



Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2010

Antiquité/Moyen Âge

Rhétoriques visuelles et débats historiographiques autour de la Naples angevine

Historiographical debates on the visual rhetoric of Angevin Naples

Joan Molina Figueras



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1160>

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 375-383

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Joan Molina Figueras, « Rhétoriques visuelles et débats historiographiques autour de la Naples angevine », *Perspective* [En ligne], 2 | 2010, mis en ligne le 13 août 2013, consulté le 30 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1160>

Rhétoriques visuelles et débats historiographiques autour de la Naples angevine

Joan Molina Figueras

– Janis ELLIOTT, Cordelia WARR éd., *The Church of Santa Maria Donna Regina: Art, Iconography, and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, (congrès, Kalamazoo [MI], 2001), Londres, Ashgate, 2004. 272 p., 83 fig. en n. et b. et 25 en coul. ISBN : 978-0-7546-3477-5 ; E54 (65 €).

– Janis ELLIOTT, Cordelia WARR éd., *Import/Export. Painting, sculpture and architecture in the kingdom of Naples, 1266-1713*, numéro spécial d' *Art History*, 31/4, septembre 2008, p. 423-602 (disponible en ligne sur <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/ahis.2008.31.issue-4/issuetoc>).

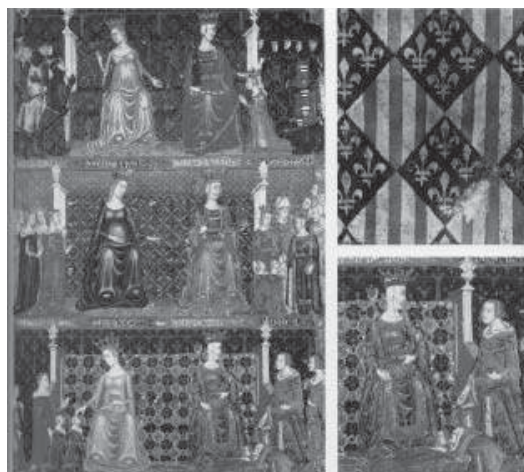
– Pierluigi LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Naples, Electa, 2006. 264 p., 104 fig. en n. et b. et 180 en coul. ISBN : 88-510-0386-6 ; 75 €.

– Paola VITOLO, *La chiesa della regina: l'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Rome, Viella, 2008. 184 p., 64 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-8-8833-4309-4 ; 30 €.

Désignée capitale du royaume angevin par Charles II d'Anjou, Naples est devenue l'un des grands centres artistiques de l'Europe du Trecento. Un grand nombre de maîtres, dont certains se trouvaient être les plus brillantes étoiles du Trecento italien, de Pietro Cavallini et Giotto di Bondone à Tino di Camaino, débarquèrent dans la ville napolitaine et s'employèrent à matérialiser un ambitieux projet de constructions urbaines mis en œuvre par les nouveaux gouverneurs. L'objectif commun des études sélectionnées est précisément de récupérer la mémoire visuelle de cette époque dorée en s'appuyant sur quelques-uns des témoignages matériels et documentaires qui, traversant les époques, sont arrivés jusqu'à nous.

L'un des traits les plus remarquables de cette période est le rôle actif qu'ont joué certains grands personnages féminins de la dynastie angevine dans la promotion d'édifices religieux et de leurs cycles ornementaux (fig. 1). Ainsi, les reines Marie de Hongrie (1257-1323), Sancia de Majorque (1285-1345) et Jeanne I^{re} (1326-1382) ont encouragé la construction et la décoration

de nombreux couvents essentiellement destinés aux ordres mendiants féminins. De récentes études thématiques ont non seulement remis en contexte ce pan de la création artistique¹, mais aussi mis en lumière une série d'édifices du royaume angevin qui s'inscrivent dans le sillage du modèle de sainteté aristocratique fondé sur l'humilité de la pénitence et sur le renoncement au statut social qu'Isabelle de Hongrie (1207-1231) avait contribué à diffuser dans le monde chrétien². Ainsi, une dizaine d'essais réunis par Janis Elliott et Cordelia Warr, issus des actes de l'International Congress on Medieval Studies organisé à la Western Michigan University en 2001, démontrent clairement comment le prestige associé à un certain archétype de sainte lettrée et aristocratique a inspiré la création du couvent de Santa Maria Donnaregina et son abondante décoration (ELLIOTT, WARR, 2004). Sans l'ombre d'un doute, ce modèle a incarné un idéal aux yeux des nobles napolitaines qui ont pris place au sein du chœur supérieur de l'église et ont constitué la communauté de sœurs clarisses sous l'égide de la reine Marie d'Hongrie³. L'étude des cycles picturaux d'un autre couvent napolitain, celui de Sainte Chiara, constitue le noyau du livre *Giotto a Napoli*, une monographie sur les activités du peintre toscan dans la capitale du Royaume de Naples entre 1328 et 1333 (LEONE DE CASTRIS, 2006, p. 65-167). Fondé par le roi Robert d'Anjou et, plus particulièrement, son épouse Sancia de Majorque dans le respect des vœux de pauvreté absolue et de pénitence défendus par les franciscains spirituels (les *zelanti*),



1. Cristoforo Orimina, Bible de Niccolò d'Alife, détails de la généalogie des reines angevines, f. 4r, vers 1340, Louvain, Bibliothèque de l'Université catholique, ms. 1 [LEONE DE CASTRIS, p. 21.

cet édifice religieux ne renonce toutefois pas à la grandiloquence architectonique qui caractérise les réalisations commanditées par la monarchie angevine. Cette double dimension spirituelle et aulique sous-tend également Santa Maria dell'Incoronata, l'œuvre la plus emblématique exécutée à la demande de la reine Jeanne I^{re}. Comme le démontre Paola Vitolo dans *La chiesa della regina: l'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, étude monographique issue de sa thèse de doctorat (VITOLO, 2008), ce lieu de culte et de faste doit avant tout être considéré comme le résultat d'une conjonction parfaite entre les préoccupations spirituelles du commanditaire et son désir de fortifier l'image prestigieuse de la maison royale à travers le culte de la Sainte Couronne.

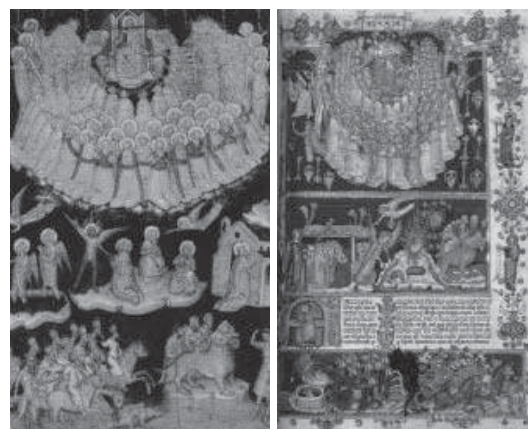
Outre le fait que l'attitude des monarques angevins répondait à la ferveur religieuse des *filiae sanctae Elisabeth* et à un sentiment général de *pietas*, les représentations des couvents napolitains offrent d'autres lectures liées aux attentes et à la culture visuelle de leurs spectatrices, lectures qui, au-delà des messages à caractère religieux, en comprennent d'autres de dimension rhétorique et politique. La scène de ce prolifique laboratoire artistique était la ville de Naples, l'une des métropoles les plus cosmopolites et dynamiques de l'Europe médiévale et moderne, une plaque tournante de maîtres et d'œuvres, un lieu de réception des modèles étrangers mais aussi un foyer de création de formules inédites. C'est précisément le sujet d'*Import/Export. Painting, sculpture and architecture in the kingdom of Naples, 1266-1713*, une série d'essais réunis par Elliott et Warr pour un numéro spécial de la revue *Art History*, qui resitue le Royaume de Naples au cœur du débat historiographique (ELLIOTT, WARR, 2008).

Santa Chiara : hérésie ou orthodoxie ?

L'une des idées les plus répandues sur les peintures à sujet biblique et apocalyptique qui décoraient la grande église de Santa Chiara, aujourd'hui disparues, est qu'elles reproduisaient un programme iconographique monumental et hétérodoxe inspiré des prophéties de Joachim de Flore (1135-1202) : un cycle d'images à caractère visionnaire conçu pour annoncer l'arrivée imminente dudit Âge de l'Esprit, qui devait s'accom-

pagner d'une régénération et d'une purification de l'Église. Caroline Bruzelius a même avancé que le dessin architectural de Santa Chiara – et de fait la distribution du cycle iconographique – était inspiré d'une série de diagrammes tracés par l'abbé de Calabrais venant illustrer la théorie des Trois Âges dans son œuvre posthume, le *Liber Figurarum* (1200-1230)⁴. Parmi les arguments étayant cette hypothèse, que Pierluigi Leone de Castris recueille et expose avec ardeur dans *Giotto a Napoli*, figure celui des relations que le roi Robert d'Anjou et son épouse Sancia entretenaient avec les religieux franciscains, âpres défenseurs de l'*usus pauper* et des théories millénaristes de Joachim de Flore et de Pierre de Jean Olivi (LEONE DE CASTRIS, 2006, p. 114-167)⁵.

Bien que séduisante, la thèse défendue par Leone de Castris présente de nombreuses lacunes, car nous ne conservons rien des fresques de l'Ancien et du Nouveau Testament ou de l'Apocalypse (détruites au début du XVII^e siècle) qui figuraient dans l'église du couvent. L'historien italien propose une restitution partielle et hypothétique de ces fresques en partant d'œuvres napolitaines du temps de Jeanne I^{re} qui auraient été réalisées d'après les peintures de Santa Chiara, à l'exemple de deux tableaux de l'Apocalypse et d'un ensemble de bibles enluminées conservées dans différentes bibliothèques européennes (fig. 2)⁶. Cependant, rien ne permet d'attester avec certitude cette mise en relation. En revanche, on remarque avec surprise que personne n'a tenté d'établir des liens avec d'autres programmes bibliques, comme par exemple ceux présents depuis des siècles dans les basiliques romaines, même si bien sûr ils ne présentent



2a. Anonyme, *Apocalypse*, 1330-1340, Stuttgart, Staatsgalerie ;
b. Cristoforo Orimina, *Bible* Hamilton, 1330-1343, Berlin, Staatliche Museen, ms. 78, f. 456r.

aucun élément d'origine joachimite. Il est également difficile de croire en un programme conçu de façon unitaire, avec une séquence de scènes bibliques parfaitement ordonnées dans les chapelles latérales, si l'on tient compte du fait que ces espaces étaient entre les mains de différentes familles de la noblesse napolitaine, lesquelles auraient dû renoncer à développer des cycles et des représentations en accord avec leurs dévotions personnelles au profit d'un projet global⁷. De plus, il faut se rappeler que, malgré la sympathie de la cour angevine pour les franciscains radicaux, les monarques ne rompirent jamais les relations avec les souverains pontifes, pas même avec le grand ennemi des « paupéristes », le pape Jean XXII⁸. Si l'on ajoute à cela que c'est à l'église de Santa Chiara que furent célébrées d'importantes cérémonies de la noblesse locale, il semble difficile de penser qu'il y fut recréé un programme iconographique qui, selon les prémisses de l'époque, aurait sûrement été perçu comme hétérodoxe, voire hérétique. On peut en revanche concevoir l'existence de cycles ou d'images de cette nature dans des cadres plus privés, comme éventuellement au couvent de Santa Croce, fondé et inspiré par la reine Sancia, la principale adepte des spirituels franciscains à la cour napolitaine⁹.

Des couvents polysémiques

D'autres études sur les cycles d'images reproduites dans les couvents auliques, en s'appuyant sur la culture et les attentes des fidèles-spectatrices, proposent des lectures moins surprenantes mais probablement plus fiables. C'est le cas de la plupart des essais réunis dans la monographie dirigée par Elliott et Warr sur Santa Maria Donnaregina (1293-1325 ; ELLIOTT, WARR, 2004).

The Church of Santa Maria Donna Regina: Art, Iconography, and Patronage in Fourteenth-Century Naples propose un essai d'Hisashi Yakou (p. 93-108) portant sur le cycle de la Passion, étudié par le biais des recueils de méditation largement diffusés parmi les clarisses, comme les *Méditations sur la Vie du Christ* (vers 1300) ou le *Chemin de l'âme vers Dieu* de saint Bonaventure (1253). L'éventualité que les scènes peintes dans le chœur de l'édifice aient servi en quelque sorte de guide pour une méditation visuelle christocen-



3. Cène, détail du cycle de la Passion, 1318-1320, fresque du mur nord de l'église Santa Maria Donna Regina à Naples.

trique semble évidente, si l'on considère également le caractère des *tituli* qui les accompagnent, inspirés selon Cathleen A. Fleck (p. 109-128) de ces mêmes écrits ou d'autres, comme le *Traité sur la Perfection de la Vie des religieuses* (vers 1260) que saint Bonaventure avait rédigé *ex professo* pour les clarisses de Longchamp, le monastère parisien fondé par Isabelle de France, sœur de Louis IX. Une autre contribution, d'Adrian S. Hoch cette fois (p. 129-154), révèle que les textes tout autant que les images nous parlent à partir d'un point de vue féminin, invitant à une *Imitatio Mariae* plus qu'à une *Imitatio Christi*. En ce sens, les peintures proposent un message *ad hoc* pour une communauté aristocratique de clarisses et s'analysent à partir d'outils méthodologiques semblables à ceux déjà utilisés par Jeffrey F. Hamburger dans son étude sur les communautés féminines germaniques¹⁰.

De par leur caractère polysémique les cycles du chœur de Donnaregina, élaborés entre 1318-1320 selon la date proposée par Caroline Bruzelius (p. 81), offrent d'autres lignes d'interprétation. L'une des plus attrayantes fait référence au sens eucharistique qui se manifeste dans une suite choisie de scènes christologiques – de la sainte Cène à la rencontre avec les pèlerins d'Emmaüs – et hagiographiques (fig. 3). Le caractère évocateur que devaient revêtir de telles images sur les religieuses semble évident si l'on se souvient que la dévotion pour le sacrement de l'Eucharistie et le Corpus Christi, qui constituait depuis quelques dizaines d'années déjà un des piliers de la spiritualité féminine, trouva en ces années-là précisément un immense prestige avec la promulgation de la bulle papale *Si Dominus in sanctis eius* (1312)¹¹. Le phénomène devient patent dans la Naples des

débuts du XIV^e siècle, cadre privilégié pour la fondation de couvents nés du culte eucharistique, comme ceux de Santa Croce (1338) et de Corpus Domini (1310) – ce dernier prit, quelques années plus tard, le nom de Santa Chiara –, et où furent réalisées d'éloquentes allégories du sacrement comme celle attribuée au Maître de Giovanni Barrile (Naples, Couvent de Santa Chiara).

Plus contestable semble l'hypothèse, avancée par Bruzelius (p. 79-92) et Adrien S. Hoch (p. 129-154), selon laquelle les peintures ont pu être conçues comme une sorte d'alternative visuelle face à l'éventuelle impossibilité pour les religieuses d'assister directement à l'Eucharistie depuis le chœur¹². Voir le corps de Dieu, au cours de la liturgie de la messe ou lors de son exposition solennelle, était une nécessité fondamentale pour la dévotion à la fin du Moyen Âge. Il est révélateur que tant la contemplation du miraculeux moment de la transsubstantiation que la vénération de l'hostie consacrée fussent particulièrement pris en compte dans la conception des chœurs de Santa Croce et de Santa Chiara munis tous deux d'ouvertures dans le mur postérieur de l'autel¹³. Nous savons en outre que, durant le premier tiers du XIV^e siècle, dans différentes églises de l'Empire et de la Couronne d'Aragon, furent érigés deux chœurs, l'un haut et l'autre bas, avec des ouvertures permettant de suivre les offices¹⁴. En sortant de Naples et en observant le plan d'autres édifices des clarisses en Europe, on arriverait peut-être à de nouvelles perspectives d'interprétation pour Donnaregina, en plus de celles qui sont répertoriées par Julian Gardner à travers son intéressante étude panoramique de ce type d'ensembles conventuels (p. 195-201).

On ne peut en effet oublier l'indéniable dimension internationale de la ville napolitaine et ses étroites relations avec d'autres capitales et royaumes de l'Occident européen, ne serait-ce que du fait des liens familiaux complexes de la dynastie angevine. C'est précisément à partir de ce cosmopolitisme culturel découlant des relations personnelles et dynastiques que Paola Vitolo dévoile quelques-uns des principaux traits de Santa Maria dell'Incoronata, une construction qui fut subventionnée par Jeanne I^{re}, dans *La chiesa della regina: l'Incoronata di Napoli, Giovanna I*

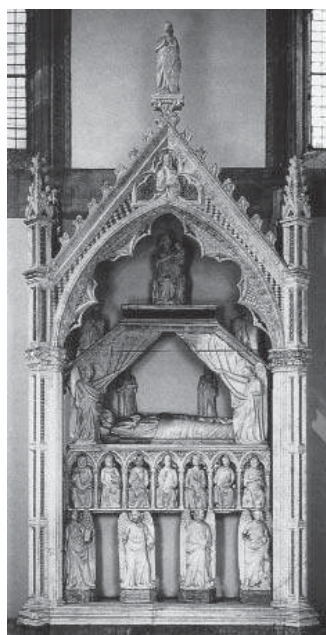
d'Angiò e Roberto di Oderisio (VITOLO, 2008). Cette étude qui a pour qualité principale de situer l'Incoronata par rapport à ses principaux référents typologiques, idéologiques et iconographiques, présente en outre des propositions intéressantes. L'édifice est entre autres examiné sous l'angle de la singularité de son plan à deux nefs, qui s'inspire fondamentalement, selon Vitolo, de la Salle des Audiences du Palais des Papes d'Avignon. L'auteur démontre en outre que Santa Maria dell'Incoronata découle d'un projet idéologique lui-même conçu à l'image de la Sainte-Chapelle érigée pour saint Louis, ainsi que d'une reproduction monumentale d'un cycle des saints Sacrements relevant d'un répertoire de miniatures – encore une fois parisien – de Jean Pucelle.

Illustrations visuelles de la *beata stirps*

Compte tenu de leur violente conquête et de leur occupation discontinue du trône, les premiers monarques angevins ont éprouvé le besoin d'asseoir leur position par toutes sortes de moyens et ont usé d'une grande variété d'artifices rhétoriques, donnant lieu à l'une des campagnes de propagande les plus spectaculaires de l'Europe du *Trecento*. Les femmes de leur lignage, en particulier les reines, ne furent pas en reste et contribuèrent elles aussi à la glorification dynastique à travers leurs entreprises.

De même que dans d'autres monarchies médiévales, l'instrumentalisation des valeurs symboliques de la *beata stirps* – la glorification rhétorique d'une lignée à travers ses membres canonisés – a constitué l'un des axes du discours d'exaltation personnelle et dynastique des monarques angevins. Prenons simplement l'exemple de Marie de Hongrie : peu de personnages eurent plus de raisons de revendiquer les mérites d'un sang sacré que celle qui fut non seulement petite-nièce et mère de saints (respectivement, Isabelle de Hongrie et Louis de Toulouse), mais aussi épouse et mère de rois (Charles II et Robert d'Anjou). On peut observer les multiples stratégies pour donner à voir son appartenance à une dynastie sacrée dans le chœur du couvent de Donnaregina dont elle subventionna la construction. La plus manifeste, analysée par Warr (ELLIOTT, WARR, 2004, p. 155-174), est la projection figurative de sainte Isabelle de Hongrie et d'autres saints-rois illustres,

tels qu'Étienne, Ladislao et Henri. De son côté, Tanja Michalsky (p. 61-78) – qui a publié il y a quelques années une intéressante étude sur les tombes angevines, analysées en tant qu'instruments de la mémoire et artifice de l'expression symbolique de la dynastie sacrée¹⁵ – nous offre une analyse



pleine de sens du tombeau de la reine qui arbore une représentation de saint Louis de Toulouse entouré de ses illustres frères (fig. 4). Expression paradigmatique de la *beata stirps*, la composition affiche non seulement un sens voisin de celui qui se dégage de la célèbre scène du couronnement du roi Robert signée par Simone Martini et d'autres représentations similaires, mais elle indique aussi à quel point, même si leur adhésion était sincère, les idéaux du « paupérisme » furent l'objet d'une manipulation politique ouverte de la part des monarques angevins. Pour finir, Janis Elliott (p. 175-194) s'attache à une représentation du Jugement dernier qui, si elle était inspirée d'un grand nombre de modèles propres à la tradition apocalyptique occidentale, fut conçue avant tout pour évoquer la gloire de la dynastie angevine. Les différents membres de la famille royale y occupent en effet une place de choix, figurant dans l'espace réservé aux élus qui seront récompensés par les merveilles du paradis. Récemment, Laurence Rivière Ciavaldini est allée même plus loin, en signalant que la représentation apocalyptique du chœur du couvent, comme celles reproduites dans les tableaux de Stuttgart ou dans les cycles des grandes bibles illuminées de Naples du temps de Jeanne I^{re}, répondent à la volonté de relier le destin des souverains angevins au triomphe de l'Agneau ; de célébrer, cette fois en termes apocalyptiques, la légitimité sacrée des Anjou¹⁶.

Sous le long règne convulsif de Jeanne I^{re} (1343-1382) on constate également la célébration visuelle de la *beata stirps* à travers différents projets auliques. L'un d'eux est le tombeau dont elle fut l'instigatrice pour la reine Sancia à Santa Croce, décoré d'un programme où était soulignée sa double condition de reine et de sainte clarisse¹⁷. Plus ambitieuse et personnelle est l'idéologie ayant inspiré l'église de l'Incoronata, le seul complexe artistico-architectural construit *ex novo* au cours de cette période. Comme le démontre Vitolo à travers la publication de sa correspondance inédite avec Charles V de France (VITOLI, 2008, p. 111-114), l'objectif de Jeanne I^{re} était de construire une sorte de double napolitain de l'un des plus puissants symboles de la monarchie française et de sa dynastie sacrée : ni plus ni moins que la Sainte-Chapelle et le trésor de ses reliques, en tête duquel la Couronne d'Épines. Si l'on ajoute à cela que le temple et son hôpital annexe furent construits dans un secteur proche du Castel Nuovo et que, par cet autre geste, Jeanne I^{re} semble imiter les dons de reliques christologiques réalisés par ses ancêtres directs, il faut admettre que la promotion de l'Incoronata fut, entre autres, une grande opération de propagande conçue pour relancer l'image détériorée de la dynastie angevine et, plus particulièrement, celle de la reine elle-même. On retrouve d'ailleurs ce type de modèles et d'objectifs dans un excellent livre d'heures qui lui a appartenu (Vienne, Bibliothèque Nationale, Cod. 1921), symbiose parfaite des formes de dévotion d'origine française et du continuel désir d'exaltation dynastique dont étaient épris les Anjou¹⁸.

Du divin Giotto au divin Bologna

Un vif débat historiographique sous-tend les livres de Leone de Castris et de Vitolo, à savoir la discussion et la révision de la monumentale histoire de la peinture napolitaine du *Trecento* signée par Ferdinando Bologna il y a plus de quarante ans¹⁹. Grâce aux arguments éclairés mais aussi à l'indiscutable autorité académique de son auteur, cette magnifique monographie visionnaire fut très vite canonisée et élevée par beaucoup au rang de véritable dogme. Actuellement, l'œuvre suscite des réactions contrastées de la part de ses fervents partisans et de ceux qui sont favorables à sa révision.

4. Tino di Camaino, Tombeau de Marie de Hongrie, détail, 1323-1325, Santa Maria Donnaregina Vecchia à Naples.

Parmi les premiers se trouve Leone de Castris, qui pose son étude détaillée comme une réponse dialectique à tous ceux qui, ces dernières années, ont remis en question une série d'arguments que tant Bologna que lui-même considèrent comme capitaux pour définir l'école napolitaine du *Trecento*. De ce point de vue, son livre *Giotto a Napoli* (LEONE DE CASTRIS, 2006), s'inscrit comme une défense acharnée des thèses maximalistes sur l'activité de Giotto dans la capitale napolitaine, qui le situe à la tête d'absolument tous les projets spectaculaires réalisés à Santa Chiara et au Castel Nuovo entre 1328 et 1333. Au fil de son développement, l'auteur prend aussi appui sur le caractère progressiste et exceptionnel des titres que le roi Robert lui avait concédés, tant perçus comme la reconnaissance de ses qualités intellectuelles et de l'existence d'une relation personnelle avec le monarque que comme un témoignage des courants humanistes existant à la cour angevine. En somme, il nous offre l'image la plus enthousiaste et grandiloquente possible du *magistro Iocto* et des univers auliques qu'il a côtoyés.

Comme cela a été souligné dans diverses études publiées ces dernières années, les informations dont nous disposons invitent à une grande prudence concernant cette question. Souvenons-nous, sans aller plus loin, que nous ne conservons que de rares fragments picturaux pouvant être reliés au séjour de Giotto à Naples et que, par conséquent, il existe des lacunes documentaires évidentes concernant les œuvres qu'il réalisa sur commande des monarques, en particulier à Santa Chiara²⁰. Ainsi, il est plus que raisonnable d'émettre des doutes quant à l'attribution à Giotto de plusieurs œuvres comprises dans le vaste catalogue de Leone de Castris, des fresques du couvent des clarisses à la décoration de différentes pièces du Castel Nuovo. Le brillant exercice de *connoisseur* auquel il a recours pour attribuer à différents maîtres giottesques, de Maso di Banco au Maître de Giovanni Barrile, la paternité des quelques vestiges conservés et même des peintures dont on ne conserve que des mentions, est également périlleux. En ce qui concerne la reconnaissance prétendument exceptionnelle de Giotto comme « peintre de cour » estimé pour

sa *scientia* et son *ingenium*, il me semble que nous disposons d'arguments suffisants pour y voir le fruit de la vision poético-philosophique élaborée par Giovanni Bocaccio et Filippo Villani²¹ qui, avec d'autres, furent à l'origine de la conversion du Giotto historique en Giotto mythique tel qu'il est toujours défendu par Leone de Castris et d'autres historiens²². Enfin, il faut rappeler que diverses approches ont permis de tracer un panorama beaucoup plus complexe de la cour angevine, un univers où, au-delà des intérêts humanistes, a primé une vision instrumentale et rhétorique de la culture constituée à partir de paramètres caractéristiques de l'époque médiévale²³. De cette considération et de quelques autres émerge, me semble-t-il, une image de Giotto à Naples bien différente de celle dépeinte par Leone de Castris : un peintre qui, sans perdre le moins du monde son génie et la marque profonde qu'il laissa dans le paysage artistique napolitain, s'intègre bien mieux dans les réalités professionnelles et culturelles des maîtres de cour du Moyen Âge tardif.

Les fresques de Roberto d'Oderisio à l'Incoronata constituent l'une des preuves les plus évidentes de la fortune du giottisme à Naples. C'est également l'avis de Vitolo qui, en accord avec les informations publiées par Lorenz Enderlein²⁴, choisit de faire remonter la chronologie de l'ensemble aux années 1370 et, point intéressant, de réduire le catalogue du peintre à un corpus d'œuvres restreint, mais d'une homogénéité et d'un intérêt certain (VITOLO, 2008, p. 81-95). La proposition, si elle a été bien reçue, a aussi été stigmatisée et qualifiée de *casus belli*²⁵ car elle « osait » remettre en cause les thèses de Bologna et de Leone de Castris – partisans d'une datation plus ancienne des peintures de l'Incoronata et d'une biographie professionnelle d'Oderisio plus ambitieuse comprenant un corpus vaste et inégal. Bien entendu, les changements que produit cette proposition sur l'ensemble du panorama artistique napolitain sont significatifs. Sans aller plus loin dans ce débat, on peut noter que les fastueuses bibles réalisées dans l'entourage de Cristoforo Orimina²⁶ entre 1330 et 1360 doivent désormais être considérées comme le modèle et non la copie de peintures monumentales comme



celles de l'Incoronata (fig. 5). En revanche, c'est une chose encore différente de supposer, comme le fait Vitolo, que les fresques sont le résultat d'une opération consciente d'Oderisio et surtout de la reine Jeanne I^{re} afin de récupérer l'esprit giottesque qui avait caractérisé l'époque du roi Robert. Il semble très intéressant de tenter de chercher une explication de type idéologique, comme l'exaltation de valeurs d'une époque supposément dorée de la dynastie angevine, mais cela semble difficile à démontrer sans preuves pour corroborer cette hypothèse. En revanche, ne peut-on pas purement et simplement voir dans l'anachronisme du style pratiqué par Oderisio au regard de la mode d'alors un certain conservatisme esthétique et typologique ?

Naples, centre artistique

Les études sur l'activité artistique de la Naples angevine confirment que la capitale napolitaine fut l'une des principales scènes artistiques de l'Europe du Trecento. La revendication de cette centralité sur une période beaucoup plus étendue, du XIV^e au XVII^e siècle, constitue précisément le leitmotiv des essais rassemblés par Warr et Elliott en un dossier monographique de la revue *Art History, Import/Export. Painting, sculpture and architecture in the kingdom of Naples, 1266-1713* (ELLIOTT, WARR, 2008). Leur objectif déclaré est de combattre un préjugé assez courant dans

l'historiographie traditionnelle, selon lequel Naples était une ville d'ordre secondaire, en s'appuyant sur les apports récurrents d'artistes et de modèles des grands centres septentrionaux de la Péninsule italienne. Face à ce cliché, Nicolas Bock (p. 574-597) propose une révision du concept de centre et de périphérie qui, au-delà de la dimension purement géographique ou artistique, prend en compte d'autres éléments, comme le prestige social découlant de l'activité dans un milieu de cour, ou une capacité économique et intellectuelle particulière pour attirer des œuvres et des artistes venant d'ailleurs. Vue sous cet angle, Naples peut et doit être considérée comme l'un des centres les plus cosmopolites et internationaux d'Europe, et ce pendant plusieurs siècles.

L'activité de Cavallini, de Giotto et de Tino di Camaino est significative sur ce point. Au cours de son étude, Cathleen Fleck (p. 460-483) analyse les bénéfices tirés de leur rattachement à la cour du roi Robert, en montrant dans quelle mesure le titre de peintre de cour ou d'autres prérogatives octroyées par le monarque leur avaient conféré un statut social et économique préférentiel²⁷. Il s'agit aussi de déterminer la responsabilité de ces peintres dans un corpus d'œuvres et d'images ayant permis à la cour angevine de concrétiser une stratégie de rhétorique visuelle particulière et personnelle tout en manifestant son lien avec d'autres centres alliés, de Rome à Florence. Il est tout aussi intéressant de constater la façon dont leurs noms, comme ceux d'autres artistes étrangers réputés présents dans la ville tant à l'époque angevine qu'aragonaise, se trouvèrent mêlés aux campagnes de promotion internationale de la cour et de ses gouverneurs.

L'arrivée à Naples d'artistes d'autres régions, de Pisanello à Vasari, fut souvent le résultat d'un vaste réseau de contacts entre familles dirigeantes dans toute l'Italie. C'est précisément l'un des arguments avancés par Aislinn Loconte (p. 438-459) et Bianca de Divitiis (p. 505-522) dans leurs essais respectifs. Particulièrement remarquables sont les liens existant entre Diomedes Carafa et les Médicis, qui peuvent donner à comprendre certains des accents et spécificités de ce *capolavoro* de l'architecture pa-

5. Parallèles iconographiques et stylistiques entre les peintures de Roberto d'Oderisio (1330-1360) (Santa Maria dell'Incoronata, Naples) et les miniatures attribuées à Cristoforo Orimina (Bible de Niccolò d'Alife, vers 1340, Louvain, Bibliothèque de l'Université catholique, ms. 1 ; Bible Hamilton, 1330-1343, Berlin, Staatliche Museen, ms. 78) [VITOLLO, 2008, ill. 81-85].

latine *all'antica* qu'est le Palazzo Carafa. De son côté, Tanja Michalsky (p. 484-504) nous offre un panorama des attentes et des goûts de la noblesse napolitaine du xv^e siècle à partir de ses tombeaux et de leurs différents registres stylistiques.

Capitale de monarques étrangers (français, aragonais, espagnols) pendant des siècles, port international relié aux grands centres méditerranéens, Naples fut la scène parfaite d'un mélange artistique réellement unique, produit d'une triple intervention combinant l'art de différents artistes : ceux venus par les mers Tyrrhénienne ou Adriatique, ceux de la Péninsule italienne et ceux d'origine napolitaine. Des œuvres emblématiques comme le grand arc de triomphe du Castel Nuovo expriment clairement une réalité complexe et surtout hétérodoxe qui s'oppose clairement, par exemple, à l'endogamie florentine. C'est pourquoi il s'avère impossible, au prime abord, d'analyser le panorama napolitain à la lumière de paramètres historiographiques conçus par les historiens toscans, en particulier Vasari. Un péché originel que n'ont pas su éviter de nombreuses études, même très récentes. Il faut donc saluer avec optimisme la publication de la plupart des travaux cités ici pour leur participation à une ligne de rénovation historiographique nécessaire qui, avec rigueur et sens critique, peut et doit nous offrir une nouvelle vision de l'une des scènes les plus fécondes non seulement du *Trecento* mais aussi des siècles ultérieurs.

1. Annamaria Facchiano éd., *Monasteri femminili e nobiltà a Napoli tra Medioevo ed età moderna: il necrologio di S. Patrizia (Sec. XII-XVI)*, (*Fonti per la storia del Mezzogiorno medievale*, 11), Salerne, 1992 ; Mario Gaglione, *Donne e potere a Napoli: le sovrane angioine; consorti, vicarie e regnanti (1266-1442)*, Catanzaro, 2009.

2. Gábor Klaniczay, *Holy rulers and blessed princesses: dynastic cults in medieval Central Europe*, Cambridge (MA), 2002.

3. Voir Cornelia Warr, « Der Freskenzyklus der heiligen Elisabeth von Ungarn in Santa Maria Donna Regina in Neapel », dans *Elisabeth von Thüringen: eine europäische Heilige*, Dieter Blume, Matthias Werner éd., (cat. expo.,

Wartburg-Eisenach, Thüringer Landesausstellung, 2007), Petersberg, 2007, I, p. 341-352.

4. Caroline Bruzelius, « Queen Sancia of Mallorca and the Convent Church of Santa Chiara in Naples », dans *The Memoirs of the American Academy in Rome*, 40, 1995, p. 69-100.

5. Vincenzo Maria Mattanò, *La Basilica angioina di S. Chiara a Napoli: apocalittica ed Escatologia*, Naples, 2003 ; Mario Gaglione, « Ipotesi 'gioachimite' sugli affreschi di Giotto nella basilica di S. Chiara », dans *Archivio storico per le province napoletane*, 125, 2007 (2008), p. 35-61.

6. Il s'agit de peintures des années 1330-1340 conservées à Stuttgart, Staatsgalerie et de bibles enluminées des années 1330-1360, par exemple la Bible Hamilton (Berlin, Staatliche Museen, ms. 78) ou la Bible de Niccolò d'Alife (Louvain, Bibliothèque de l'Université catholique, ms. 1). Les bibles napolitaines ont récemment fait l'objet d'importantes publications : Andreas Bräm, *Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento: Anjou-Buchmalerei von Robert dem Weisen bis zu Johanna I*, Wiesbaden, 2007 ; *The Anjou Bible, Naples 1340: a royal manuscript revealed*, Lieve Watteeuw, Jan Van der Stock éd., (cat. expo., Louvain, M. Leuven), Paris/Louvain/Wlpole (MA), 2010 (voir www.anjoubible.be/).

7. Stefania Paone, « Giotto a Napoli: un percorso indiziario tra fonti, collaboratori e seguaci », dans *Giotto e il Trecento: 'Il più sovrano maestro stato in dipintura'*, Alessandro Tomei éd., (cat. expo., Rome, Complesso del Vittoriano, 2009), Milan, 2009, I, p. 179-195 et 184-185.

8. Samantha Kelly, *The New Solomon: Robert of Naples (1309-1343) and Fourteenth-Century Kingship*, (*The Medieval Mediterranean*, 48), Leyde/Boston, 2003. Pour un point de vue antérieur et moins critique sur le franciscanisme de cour, voir Roberto Paciocco, « Angioni e spirituali. Differenti piani cronologici e tematici di un problema », dans *L'État Angevin: pouvoir, culture et société entre XIII^e et le XIV^e siècle*, (colloque, Rome/Naples, 1995), (*Collection de l'École Française de Rome*, 245), Rome, 1998, p. 253-286.

9. Ronald G. Musto, « Queen Sancia of Naples (1286-1345) and the Spiritual franciscans », dans Julius Kirchner, Suzanne F. Wemple éd., *Women of the Medieval World: Essays in Honor of John H. Mundy*, Oxford, 1985, p. 179-214.

10. Jeffrey F. Hamburger, *The visual and the visionary: art and female spirituality in late medieval Germany*, New York, 1998, et *Nuns as artists: the visual culture of a medieval convent*, Berkeley, 2007.

11. Pour un regard critique sur le sujet, voir Caroline Walker Bynum, *Holy feast and holy fast: the religious significance of food to medieval women*, Berkeley, 1987 ; Miri Rubin, *Corpus Christi: the Eucharist in late medieval culture*, Cambridge/New York, 1991.

12. Cette idée a déjà été signalée et développée par Caroline Bruzelius, « Hearing is believing: clarissan architecture, ca. 1213-1340 », dans *Gesta*, 31, 1992, p. 83-91, en particulier p. 86-87.

13. Francesco Aceto, « Un opera 'ritrovata' di Pacio Bertini: il sepolcro di Sancia di Maiorca in Santa Croce di Napoli e la questione dell'*usus pauper* », dans *Prospettiva*, 100, 2000, p. 27-35.

14. Ernest Ortoll, « L'església del convent de Santa Maria de Pedralbes », dans Esther Balasch, Francesca Español éd., *Elisenda de Montcada: una reina lleidatana i la fundació del Reial Monestir de Pedralbes*, Lleida, 1997, p. 39-57.

15. Tanja Michalsky, *Memoria und Repräsentation: die Grabmäler des Königshauses Anjou in Italien (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 157)*, Göttingen, 2000.

16. Laurence Rivière Ciavaldini, *Imaginaires de l'Apocalypse : pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen*, Paris, 2007, p. 166-210.

17. Adrian S. Hoch « Sovereignty and closure in Trecento Naples: Images of Queen Sancia, alias 'Sister Clare' », dans *Arte Medievale*, 10, 1996, p. 121-130 ; Aceto, 2000, cité n. 13.

18. Francesca Manzari, « Le psautier et livre d'heures de Jeanne I d'Anjou », dans *Art de l'enluminure*, 32, 2010, p. 2-33.

19. Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414): e un riesame dell' arte nell' età federiciana*, Rome, 1969.

20. Francesco Aceto, « Pittore e documenti nella Napoli angioine: aggiunte e espunzione », dans *Prospettiva*, 67, 1992, p. 53-65 ; Alessandra Perriccioli Saggese, « Modelli giotteschi nella miniatura napoletana del Trecento », dans Arturo Carlo Quintavalle éd., *Medioevo: i modelli*, (colloque, Parme, 1999), Milan, 2002, p. 661-667 ; Francesco Caglioti, « Giovanni di Balduccio a Bologna: l'Anunciazione per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto) », dans *Prospettiva*, 117-118, 2005, p. 34-42.

21. Michael Viktor Schwarz, « Poesia e verità: una biografia critica di Giotto », dans *Giotto e il Trecento...*, 2009, cité n. 7, p. 9-29.

22. Corrado Bologna, « L'abito nuovo del re. Giotto e Petrarca all'ombra di Dante nel circolo 'umanistico' di re Roberto a Napoli », dans *Giotto e il Trecento...*, 2009, cité n. 7, p. 197-227.

23. Isabelle Heullant-Donat, « Quelques réflexions autour de la cour angevine comme milieu culturel au XIV^e siècle », dans *L'État Angevin...*, 1998, cité n. 8, p. 127-157 et Kelly, 2003, cité n. 8.

24. Lorenz Enderlin, « Die Gründungsgeschichte der Inconata in Neapel », dans *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, p. 15-46.

25. Pierluigi Leone de Castris, « Roberto d'Oderisio e Giovanna I: problemi di cronologia », dans Olle Ferm, Alessandra Perriccioli Saggese, Marcello Rotili éd., *Santa Brigida, Napoli, l'Italia*, (colloque, Santa Maria di Capua Vetere, 2006), Naples, 2009, p. 35-60, en particulier p. 48.

26. Les études plus importantes et récentes sur Orimina sont celle de Bräm, 2007, cité n. 6, et celle d'Alessandra Perriccioli Saggese, « Cristoforo Orimina. An Illuminator at the Angevin Court of Naples », dans *The Anjou Bible...*, 2010, cité n. 6, p. 113-126.

27. Concernant la nature de la *familiaritas* royale et d'autres distinctions de la cour, ainsi que la polémique autour du concept même d'artiste de cour, voir Sherry

C. M. Linquist, « Accounting for the status of artists at the Chartreuse de Champmol », dans *Gesta*, 41, 2002, p. 15-28 ; quelques textes réunis dans Stephen J. Campbell éd., *Artists at court: image-making and identity 1300-1550*, (colloque, Boston, 2002), Chicago, 2004 (en particulier les études de Sherry C. M. Linquist et de Frédéric Elsig, p. 57-71 et 46-56) ; Joan Molina Figueras, « Gli artisti del re nel Trecento aragonese », dans Maria Monica Donato éd., *L'artista medievale*, (colloque, Modène, 1999), (*Annali della Scuola Normale Superiore*, 16), Pise, 2008, p. 193-213.

Joan Molina Figueras, Universitat de Girona
joan.molina@udg.edu