre de possibilités de représentation inédites. À la différence des tombeaux, qui mettent en scène la descendance et la piété dynastiques, c'est ici la reconnaissance

26. Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv. I. 527, cf. George L. Hersey, « A Boymans Museum Drawing and the Arch of Alfonso, Naples », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 27, 1968, p. 209-210 ; *id.*, « The Arch of Alfonso in Naples and its Pisanellesque "design" », *Master drawings*, 7, 1969, p. 16-24.



19 et 20. En haut : Arc de triomphe du roi Alphonse V d'Aragon, paroi droite de la baie; en bas : Arc de triomphe du roi Alphonse V d'Aragon, paroi gauche de la baie, Ferrante avec sa suite, env. 1454-1467, Naples, Castel Nuovo. (© Tanja Michalsky.)

du nouveau roi qui est fêtée dans l'immortalisation d'un rituel public. Avec ce défilé triomphal est réactivée avec un brio artistique exceptionnel une iconographie politique antique, qui inclut aussi les représentants éminents de la société urbaine – car tout laisse supposer que les personnes du cortège pouvaient alors être identifiées, et que les porteurs du baldaquin étaient des représentants des *seggi* – c'est-à-dire des congrégations nobles –, qui alliaient ainsi un statut de vaincus et de dignitaires²⁷.

Sur les parois de la baie, emplacement déjà requis dans l'antiquité pour des reliefs historiés, deux hauts-reliefs illustrent, ici encore, la succession (ill. 19-20). La longue période de réalisation permit à Ferrante, le fils d'Alphonse, de se présenter d'ores et déjà comme successeur légitime et de démontrer à son tour dans le cercle des courtisans et des chevaliers l'ampleur de son pouvoir. Une comparaison des détails fait apparaître une étonnante diversité stylistique, car si le décor se rapproche considérablement d'exemples de l'époque romaine impériale, aisément reproductibles, la restitution des événements de l'actualité, en l'absence de modèles antiques adéquats, se résout quant à elle à une superposition plus ou moins improvisée de personnages dans un espace très restreint.

L'attique, au-dessus de l'arc aujourd'hui vide, rassemble les quatre vertus cardinales, et le fronton les deux divinités fluviales, auxquelles s'ajoutaient autrefois l'abbé Saint Antoine, ainsi que les archanges Gabriel et Michel. On s'inscrit ici encore dans une tradition napolitaine : les Vertus, qui appartenaient au répertoire des tombeaux des Anjou jusque dans les années 1320, et jusqu'au monument à Ladislas construit vingt ans auparavant à peine, ont perdu leur fonction de cariatides de sarcophages pour venir orner les niches au sommet de l'édifice ; du moins ont-elles pour ainsi dire survécu, bien que n'entrant pas dans le programme d'un arc de triomphe référant à l'Antiquité. Si l'on admet la thèse, hélas invérifiable, selon laquelle l'urne contenant le cœur d'Alphonse était également présentée au niveau supérieur, on aurait affaire à une véritable hybridation de tombeau et arc de triomphe qui, en dépit de toute l'innovation d'une nouvelle forme

27. À propos du rôle et de la fonction des Seggi et de leurs lieux de réunions, voir Fulvio Lenzo, *Memoria e identità civica. L'architettura dei seggi nel Regno di Napoli, 13/18. Secolo*, Rome, Campisano, 2014 ; T. Michalsky, « La memoria messa in scena. Sulla funzione e il significato dei sediali nei monumenti sepolcrali napoletani attorno al 1500 », in *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico*, Serena Romano et Nicolas Bock (dir.), Naples, Electra, 2005, p. 172-191 ; Bianca de Divitiis, « Die Seggi des Patriziats », in *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*, Salvatore Pisani et Katharina Siebenmorgen (dir.), Berlin, Reimer, 2009, p. 99-104 ; Camillo Tutini et Paolo Piccolo, *Dell'origine e fondazione dei Sedili di Napoli*, Naples, Luciano, 2005.

de monuments due à la Renaissance, atteste les difficultés d'incorporer des formes locales traditionnelles dans de nouveaux projets.

Tout se complique encore si l'on s'interroge sur l'identité des responsables de ce monument. L'arc éphémère, qui fut érigé pour l'accueil du nouveau roi en 1442, et qui devait ressembler au dessin qu'en a fait Pisanello ou un membre de son atelier (ill. 17), était une commande de la noblesse napolitaine des *segni*. Les artistes qui l'ont réalisé sont inconnus, mais leur savoir-faire en matière de reproduction d'un arc de triomphe est incontestable. L'arc aujourd'hui conservé, érigé entre 1453 et 1470 environ, est dû à un atelier de sculpture qui, avec Pietro da Milano, Domenico Gagini et Francesco Laurana, réunissait des personnalités et des arrière-plans artistiques très divers, qui ont déconcerté les historiens de l'art soucieux d'attributions. Nous ne développerons pas cette question ici, mais nous retiendrons que les Aragon ont résolument opté pour d'autres artistes que ceux qui avaient servi la dynastie antérieure. Il ne s'agissait pas cette fois de sculpteurs espagnols mais d'artistes italiens ou récemment immigrés en Italie, jugés capables de concrétiser un projet innovant conçu en Italie et inspiré de l'Antiquité. Relevons aussi que les modifications profondes entre l'arc éphémère et l'arc de marbre ne s'expliquent que par le fait qu'il fallut tenir compte de l'emplacement concret, et que la puissante iconographie des monuments funéraires des Anjou l'a emporté sur celle de l'arc de triomphe antique, conduisant à une solution très insolite.

Le matériel brièvement présenté ici fait de longue date partie des récits de l'histoire de l'art, que ce soit de l'histoire des styles ou de l'iconographie politique. L'accent y est porté sur les intentions du commanditaire, voire sur une histoire de l'évolution formelle, dans lesquelles sont analysés les caractéristiques du message politique et son rapport à la transposition formelle. Le propos n'est pas de discréditer ces modes de lecture, tant il est vrai que toute interprétation singulière d'une œuvre a ses avantages. Cette récapitulation vise cependant la recherche d'indices documentaires sur le processus d'hybridation, jusque dans les grands projets des dynasties de la pré-modernité. Comme il a été montré clairement, il s'agit d'un processus tout à fait normal et inévitable, un mouvement concret et complexe à la fois, auquel on prête trop rarement attention et que nous mettons ici en relief. S'il est vrai que l'histoire de l'art suppose implicitement une vie autonome aux formes et leur concède de longues pérégrinations – comme dans le cas de l'arc de triomphe de Pula qui aurait servi de modèle pour Naples – des modèles théoriques ont rarement été conçus à cette fin. C'est ici même qu'il faudrait commencer pour élaborer une image différenciée de discours visuels « glocaux ». Si, en dépit de la volonté de changement

de perspectives, l'argument ne porte ici que sur des monuments de l'élite, qui auraient autrefois été considérés sous un autre vocable comme une continuation de la tradition, le changement vise à décrire les réactions au contexte local élargi et de faire ressortir les considérations, au-delà des intentions des commanditaires. La *Napoletaneità* demande encore à être reconnue comme une qualité dans l'histoire de l'art : il serait temps d'y voir un élément positif et de comprendre la particularité de l'hybridation, qui dépasse largement l'*Arte d'arrangiarsi*.

Ceci ne serait pas une consolation pour le Napolitain mentionné plus haut, la créolisation décrite (perçue comme un mélange actif de l'élément présent et de l'élément étranger) ne pouvant dissimuler l'hégémonie de la culture de reconfiguration. Le concept de créolisation, qui contraint entre autres à déconstruire l'élément autochtone et l'élément étranger, peut en tout cas, dans l'histoire de l'art, modifier positivement les récits restreints aux intentions du commanditaire ou de l'artiste, et en même temps mettre fin à une histoire formelle et stylistique sans aucun acteur. La vue aérienne de Naples (ill. 1), où prédomine toujours l'imposant double monastère angevin de Santa Chiara, permet de constater que les chances de saisir la *Napoli creola* se trouvent dans une relecture des vestiges matériels du palimpseste politique et culturel perpétué par les « étrangers ». Si la patine séculaire masque aujourd'hui l'impact de jadis, elle ne peut pour autant occulter le processus dans lequel les œuvres ont été inscrites et adaptées, et qui obligea les Napolitains à toujours ré-accommoder ces signes manifestes à leur propre image.

Texte traduit de l'allemand par Monique Rival