

"La raison du plus fort est toujours la meilleure / Nous l'allons montrer tout à l'heure". D'apparence sommaire, la morale de Jean de la Fontaine résume avec acuité le problème rencontré par l'historien de l'art qui s'intéresse aux perdants de l'histoire. Comment se conserve la mémoire des vaincus ? Au fil des générations, quelle image se transmet d'une monarchie déchue ? Comment l'historien - ou l'historien de l'art - contemporain peut-il démêler les fils du souvenir historique ? Étant tributaire des archives et des images parvenues jusqu'à lui, le chercheur contemporain se doit d'analyser avec précaution les témoignages du passé mais aussi ses silences. Il est un domaine relativement silencieux de l'histoire de l'art de la Renaissance, le royaume de Naples au XV^e siècle.

Le royaume de Naples comprend près de la moitié de la péninsule italienne. En 1442 Alphonse V d'Aragon s'empare de la capitale après vingt années de conflits intermittents avec les Angevins. Il lègue les possessions aragonaises à son frère Jean et le royaume de Naples à son fils naturel Ferdinand. En 1501, Frédéric I^{er} de Naples est chassé par son oncle, Ferdinand le Catholique et meurt en exil accueilli par son ennemi Louis XII. Son fils, Ferdinand, devient vice-roi de Valence et achève sa vie dans une prison dorée. La branche aragonaise de Naples s'éteint progressivement. De ce bref résumé, on conçoit d'emblée que la mémoire de la dynastie aragonaise de Naples ait été peu aisée aussi bien en Italie qu'en Espagne. Pour l'Italie du XV^e siècle, les rois napolitains d'origine ibérique constituent une étrangeté culturelle difficilement normalisable à l'aune d'une Renaissance sur le modèle florentin. Pour les Habsbourg, il s'agit à la fois d'affirmer la continuité dynastique et leur supériorité politique. La *damnatio memoriae* des uns fait écho à la recherche de héros "nationaux" et fédérateurs par les autres. Dans ce double jeu mémoriel qui s'institue très rapidement, la figure d'Alphonse V d'Aragon - I^{er} de Naples - joue un rôle prédominant.

Né en Castille, nommé héritier du trône d'Aragon en 1412, vainqueur du royaume de Naples en 1442, Alphonse fait figure de "roi méditerranéen" et "d'empereur catalan" dès son vivant. La mythification intense qui entoure sa personne d'une aura particulière est l'œuvre d'érudits et d'artistes d'origine aussi bien ibérique qu'italienne. Sur les deux rives de la Méditerranée, la puissance du souverain aragonais napolitain impressionne ses contemporains. Le mythe se crée dès son vivant. Afin d'allier ibéricité et italianité, les artistes des deux péninsules rapprochent Alphonse de célèbres figures antiques d'origine ibérique comme Hannibal ou Trajan. Les *topoi* qui perdureront jusqu'à nos jours sont forgés par les biographies idéalisées du roi rédigées par Vespasiano da Bisticci, Panormita, Bartolomeo Facio ou encore Eneas Silvius Piccolomini. Le roi y est montré en amateur des arts et des lettres, en guerrier pacificateur (c'est le thème principal de son triomphe à l'antique en 1443 et des médailles de Pisanello), en souverain juste et sage, très dévot en particulier à la Vierge Marie. Le roi absent de Valence, l'élite intellectuelle et artistique le suit dans la nouvelle capitale parthénopeenne. D'ailleurs le roi lui-même parlait castillan à sa cour. Dans ce milieu également, le roi investit l'imaginaire des artistes et des écrivains. On retrouve ainsi un écho mythique du souverain dans les épopées chevaleresques catalanes de *Tirant lo Blanch* de Joannot Martorell et dans le *Curial et Guelfe* qui reflètent tous deux la situation politique du roi face aux Angevins et à la papauté. Bref, la figure d'Alphonse devient mythique en Italie et en Espagne dès son vivant. Le mouvement ne fera que s'amplifier dès sa mort le 27 juin 1458.

Tout au long du XV^e siècle, la mémoire d'Alphonse est maintenue vivante par ses descendants naturels à Naples. Le moment même de sa mort, beaucoup glosé par les contemporains, est donné en exemple comme meilleure mort chrétienne, sur le modèle des *Ars Moriendi* qui se développent alors¹. Ce motif, peu étudié jusqu'à présent, a une valeur centrale dans l'élaboration de la légende alphonisine. Son fils légitimé Ferdinand I^{er} affronte pendant plusieurs années l'opposition angevine. L'image qu'il prétend donner de son père rejoint celle qu'il promet de son propre règne : des origines ibériques dans une Italie pleinement renaissante. C'est pourquoi la médaille du mantuan Cristoforo da Geremia représente Alphonse d'Aragon couronné par Mars et Bellone. Ce portrait d'Alphonse reprend la typologie du portrait d'Hadrien, d'origine ibérique. Alphonse est un nouvel empereur hispanique, réinvestissant les *topoi* liés à Hadrien, homme pacifique et lettré. Les autres portraits du roi produits par la cour napolitaine (ex: le portrait du musée

¹ Voir la dernière mise au point de F. SENATORE, « Le ultime parole di Alfonso il Magnanimo » *Medioevo Mezzogiorno mediterraneo. Studi in onore di Mario del Treppo*, 1999, Liguori, Naples.

Jacquemart-André) reprennent les traits et les messages des médailles de Pisanello. Alphonse représente l'aïeul fondateur d'une dynastie toujours fragile face aux prétentions françaises. Contre les nobles agités, les Aragonais de Naples comptent sur la puissance de leurs cousins ibériques qui s'emparent finalement du royaume.

Le passage dynastique s'avère délicat puisque Ferdinand le Catholique doit affirmer la continuité avec une branche qu'il dépose. Seule la figure d'Alphonse sert alors de lien aux dynasties successives. Pour mieux exprimer l'idée d'une passation de pouvoir, Ferdinand le Catholique puis son petit-fils Charles V utilise le motif de l'épiphanie, inclinaison du pouvoir temporel des rois mages devant le pouvoir spirituel du Christ². Rois de Jérusalem par titulature, la sacralité des monarques parthénopéens est reconnue par l'onction et la bénédiction du nonce apostolique. Le symbolisme politique de l'épiphanie s'inscrit également dans une tradition aragonaise puisque Pierre le Cérémonieux au XIV^e siècle lui donne une nouvelle dimension en instaurant le 6 janvier une cérémonie durant laquelle le roi, incarnant les Rois Mages, offre l'or, l'encens et la myrrhe dans la chapelle royale de Barcelone³, tradition maintenue vivante au XVI^e siècle. Depuis plusieurs décennies, les spécialistes débattent de la "cona marmorea" ornant le joyau de la Renaissance napolitaine, la chapelle Caracciolo di Vico de San Giovanni a Carbonara de Naples. Certainement réalisé avant 1516, le retable de Bartolomé Ordoñez et Diego de Siloé présente une épiphanie avec un portrait de roi diversement identifié comme Alphonse II et Ferdinand le Catholique. Mais je pense que l'on peut y voir une stratégie consciente de la part de Ferdinand le Catholique de s'identifier aux types physiques de ses prédécesseurs afin d'affirmer la continuité dynastique de leurs règnes. Le jeune Charles d'Habsbourg entend reprendre à son compte la *Sacra regia maiestas* qui caractérise les souverains napolitains. Pour cela, le vice-roi Ramón de Cardona commande au calabrais Marco Cardisco entre 1518 et 1519, la monumentale *Adoration des rois mages* (255 x 270 cm.) dans laquelle on devine derrière Melchior et Gaspard des portraits de Ferdinand Ier et son fils Alphonse II s'inclinant à la fois devant le Christ et devant Balthazar-Charles I. Mais pour Charles I devenu Charles V, la figure d'Alphonse est la seule qui puisse être réhabilitée en tant que premier empereur méditerranéen, écho au nouvel empereur européen. Charles Quint commande un portrait d'Alphonse à Giovan Montorsoli au moment de son ultime affrontement italien avec François I^{er} ente la trêve de Nice (1538) et la paix de Crépy-en-Laonnois (1544). Le buste en marbre de 96 cm de hauteur sert en quelque sorte de pendant au buste de Charles Quint commandé à la même période et portant lui aussi le collier de la Toison d'Or. Plusieurs statues d'Alphonse sont ainsi réalisées à partir du même modèle au visage empâté, attestant de la vigueur du souvenir du roi en Italie et en Espagne. La descendance bâtarde d'Alphonse subit quant à elle une véritable *damnatio memoriae*.

Mais c'est sur la péninsule ibérique que la mémoire glorieuse d'Alphonse sert le plus le discours politique au XVI^e siècle. Le célèbre peintre valencien Juan de Juanes réalise en 1557 un portrait d'Alphonse d'Aragon acquis en 2006 par le musée de Zaragosse⁴. On retrouve dans ce portrait plusieurs lieux communs forgés dès le vivant du roi dans les médailles pisanelliennes. En armure et accompagné de son emblème du livre ouvert, le portrait affirme la double origine guerrière et savante du pouvoir d'Alphonse, sur le modèle de Jules César dont le *De bello civili* trône sur la table pour que le message soit encore plus explicite. Ce portrait documenté a été commandé par les Jurés de Valence en 1557 comme cadeau à l'infant Don Carlo d'Aragon qu'ils entendent impressionner par un *exemplum* illustre. En outre, la mémoire d'Alphonse est conservée en tant que souverain ibérique. La ville de Zaragosse décide ainsi de faire exécuter en 1586 par le peintre italien Felipe Ariosto un ensemble de 42 portraits des rois de la monarchie aragonaise dont Alphonse occupe la place 23. Dans les attributs de ce portrait, la confusion est totale entre l'Alphonse historique et les autres membres de sa famille royale. Seule l'invocation quasiment magique de son nom a valeur politique, tout comme dans le cycle commandé au même peintre en 1588 des Comtes et rois-comtes de Barcelone par La *Diputación de las Cortes* de Barcelone.

Dans la Naples vice-royale, la mémoire est plus précise. Le vice-roi Antonio Alvarez de Tolède, duc d'Alba (1622-1629) commande à Belisario Corenzio un cycle historique relatant les vies d'Alphonse le Magnanime et de son fils Ferdinand I^{er} destiné à orner les salles du Palazzo Reale construit pour Philippe III qui ne viendra jamais. Les différentes fresques de la voûte, accompagnées d'inscriptions en espagnol, représentent les événements qui permettent de relier les règnes d'Alphonse d'Aragon et de Ferdinand à celui de Philippe III.

² Voir récemment le chapitre 1 de HERNANDO SANCHEZ, C. J., *El reino de Nápoles en el imperio de Carlos V : la consolidación de la conquista*, Madrid, 2001.

³ A. Torra Perez, "Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa", *El poder real en la Corona d'Aragón (siglos XIV-XVI)*, vol. I,3, Zaragosse, 1966, p. 493-517.

⁴ Voir F. BENITO DOMÉNECH, *Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento*, Fundación santander central Hispano, 3 octobre-26 novembre Valence, generalitat Valenciana, 2000, n. 50; *id.*, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Museo bellas Artes de Valencia, 31 janvier-26 mars 2000, n.29.

Les différentes images posthumes d'Alphonse ou de Ferdinand nous informent davantage sur la stratégie artistico-politique des commanditaires que sur les rois défunts eux-mêmes. Les filtres appliqués à leur image déterminent à la fois le patrimoine conservé -puisque tout élément qui ne cadrait pas avec ces filtres a été détruit plus facilement – et les discours tenus sur ce patrimoine réduit. La constitution d'une histoire de l'art du Royaume de Naples a subi ces contraintes. La mémoire "officielle" des rois aragonais de Naples a accentué leur étrangeté dans le modèle explicatif d'un Vasari pro-florentin relayé par L. Lanzi⁵. Plus encore qu'un manque d'informations à propos de l'art dans le Royaume de Naples, la carence de référence à la production artistique de la péninsule s'explique par une difficulté conceptuelle à penser le sud de la péninsule comme " italien ". La transmission de la mémoire ibérique de la branche napolitaine n'est pas plus aisée. Gêné par une éviction quelque peu brutale, les Habsbourgs construisent une mémoire sélective qui entraîne un hiatus encore perceptible de nos jours entre l'histoire de la péninsule ibérique et celle de son double italien. Les méandres d'une histoire tumultueuse entre rejet et appropriation ont également décidé du sort du patrimoine artistique aragonais à Naples. Par exemple, alors que les structures du Castelnuovo ont été réutilisées par les gouvernements successifs, la magnifique villa de Poggioreale - premier nymphée de la Renaissance – a été dégradée dès l'invasion de Charles VIII en 1495. Ce n'est que par la prise en compte des différentes mémoires que l'historien de l'art peut construire son discours qui lui-même n'échappe pas à son contexte mémoriel d'origine.

⁵Voir les constatations de E. CASTELNUOVO, et C. GINZBURG, « Centro e periferia », in *Storia dell'arte italiana*, 1, éd. G. Previtali, Turin, p. 285-532.