

DIANE H. BODART
ENJEUX DE LA PRÉSENCE EN IMAGE:
LES PORTRAITS DU ROI D'ESPAGNE DANS L'ITALIE
DU XVII^E SIÈCLE

Parmi les œuvres d'art qui contribuèrent à tisser les relations diplomatiques entre les cours européennes aux XVI^e et XVII^e siècles, grâce à l'échange fondé sur le rituel du don et du contre-don¹ les portraits se distinguent par leur nombre comme un genre particulièrement adapté à cette fonction. Le don d'un portrait, c'est-à-dire d'une image qui s'offre comme substitut d'une présence, a une valeur difficilement neutre, car si dans le cas de portraits de famille ou de mariage il peut répondre à des exigences documentaires et de consolation, quand il s'agit de portraits de souverains ou de hauts dignitaires il souligne souvent des alliances politiques¹. Mais le portrait du roi, sorti du théâtre habituel de son royaume, présente en soi des enjeux de telle envergure qu'il soulève la question du rapport entre la diplomatie et l'art en deçà même des subtils mécanismes instaurés par l'étiquette du don.

Si l'on prend comme exemples les portraits du roi d'Espagne dans l'Italie du XVII^e siècle, force est de constater qu'à cette époque les inventaires des grandes collections princières italiennes en signalent inmanquablement au moins un. Le choix d'insérer l'image du souverain espagnol à l'intérieur du système de représentation que pouvaient constituer les collections d'œuvres d'art était en réalité déjà

1. Je tiens à remercier Mgr Elio Venier et Mgr Granito Tavanti pour m'avoir facilité l'accès aux Archives de Sainte-Marie-Majeure, ainsi que Francesco Iaccarino pour le plan très soigné de la sacristie. Dans l'Italie de la Renaissance le mécanisme du don, qui par son caractère intrinsèque de non-gratuité constituait un système de rétribution ou d'échange, trouvait une justification et une conciliation avec la morale chrétienne dans le texte de SÉNÈQUE *De Beneficiis*, traduit en italien par Benedetto Varchi en 1554; voir entre autres E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milan, 1971, pp. 34-45; M. FANTONI, "Feticci di prestigio: il dono alla corte medicea", dans *Rituale, Cerimoniale, Etichetta*, éd. S. Bertelli et G. Grifo, Milan, 1985, pp. 141-161.

courant au XVI^e siècle, alors que la prééminence espagnole en Italie s'affirmait à travers la figure de l'empereur Charles Quint. Cette pratique reflétait en général une prise de position politique, comme le montre l'exemple précoce de Frédéric Gonzague: le seigneur de Mantoue, ayant opté pour le camp impérial dès 1529 – c'est-à-dire à l'arrivée de Charles Quint en Italie – demanda en 1533 à Titien, qui peignait alors à Bologne un portrait de l'empereur, de lui fournir une copie de ce tableau.² Les alliances politiques pouvaient certes être renforcées par des liens matrimoniaux dans le cas de familles puissantes comme les Médicis ou les Farnèse, qui n'avaient pas manqué de faire représenter les rois d'Espagne dans les grands cycles de fresques de leurs demeures et en conservaient de nombreux portraits dans leurs collections.³ Mais l'Espagne n'était bien évidemment pas l'unique puissance étrangère qui pouvait se vanter d'exercer une remarquable influence en Italie, et des engagements nuptiaux attachaient ces mêmes familles à la couronne de France. Par conséquent, dans les fresques qui célèbrent l'ascension des Farnèse au palais de Caprarola le portrait d'Henri II fait face à celui de Philippe II, tandis que les palais florentins rassemblent encore aujourd'hui plusieurs portraits des Valois et des Bourbons.⁴

Il importe ici de souligner qu'au XVII^e siècle le système de clientèle, fondé sur l'octroi de titres, de pensions et de fiefs, avait rendu la plupart des princes italiens redevables à l'Espagne,⁵ ce qui explique que l'on retrouve de façon presque systématique dans leurs collections des portraits des Habsbourg. On ne peut donc pas vraiment déterminer l'appartenance politique de chaque famille en fonction de la présence de ces portraits dans leurs demeures, mais l'analyse se précise si l'on considère en termes de quantité la proportion entre ces tableaux et les portraits des souverains français. A titre d'exemple, une

2. Je me permets de renvoyer à mon étude, *Tiziano e Federico II Gonzaga: Storia di una committenza diplomatica*, Rome, 1998, pp. 107-114.

3. B. JESTAZ, *L'inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Rome, 1994, pp. 59, 91, 126, 172; *Visite reali a Palazzo Pitti: Ritratti dal XVI al XVII secolo*, catalogue de l'exposition, éd. M. Chiarini, Florence, 1995, pp. 38-45.

4. I. FALDI, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Turin, 1981, pp. 163-164; *Visite reali*, pp. 26-36.

5. A. SPAGNOLETTI, *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Milan, 1996.

lecture sommaire des inventaires des collections Colonna – l'une des familles romaines les plus fidèles à la couronne d'Espagne – permet de recenser pour cette époque 35 portraits des rois d'Espagne mais seulement quatre des rois de France.⁶ Le rapport s'inverse quand on passe aux collections des Barberini, dont les relations avec la France sont bien connues: si les souverains espagnols y étaient représentés dans 11 portraits, la couronne française imposait quant à elle sa présence grâce à 42 tableaux.⁷

Au-delà de ces données statistiques quelque peu brutales, les dimensions mais aussi le lieu d'accrochage des portraits, qui ne sont malheureusement pas toujours précisés dans les inventaires, offrent parfois des indications intéressantes sur l'importance que ces œuvres revêtaient à l'intérieur du programme décoratif des palais. L'exemple des Colonna montre encore comment en 1689 le connétable Lorenzo Onofrio destinait les portraits du roi d'Espagne Charles II à des salles privilégiées de ses demeures romaines: le "Camerone dell'Audienza" du Palais des Santi Apostoli et le vestibule d'entrée du Casino de Santo Isidoro.⁸

Mais les questions politiques et diplomatiques que le portrait du roi d'Espagne pouvait mettre en jeu dans le contexte historique et culturel de l'Italie du XVII^e siècle se perçoivent de façon bien plus évidente quand ces images étaient exposées dans des lieux publics tels que les églises et les places urbaines.

A ce propos, les portraits de Philippe IV conservés à Sainte-Marie-Majeure – la basilique romaine protégée par l'Espagne – fournissent un exemple éloquent.

Par un acte capitulaire du 15 mai 1648, les chanoines de Sainte-Marie-Majeure stipulèrent de mettre dans leur sacristie les portraits du pape Innocent X et de Philippe IV, ainsi que ceux des plus fidèles

6. *Collezione dei dipinti Colonna: Inventari 1611-1795*, éd. E. A. Safarik, Munich, 1996; mon dénombrement, délibérément sommaire pour être incisif, ne comprend que les rois ayant vécu aux XVI^e et XVII^e siècles et exclut de façon un peu arbitraire les reines et les enfants.

7. M. A. LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975. Pour le critère de dénombrement, voir la note précédente.

8. *Collezione dei dipinti Colonna*, p. 186 n° 868, p. 208 n° 1340.

représentants du roi à Rome: le cardinal Egidio Albornoz, l'ambassadeur ordinaire Inigo Vélez de Guevara y Tassis, comte d'Oñate, et l'ambassadeur extraordinaire Juan Chumacero.⁹ Le chapitre de la basilique voulait de cette façon exprimer sa gratitude pour la fondation de "l'Opera Pia di Spagna", une donation à perpétuité de 4000 ducats par année sur les riches diocèses de Mazara et Catane, concédée par Philippe IV et instituée par une bulle d'Innocent X le 7 octobre 1647.¹⁰ Cette rente, de loin la plus importante de la basilique, ratifiait de façon définitive le rapport de protection établi avec l'Espagne, après la donation précédente en 1603 d'une traite annuelle de 200 tonneaux de vin sur le royaume de Naples de la part de Philippe III.

Les portraits de Philippe IV et de ses agents devaient s'insérer dans le cycle des portraits de bienfaiteurs qui décorait la sacristie des chanoines depuis 1633. Il s'agissait à l'origine d'une série de 22 toiles, comprenant des portraits de papes, de cardinaux, mais aussi du roi d'Espagne Philippe III (Fig. 1) et de son épouse Marguerite d'Autriche, qui avait été commandée à un médiocre peintre-doreur du nom d'Ascanio Barigioni.¹¹ Sous chaque tableau, un cartouche por-

9. "Nel Capitolo tenutosi li 15 maggio 1648... Fù risoluto che si metti col Ritratto di Nostra Santità sopra la Sagrestia, quello di Sua Maestà Cattolica, del Signore Cardinal Albornoz, Conte d'Ognat e Don Giovanni Chiumazzero..." cité par S. F. OSTROW, "Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti, and the Statue of Philip IV in S. Maria Maggiore: Patronage and Politics in Seicento Rome", *Art Bulletin*, 73, 1991, pp. 89-118, en particulier p. 94, n. 21. Cette transcription qui se trouve dans une compilation de la fin du XVIII^e siècle intitulée *Memoria di tutto ciò che si è operato dal Capitolo dopo la Fondazione dell'Opera Pia di Spagna seguita li 7 Ottobre 1647*, reprend mot à mot les actes capitulaires du 15 mai 1648 ("Fu risoluto che si mettino li retratti di Nostra Santità sopra la sagrestia del Signore Cardinale Albornoz Conte d'Ognate e Don Giovanni Chiumazzero"; Archivio Capitolare della Patriarcale Basilica di Santa Maria Maggiore [dorénavant ACPBSMM], Archivio dei Canonici, Atti Capitolari, b. 753, p. 123), à l'exception de la mention du portrait de Philippe IV: s'agit-il d'un ajout arbitraire du copiste de la *Memoria* ou d'une omission du greffier des actes capitulaires? L'existence d'autres documents concernant le portrait du roi d'Espagne permet de pencher pour la seconde hypothèse et de supposer que le copiste du XVIII^e siècle s'était servi d'un document original plus complet.

10. A. CINTI, *L'Opera Pia di Filippo Quarto re di Spagna nella Patriarcale Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma*, Rome, 1882; D. STAFFA, "De Pio Opere Hispaniae in Patriarchali Basilica S. Mariae Maioris", *Apollinaris*, 29, 1956, pp. 370-394.

11. Ces tableaux sont encore en grande partie conservés dans la Sala dei Papi et dans les Archives de la basilique, au premier étage du Palazzo Canoniale, avec de nombreux autres portraits qui ont enrichi la série jusqu'au début du XX^e siècle. Le nom d'Ascanio Barigioni apparaît en relation avec ces œuvres dans les documents comptables de la sacristie des années

tant une inscription en latin rappelait l'identité du personnage et ses donations. Le rôle attribué à ces textes se comprend davantage si l'on considère qu'ils furent illustrés d'une explication en italien et publiés dès 1634 par Agostino Fascina, dans un opuscule intitulé *Memorie de' Benefattori antichi e moderni della basilica di S. Maria Maggiore di Roma*.¹² L'ensemble décoratif répondait donc à un programme de célébration précis, qui visait à souligner l'*exemplum* des protecteurs éminents, de façon à les gratifier, mais aussi à refléter l'importance de la basilique et à solliciter en conséquence de nouvelles faveurs.¹³

La décision capitulaire de 1648 dut cependant être modifiée, car une description de la sacristie, rédigée vers 1665 par Benedetto Mellini dans le manuscrit *Delle chiese e antichità di Roma*, rapporte qu'à cette date, en plus des toiles du programme de 1633, on y voyait les portraits de Philippe IV et de sa deuxième femme Mariana d'Autriche (Fig. 2).¹⁴ Plus aucune trace néanmoins des représentations du pape Pamphilj, du cardinal Albornoz, du comte d'Oñate et de Juan Chumacero: à leur place étaient accrochés les portraits des cardinaux Giulio Rospigliosi – l'un des partisans les plus convaincus de la fondation de l'Opera Pia – et Antonio Barberini, certes non hispanophile, mais tout de même archiprêtre de Sainte-Marie-Majeure, pressé

1631-1632; nous nous proposons de consacrer prochainement une étude à l'ensemble de ce cycle décoratif et à son programme.

12. Agostino Fascina publia en réalité, à la même date et chez le même éditeur (Francesco Corbellotti), ces inscriptions dans deux opuscules fort semblables, qui se distinguent néanmoins par le titre et le nombre de pages ainsi que par quelques différences de transcription et de contenu: *Memorie de' Benefattori antichi, e moderni della basilica di S. Maria Maggiore di Roma, raccolte da Agostino Fascina Romano*, Rome, 1634; *Raccolta delle memorie delli benefattori della Basilica di S. Maria Maggiore di Agostino Fascina Romano*, Rome, 1634. L'auteur des inscriptions serait cependant Odoardo Santarelli, comme le rapporte son neveu Antonio Maria Santarelli dans ses *Memorie notabili della basilica di Santa Maria Maggiore e di alcuni suoi canonici nelli pontificati di Clemente VIII, Leone XI, Paolo V, e Gregorio XV*, Rome, 1647, pp. 13-14.

13. Les intentions du programme de ce cycle de portraits sont précisées dans FASCINA, *Memorie de' benefattori*, pp. 7-9, et dans SANTARELLI, *op. cit.*, pp. 10-11.

14. B. MELLINI, *Delle chiese e antichità di Roma*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 11905, ff. 331v-332r. Le terme *ante quem* pour la datation du manuscrit est 1667, l'année de la mort de Mellini; CH. HUELSEN, *Le chiese di Roma nel Medio Evo: Cataloghi ed appunti*, Florence, 1927, pp. XLV-XLVI. Cependant la date la plus récente que l'on trouve parmi les nombreuses transcriptions d'épithames présentes dans le texte, en omettant les erreurs du copiste, est 1663.

par un grand besoin de réaffirmer sa présence et son autorité après son exil français.¹⁵

Les portraits de la reine Mariana et du cardinal Rospigliosi sont désormais perdus, mais – outre le portrait du cardinal Barberini que nous n'aborderons pas ici¹⁶ – celui de Philippe IV est encore conservé (Fig. 3). Un mandat de paiement adressé au chapelain royal Bernardino Barberio,¹⁷ “à conto di spese fatte per far fare li Retratti del Re e Regina di Spagna”, permet de déterminer que le tableau fut peint avant le 20 mai 1650.¹⁸ Le compte du chapelain est de “51 scudi e 90 baiocchi”: si l'on en déduit cependant les frais pour une précieuse “cassetta” de cierges de dévotion destinée aux souverains d'Espagne, ainsi que les coûts des cadres, de la dorure et du porteur des tableaux, la dépense se réduit à 6 écus pour le travail de peinture des deux toiles.¹⁹ Le portrait de Philippe IV, qui comparé aux œuvres

15. Le nombre des portraits de bienfaiteurs arrivait ainsi à 26 unités, ce qui correspond au dénombrement des inventaires de la sacristie des chanoines en 1655: “Venti sei ritratti di Papi Rè e Cardinali benefattori conservati nella Sagrestia de Signori Canonici e Benefitiati” (ACPBSMM, Inventario della Sacristia AIV - 9, 1655, n. p., “Quadri e Pitture”).

16. Dans ce portrait assez médiocre, le cardinal Antonio Barberini est représenté portant l'ordre du Saint Esprit, ce qui suppose une datation postérieure à 1653, c'est-à-dire au retour à Rome du prélat après son exil en France.

17. Bernardino Barberio mourut en 1663 à l'âge de 74 ans et fut enterré à Sainte-Marie-Majeure; V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai nostri giorni*, XI, Rome, 1877, p. 79, n° 47.

18. “SS.ri Provis.ri etc. piacerà di pagare al signor Bernardo Barberio Cappellano Regio sc. 39 - b. 90 m.ta se li fanno pagare à bon' conto delli sc. 51 - b. 90 simili spesi da Sua Signoria cioè per Ritratti delle Sacre Maestà delle Cattoliche Regina e Rè di Spagna con le cornice dorate poste nella Sagrestia di Santa Maria Maggiore e per una cassetta di velluto entroui n° 100 candeles del S.mo Presepio e bambace della Culla di Nostro Signore per donarle a dette Sacre Maestà come per conto messo in filza chè con ricevuta etc. questo di 20 maggio 1650 - sc. 39-90” (ACPBSMM, Opera Pia di Spagna, Mandati 1648-1670, b. 1439, n. p.). Ce paiement partiel du compte de Bernardino Barberio est enregistré aussi dans ACPBSMM, Opera Pia di Spagna, Rendiconti 1650-1802, b. 1418, n. p., “Spese fatte dal P. Pietro Gaetano Procuratore in Sicilia da Ottobre 1647 a tutto Settembre 1650”, et dans APBSMM, Opera Pia di Spagna, Libro Mastro (1647-1697), b. 1475, f. 11, 14 juin 1650.

19. “Per li doi ritratti delle Maestà Catholiche posti nella sacristia di Santa Maria Maggiore

li huo pagati scudi sei m.ta al pittore	- sc. 6 —
Il Corniciario per le cornice bianche scudi cinque b. 70 m.ta	- sc. 5.70
Il doratore di esse cornici scudi dodeci m.ta come sua ricevuta	- sc. 12 —
Al Cattaro per la lanetta di veluto cremesino et sua contra cassetta di vacheta scudi venti otto come per sua ricevuta	- sc. 28 —
Al fachino per portar detti quadri et cassetta à casa del Signor	

d'Ascanio Barigioni apparaît d'une qualité pour le moins digne, fut donc l'œuvre d'un copiste anonyme, évaluée pas plus de trois écus.

Malgré son prix médiocre, ce tableau est un document remarquable, car il suit de près dans le visage du roi le modèle du "portrait de Fraga" (New York, Frick Collection) (Fig. 4), peint par Velázquez en juin 1644, qui constituait encore en 1650 l'image officielle la plus récente de Philippe IV.²⁰ Dans la version de Sainte-Marie-Majeure, le somptueux portrait de Fraga est adapté à une typologie plus sévère, en demi-buste, avec un habit sombre privé de tout ornement, et même de la toison d'or.²¹ Bernardino Barberio se chargea probablement de fournir au copiste anonyme le modèle pour sa réplique: le chapelain royal, en tant qu'agent de la couronne d'Espagne, pouvait en effet s'adresser avec facilité à l'ambassadeur de Philippe IV, à cette date le duc de l'Infantado, pour obtenir une image récente du roi. Le tableau de Sainte-Marie-Majeure atteste donc la présence à Rome en 1650 d'un portrait de cette typologie provenant d'Espagne. Il est plausible que le prototype de cette version sobre du portrait de Fraga, plus facile à diffuser, fut réalisé par Velázquez ou par son atelier. Certes, aucun élément ne permet de déterminer si la copie de Sainte-

Canonico Fedele et poi li quadri a detta Santa Maria Maggiore

- sc. —20

sc. 51.90

Don Bernardino Barberio Cappellano Regio"

(ACPBSMM, Opera Pia di Spagna, Funerali e anniversari, b. 1417, s. d., n. p., classé dans le fascicule des obsèques de la reine Isabelle de Bourbon). Ce compte comporte en annexe un reçu de Romolo Manenti, le doreur des cadres, du 1er mai 1650: "Adi primo maggio 1650. Io Romolo Manenti indoratore ho riceuto dal Molto Illustre Signore Don Belardino Barberio schudi dodici. Sono per il pagamento della indoratura di 2 cornice per 2 ritratti. Uno di Sua Maestà e uno della Regina di Spagna per Santa Maria Maggiore et in fede ho fatta la presente riceuta propria mano Romolo Manenti mano propria". Le compte de Bernardino Barberio ne mentionne malheureusement aucun reçu du peintre, qui nous aurait permis de connaître son nom.

20. J. L. REY, *Velázquez: A Catalogue Raisonné of his Œuvre*, Londres, 1963, p. 215, n° 255; J. BROWN, "Enemies of Flattery: Velázquez' Portraits of Philip IV", dans *Art and History: Images and their Meaning*, éd. R. I. Rotberg et T. K. Rabb, Cambridge, Mass., 1988, pp. 137-156.

21. Le portrait de Fraga, codification de l'acte de présence du roi sur les champs de bataille de Lérida, fut l'objet de nombreuses copies dès le 16 août 1644; A. DE BERUETE, *El Velázquez de Parma: retrato de Felipe IV pintado en Fraga*, Madrid, 1911, pp. 15-16. Quant à la version réduite de Sainte-Marie-Majeure, il semblerait qu'aucune autre réplique ne soit conservée.

Marie-Majeure fut peinte directement d'après un original de Velázquez, mais on peut du moins souligner que le peintre en question se trouvait justement à Rome dans les années 1649-1650 et que ses bagages pouvaient bien contenir un portrait représentatif de son souverain.²²

L'inscription du cartouche sous le portrait de Philippe IV (Fig. 3A) rappelle que les chanoines placèrent "in vestibulo" une statue en bronze du roi, en signe de gratitude pour sa piété et sa munificence.²³ L'histoire de ce monument, réalisé en 1663-1666 par Girolamo Lucenti d'après un dessin du Bernin (Fig. 5), est bien connue;²⁴ nous nous limiterons par conséquent à souligner les obstacles politiques et diplomatiques qui conditionnèrent l'exposition publique de l'œuvre.

L'inscription est en réalité postérieure au tableau de la sacristie, car en 1650 on était loin de voir la statue achevée. L'idée d'élever un monument au roi d'Espagne avait cependant été formulée par le chapitre de Sainte-Marie-Majeure dès 1643, lors des préliminaires des négociations qui devaient aboutir à la fondation de l'Opera Pia.²⁵ L'enjeu d'une telle donation était en effet considérable: outre les avantages monétaires, ce signe tangible de la protection de la couronne d'Espagne aurait enfin permis de riposter aux grands rivaux de la basilique, les chanoines de Saint-Jean-du-Latran, qui se vantaient depuis 1604 d'avoir reçu l'abbaye de Clairac du roi de France Henri IV. Par ailleurs, le chapitre du Latran avait publiquement exprimé sa reconnaissance, mais aussi sa fidélité politique à la couronne de France, en élevant en 1609 une statue en bronze du souverain Bourbon (Fig. 6), de la main de Nicolas Cordier, dans un vestibule

22. Cette hypothèse est à vrai dire plausible, mais le portrait de Sainte-Marie-Majeure constitue pour l'instant l'unique témoignage qui permettrait de l'appuyer. Pour le second voyage de Velázquez à Rome, voir E. HARRIS, "Velázquez en Roma", *Archivo Español de Arte*, 31, 1958, pp. 185-192; *idem*, "La Misión de Velázquez en Italia", *Archivo Español de Arte*, 33, 1960, pp. 109-136.

23. PHILIPPI QVARTI HISPANIARVM REGIS / IN BASILICAM NOSTRAM PIETAS, ET MUNIFICENTIA / AEREAM IN VESTIBVLO STATVAM PROMERVIT / ET GRATI ANIMI MONVMENTVM AERE PERENNIVS.

24. Voir l'étude de OSTROW, *op. cit.*, qui analyse de façon détaillée les questions politiques soulevées par la fondation de l'Opera Pia et la réalisation de la statue.

25. *Ibid.*, p. 92 n. 13.

adjacent à la loge des bénédictions de la basilique constantiniennne.²⁶

Le monument en l'honneur de Philippe IV, qui s'imposait donc comme une conséquence logique de la fondation de l'Opera Pia, aurait ratifié visuellement les rapports privilégiés de Sainte-Marie-Majeure avec l'Espagne. Mais si en 1606-1609 les ambassadeurs espagnols n'avaient pas hésité à employer tous les moyens pour empêcher que la statue d'Henri IV – la première statue d'un roi vivant élevée à Rome dans un lieu public – fût exposée de manière trop voyante,²⁷ la prééminence du pouvoir politique français dans la seconde moitié du XVII^e siècle contraignit Girolamo Lucenti à garder dans son atelier la statue de Philippe IV bien des années après son achèvement.²⁸ Dans le projet original du Bernin de 1643, l'emplacement prévu pour cette œuvre était situé sur le côté gauche du portique de Sainte-Marie-Majeure, mais ce ne fut qu'en 1691, c'est-à-dire dans une période de vacance du siège pontifical, que les chanoines parvinrent à dresser le monument. Ils choisirent cependant par prudence de le mettre dans la cour latérale de la basilique et le firent transporter en 1692 à l'intérieur, dans le vestibule de la sacristie, près de l'effigie en bronze du pape Paul V, réalisée par Paolo Sanquirico en 1619. A ce déplacement correspond l'épigraphe dédicatoire que l'on lit encore sur le piédestal du monument, et probablement c'est à cette même date que remonte l'inscription du cartouche sous le portrait peint de la sacristie.

Bien que la statue de Philippe IV se trouvât à l'intérieur de la basilique, et plus précisément dans le palais des chanoines, donc dans un lieu qui gardait une dimension privée tout en étant librement accessible aux visiteurs, les observateurs français ne tardèrent pas à manifester leur mécontentement. En 1699, le cardinal de Bouillon écrivait au ministre des Affaires étrangères de Louis XIV que la statue du roi

26. E. MASER, "The Statue of Henry IV in Saint John Lateran: A Political Work of Art", *Gazette des Beaux-Arts*, VI^e pér., 56, 1960, pp. 146-156; S. PRESSOUYRE, *Nicolas Cordier: Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Rome, 1984, I, pp. 151-158, II, pp. 401-405.

27. Les ambassadeurs espagnols œuvrèrent de façon à obtenir une réduction sensible des dimensions de la fenêtre dont l'ouverture, dans le mur séparant le vestibule du portique, aurait permis aux visiteurs de voir la statue à travers une grille; *ibid.*, I, pp. 151-158.

28. OSTROW, *op. cit.*, pp. 108-117.

d'Espagne jouissait d'une position "noble" et enviable par rapport à celle d'Henri IV, à son dire "placée dans un coin, renfermée dans des barreaux peu décevant".²⁹ En 1733 le duc de Saint-Aignan, ambassadeur de Louis XV, se chargea de faire ouvrir une grande arcade dans le mur qui séparait le monument du roi de France du portique, de façon que la présence du simulacre devienne davantage perceptible.³⁰ Le dernier mot fut pourtant réservé aux chanoines de Sainte-Marie-Majeure qui profitèrent du remaniement de la façade de leur basilique par Ferdinando Fuga en 1741-1743 pour déplacer la statue de Philippe IV sur le côté droit du nouveau portique, en correspondance – suivant l'axe de l'actuelle via Merulana – avec celle d'Henri IV, mais dans une position de visibilité bien meilleure.

L'exposition publique de la statue d'un souverain étranger ne pouvait donc pas être perçue dans la Rome du XVIII^e siècle comme un acte neutre, et il suffirait de citer en exemple les obstacles que Mazarin rencontra en 1660-1661 pour son projet d'un monument équestre de Louis XIV sur l'escalier de la place d'Espagne.³¹ Et si la guerre des statues entre les basiliques du Latran et de Sainte-Marie-Majeure ne devait se conclure qu'après plus d'un siècle de contentieux, une guerre des portraits fort semblable se déroula sur la scène d'une autre église romaine protégée par l'Espagne, celle de la nation lombarde: les Santi Ambrogio e Carlo al Corso.

Dans la sacristie des Santi Ambrogio e Carlo al Corso se trouvent deux portraits en pied de Philippe IV (Fig. 7) et de sa femme Mariana (Fig. 8), reprises médiocres de modèles de Velázquez des années 1650. Ces représentations des rois d'Espagne s'insèrent – comme à Sainte-Marie-Majeure – dans une série de portraits de cardinaux et de papes en rapport avec l'histoire du lieu qui les conserve. Ici la présence des portraits des rois catholiques s'explique par la domination espagnole

29. A. DE MONTAIGLON, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments: III (1699-1711)*, Paris, 1889, pp. 24-25, n° 1017.

30. PRESSOUYRE, *op. cit.*, II, pp. 404-405.

31. T. A. MARDER, "The Decision to Build the Spanish Steps: From Project to Monument", dans *Projects and Monuments in the Period of the Roman Baroque*, éd. H. Hager et S. S. Munshower, University Park, Penn., 1984, pp. 82-100.

sur Milan, mais peut-être aussi par la concession royale à l'archiconfrérie des Lombards d'une pension annuelle de 500 écus sur l'évêché de Malte en 1658.³²

Les portraits de Philippe IV et de son épouse furent cependant accrochés dans la sacristie de San Carlo al Corso assez tard, en 1686,³³ car ils faisaient partie d'un legs comprenant aussi certains portraits de papes et de cardinaux de la susdite série. Leur donateur était le cardinal Luigi Alessandro Omodei, l'un des plus importants protecteurs de l'église: c'est à lui que l'on doit la conclusion de l'imposant chantier de construction qui comporta entre autres la réalisation de la nouvelle sacristie en 1670-1676.³⁴

En ce lieu et dans ce contexte, les portraits des rois d'Espagne revêtaient une fonction précise qui prévoyait leur exposition à l'intérieur de l'église tous les 4 novembre, lors de la chapelle cardinalice en l'honneur de la fête de saint Charles Borromée. Si nous ne savons pas exactement à quand remonte cette coutume, des informations détaillées nous renseignent néanmoins sur les querelles qu'elle souleva au début du XVIII^e siècle, pendant la guerre de succession d'Espagne.³⁵ Le 4 novembre 1701, donc un an après la mort du dernier Habsbourg d'Espagne Charles II, les portraits du nouveau roi Philippe V de Bourbon et de son épouse prirent place pour la fête de saint Charles Borromée dans l'église romaine des Lombards.³⁶ Mais la

32. Cette pension, octroyée par Philippe IV pour une durée de deux décennies, fut confirmée en 1670 par Charles II pour vingt autres années, comme l'indique une inscription commémorative dans l'escalier du palais de l'archiconfrérie des Lombards; Archivio dell'Arciconfraternita dei Lombardi dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso (dorénavant AALSACC), b. 513 (P.P. COLLI, "Vecchio Repertorio delli Benefattori della Chiesa de Santi Ambrosio e Carlo", 1676), pp. 10-11, n° 19-20; G. DRAGO et L. SALERNO, *Ss. Ambrogio e Carlo al Corso e l'arciconfraternita dei Lombardi in Roma*, Rome, 1967, pp. 19-20.

33. AALSACC, b. 1474 ("Inventario delle robbe della sacristia e Chiesa de SS.ti Ambrosio, e Carlo al Corso", 1686), n. p.: "Due Ritratti di Rè, e Regina di Spagna, con Cornice indorate...".

34. A. SPIRITI, "Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di San Carlo al Corso", *Storia dell'Arte*, 84, 1995, pp. 269-282, en particulier p. 277 pour la donation des portraits.

35. G. TOGNA, *Sunto storico della chiesa, arciconfraternita e spedale dei Santi Ambrogio e Carlo della nazione Lombarda in Roma*, Rome, 1884, pp. 17-18.

36. F. VALESIO, *Diario di Roma: 1700-1742*, éd. G. Scano, Milan, 1978, I, pp. 537-538 (4 novembre 1701). En ces années difficiles pour la monarchie espagnole, l'enjeu de cette cérémonie devenait d'autant plus important que l'exposition des portraits de Philippe V et de

situation devait se compliquer à partir du mois d'octobre 1706, lorsque l'entrée des troupes impériales à Milan remit en cause la souveraineté espagnole. L'ambassadeur impérial à Rome exigea par conséquent que le portrait de l'empereur Joseph Ier fût accroché pour la Saint Charles dans l'église des Lombards, provoquant l'opposition de l'ambassadeur de Philippe V qui ne pouvait certes pas accepter la substitution du portrait de son maître, d'autant plus que le château de Milan était encore entre les mains des Espagnols.³⁷ Le pape Clément XI décida de résoudre le conflit en imposant sa présence aux cérémonies du 4 novembre dans l'église du Corso, ce qui aurait empêché – comme le voulait l'étiquette – l'exposition du portrait de tout autre souverain. Les portraits des rois d'Espagne devaient donc rester dans la sacristie, mais étant donné que cette salle servait aux cardinaux pendant les célébrations, on eut soin de recouvrir les tableaux avec des tentures de satin. L'ambassadeur espagnol ne tarda pas à clamer son indignation et le pape régla la question de façon drastique, en faisant fermer la sacristie jusqu'à nouvel ordre.³⁸ Celle-ci ne fut rouverte qu'un an plus tard, le 19 octobre 1707, mais entre-temps les portraits des rois d'Espagne avaient été prudemment remplacés par des portraits de papes défunts.³⁹ Le pontife continua à faire acte de présence tous les 4 novembre à San Carlo al Corso jusqu'en 1709,⁴⁰ date à laquelle le pouvoir sur l'Espagne et sur Milan semblait de nouveau réuni entre les mains d'une seule personne, Charles d'Autriche. Par conséquent, le jour de la Saint Charles 1709 on exposa dans l'église des Lombards les portraits de celui qu'on appelait alors Charles III et de sa femme.⁴¹

son épouse contribuait à l'affirmation du changement de dynastie: l'ambassadeur d'Espagne avait par conséquent exigé que les images de ses souverains soient également montrées, à côté de celle du pape, pour la fête de Saint Ambroise, le 8 janvier 1702; *ibid.*, II, p. 21.

37. *Ibid.*, III, p. 688 (31 octobre 1706). La présence des portraits des Bourbons à San Carlo al Corso avait été en réalité remise en question dès le 20 avril 1704, alors qu'ils étaient exposés pour la "Quarantore": au matin de ce jour, on avait en effet trouvé affichée sur la porte de l'église "una carta che alludeva al ritratto del re Filippo e che presto si sarebbe cambiato"; *ibid.*, III, p. 66.

38. *Ibid.*, III, pp. 689-690 (2 novembre 1706).

39. *Ibid.*, III, p. 905 (19 octobre 1707).

40. *Ibid.*, III, p. 910 (2 novembre 1707), IV, p. 182 (4 novembre 1708).

41. *Ibid.*, IV, p. 350 (30 octobre 1709), p. 355 (5 novembre 1709).

Si la fin de la guerre de succession signifia pour Charles d'Autriche – devenu entre-temps empereur sous le nom de Charles VI – la perte de l'Espagne, sa souveraineté sur Milan ne devait plus être compromise: les portraits des rois d'Espagne quittaient ainsi définitivement la scène de San Carlo al Corso.⁴²

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et au début du XVIII^e, la crise de la monarchie espagnole et la remise en cause de son pouvoir en Italie eut des répercussions évidentes sur le théâtre de la diplomatie romaine: l'exposition du portrait du roi soulevait par conséquent des discussions sur la légitimité, mais aussi sur l'opportunité de semblables honneurs. L'enjeu de la présentation, de l'imposition au regard public du portrait du roi pouvait cependant remarquablement varier selon les contextes. Si en 1648 les chanoines de Sainte-Marie-Majeure décidèrent de mettre dans leur sacristie un portrait officiel de Philippe IV pour souligner leur gratitude et leur fidélité à la couronne d'Espagne, il faut en effet rappeler qu'un an plus tôt, durant l'été 1647, des portraits parfaitement semblables avaient été brandis dans les mouvements insurrectionnels de Naples et de Palerme au nom d'un concept de fidélité bien différent.

Le 15 juillet 1647 le duc d'Arcos, vice-roi de Naples, annonçait à Philippe IV le soulèvement de la ville parthénopéenne, en précisant que le peuple "aunque verdaderamente ha mostrado una firme lealtad y amor al servicio de Vuestra Magestad sacando sus retratos de las mismas casas que han quemado, abatiéndole sus vanderas y diciendo siempre viva el Rey y viva España".⁴³ La rébellion à ses débuts, loin

42. La guerre de succession d'Espagne ayant entre autres touché le royaume de Sicile, la présence en image des rois d'Espagne à Sainte-Marie-Majeure fut également menacée. La pension de l'Opera Pia di Spagna avait en effet été suspendue après que le traité d'Utrecht eut donné en 1713 l'île à Amedée de Savoie: les chanoines de la basilique romaine, dans l'espoir de récupérer leur rente, remplacèrent alors temporairement les blasons de la couronne d'Espagne qui décoraient leur église par ceux de la maison de Savoie; D. TACCONE GALLUCCI, *Monografia della Patriarcale Basilica di Santa Maria Maggiore*, Rome, 1911, pp. 74-77; A. ANSELMINI, "La decorazione scultorea della facciata di Santa Maria Maggiore a Roma: Un inedito manoscritto con memorie del programma iconografico settecentesco", *Ricerche di Storia dell'Arte*, 40, 1990, pp. 61-80.

43. R. VILLARI, *Per il re o per la patria: la fedeltà nel Seicento, con "Il Cittadino Fedele" e altri scritti politici*, Rome et Bari, 1994, pp. 147-152 ("le Peuple a fait preuve en vérité d'une ferme loyauté et d'amour envers Votre Majesté, en inclinant ses bannières face aux portraits de Votre

de remettre en cause la souveraineté de la couronne d'Espagne, s'attaquait au mauvais gouvernement de ses administrateurs et à l'oppression exercée par les nobles napolitains.⁴⁴

Les nombreux récits de cette révolte, qu'ils prennent le parti de l'Espagne ou s'y opposent, ne manquent jamais de souligner la dévotion que montra le peuple pour les portraits de Philippe IV,⁴⁵ mais aussi pour ceux de Charles Quint dont la figure avait acquis une dimension presque mythique, en vertu de la chimère d'un décret d'exemption de taxes qu'on lui attribuait.⁴⁶ Pendant les premiers jours

Majesté, enlevés de ces mêmes maisons qu'il avait brûlées, et en disant toujours vive le roi et vive l'Espagne").

44. La révolte napolitaine suivait là le modèle commun aux rébellions européennes de l'époque moderne; R. VILLARI, *Elogio della dissimulazione: la lotta politica nel Seicento*, Rome et Bari, 1993, pp. 56 et suiv. Pour l'historique des différentes phases de l'insurrection dite "de Masaniello", nous renvoyons à titre indicatif à P. BURKE, "The Virgin of the Carmine and the Revolt of Masaniello", *Past and Present*, 99, 1983, pp. 3-21; A. MUSI, *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Naples, 1989.

45. G. B. BIRAGO, *Delle historie memorabili che contiene le sollevationi di stato de nostri tempi*, Venise, 1653, p. 235; M. BISACCIONI, *Istoria delle guerre civili di Napoli*, Venise, 1652 (éd. M. Miato, Florence, 1991), pp. 25-26; G. B. BURAGNA, *Batalla peregrina entre amor y fidelidad ... exemplar obediencia de la Fidelissima Ciudad y Pueblo de Napoles*, Mantua Carpentrana, 1651, pp. 89, 96, 104; E. CAPECELATRO, *Diario dei tumulti del popolo Napolitano contro i ministri del Re e la Nobiltà di essa città*, éd. A. Granito, Naples, 1850, I, p. 44; G. DONZELLI, *Partenope liberata, ovvero racconto dell'heroica risoluzione fatta dal popolo di Napoli per sottrarsi con tutto il Regno dall'insopportabil giogo degli Spagnoli*, Naples, 1647, pp. 25, 53; A. GIRAFFI, *Le rivoluzioni di Napoli*, Venise, 1647 (réédité avec le pseudonyme de Nescio Liponari, sous le titre de *Relatione delle rivoluzioni popolari successe nel distretto, e regno di Napoli nel presente anno 1647 alli 7 luglio*, Padoue, 1648), pp. 69, 78, 110; J. HOWELL, *A History of the Late Revolution in the Kingdom of Naples*, Londres, 1652 (éd. V. Conti, Florence, 1987), p. 12; A. NICOLAI, *Historia, ovvero narrazione giornale dell'ultime rivoluzioni della città e regno di Napoli*, Amsterdam, 1660 (1ère édition 1648), pp. 40, 47; A. DELLA PORTA, *Causa di stravaganze o vero giornale istorico di quanto già più memorabile è accaduto nelle rivoluzioni di Napoli negl'Anni 1647 e 1648, colle descrizioni del contagio del 1656* (Paris, Bibliothèque Nationale, fonds italien ms. 299), ff. 10v, 25v; A. ROSSO, relation éd. par A. Capograssi, "La rivoluzione di Masaniello vista dal residente veneto a Napoli", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, n. s., 33, 1952, pp. 167-235, en particulier p. 180; T. DE SANTIS, *Historia del tumulto di Napoli: Parte Prima*, Leyde, 1652, pp. 55, 66, 74; O. SAULI, relation éd. par L. Correr, "Inedita relazione dei tumulti napoletani del 1647", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 15, 1890, pp. 353-387, en particulier pp. 362, 371; G. TONTOLI, *Il Masaniello, ovvero discorsi narrativi la sollevatione di Napoli*, Naples, 1648, pp. 28-30, 79, 98; C. TUTINI ET M. VERDE, *Racconto della sollevatione di Napoli accaduta nell'anno MDCXLVII*, éd. P. Messina, Rome, 1997, pp. 27-28, 66.

46. Il suffira de citer en exemple le récit d'ANIELLO DELLA PORTA, *op.cit.*, f. 10v: "Accadde, che mentre si brugiavano i mobili di costui [Antonio Miroballo] vollero poner al fuoco fra gli altri quadri un ritratto di Carlo V non conosciuto da loro onde quei spettatori di si fatto spettacolo dissero voi volete brugiare il ritratto di quello, che vi hà fatto tanto bene? questo

de l'insurrection, alors que Masaniello s'imposait à la tête du peuple, les maisons de nombreux fonctionnaires du royaume furent incendiées, et seuls les tableaux de dévotion et les portraits des Habsbourg furent sauvés des flammes. Ces derniers, acclamés et portés en procession, étaient ensuite exposés dans les places principales de la ville sous de somptueux baldaquins, protégés par des corps de garde. L'appel à la fidélité envers la couronne d'Espagne, avec l'exhibition de ces portraits et les cris de "viva il re e muoia il malgoverno", contribuait à affirmer la dignité politique de la révolte et à la distinguer de la simple subversion; en se déclarant sujets fidèles du roi, les soi-disant "lazzari" voulaient contester l'omnipotence des nobles qui les excluait de l'appartenance directe à la nation politique et de toute représentation dans les institutions et la vie publique.⁴⁷

Alors que ces têtes de peinture étaient portées en procession et exposées en des lieux publics, d'autres têtes suivaient un parcours spéculaire, inquiétant reflet d'un miroir mortuaire. D'un côté l'exaltation des têtes couronnées acclamées par la foule, de l'autre le cheminement sanglant des têtes coupées des prétendus traîtres envers le peuple et le royaume – des bandits mais aussi certains nobles tels que Giuseppe Carafa – portées sur des piques pour être livrées à la dérision publique sur les portes de la ville ou sur l'"epitaffio" de Piazza Mercato (Fig. 9).⁴⁸ S'il ne nous reste aucun document iconographique du triomphe des premières, trois célèbres tableaux de Micco Spadaro (*La punition des voleurs*, *La mort de Giuseppe Carafa* [Fig. 10], *La révolte du 7 juillet 1647 à Piazza Mercato*, Naples, Museo di San Martino)

è il ritratto di Carlo V, di subito lo presero e cominciorno a gridare viva il nostro benefattore, e l'affissero in un muro sotto un baldacchino, e così fecero poi tutti i cittadini cacciando il ritratto di Carlo V. e lo posero per tutti i puntoni di Napoli". A propos du mythe du décret impérial d'exemption d'impôts, voir entre autres BURKE, *op. cit.*, pp. 15-16.

47. VILLARI, 1994, *op. cit.*, pp. 3-41.

48. DELLA PORTA, *op. cit.*, ff. 18-19, rapporte à ce propos que "Il Popolo ammazzò quegli altri banditi, e le teste furono portate sulle picche, e i corpi stracinati per Napoli, e condotti al Mercato vicino all'epitaffio, che già si fabricava per doverci scriver poi le capitazioni in marmo, e qui furono lasciati colle teste", définissant Piazza Mercato "un macello di carne umana". Cosimo Fanzago avait été chargé par le peuple de sculpter sur cet épitaphe sanglant les chapitres des privilèges reconnus par le vice-roi le 13 juillet 1647; K. FIORENTINO, "La rivolta di Masaniello del 1647", dans *Civiltà del Seicento a Napoli* (catalogue de l'exposition), Naples, 1984, II, pp. 43-49.

mettent en image le sort des secondes.⁴⁹ Les portraits du roi et les têtes des traîtres comme les deux faces d'une même médaille; c'est ce que nous suggère également l'histoire du duc de Maddaloni. Ce noble napolitain avait dû fuir la ville après l'échec de l'attentat qu'il avait ourdi contre Masaniello. Le chef du peuple, faute de pouvoir atteindre la personne physique du duc, se vengea sur son portrait: la tête de peinture fut découpée, ou plutôt coupée, et exposée à côté des trophées macabres en chair et en os de Piazza Mercato.⁵⁰

Les portraits de Philippe IV restèrent sur les places de Naples jusqu'à l'arrivée de la flotte de Don Juan d'Autriche en octobre 1647. Les révoltés tentèrent alors de les employer en guise de bouclier pour se protéger du feu de l'artillerie espagnole, mais les toiles ainsi disposées sous le tir des canons furent bientôt transpercées par les boulets, ce qui fit dire au peuple que le vice-roi n'était qu'un traître, "perché aveva fatto da quella palla forare il ritratto del re".⁵¹ Voyant leur cause perdue, les insurgés publièrent une déclaration d'indépendance de la couronne d'Espagne, tout en faisant appel à la protection des puissants d'Europe. Au même moment, dans les rues de la ville on vit apparaître aux fenêtres et sous des baldaquins des portraits de Louis XIV, "fatti a

49. *Ibid.*, I, pp. 146, 298-300; W. W. ROWORTH, "The Evolution of History Painting: Masaniello's Revolt and Other Disasters in Seventeenth Century Naples", *Art Bulletin*, 75, 1993, pp. 219-234. Le soulèvement de Piazza Mercato est aussi le sujet d'un tableau de Michelangelo Cerquozzi (Rome, Galleria Spada), qui ne constitue pas à vrai dire un témoignage direct, car l'artiste – contrairement à Micco Spadaro – peignit sa toile à Rome, où il se trouvait pendant l'insurrection; F. HASKELL, *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Londres, 1963, pp. 138-139.

50. Les différentes relations de la révolte napolitaine donnent chacune leur version de l'épisode, mais concordent dans le rapprochement entre les têtes coupées et la tête de peinture découpée. DONZELLI, *op. cit.*, p. 47, rapporte que les insurgés, ayant mis à sac le palais du duc de Maddaloni, "vi trovarono il suo ritratto a cavallo, con quello del Duca suo padre già morto: al vecchio gli tagliarono il capo, all'altro gli sfregiarono tutta la faccia, e dopo gli cavarono gli occhi, e tagliarono la testa sotto il collo attorno la testa, facendo che di sopra il ciuffo assolutamente rimanesse attaccato, che pareva appunto una di quelle teste, che stavano nelle punte de' pali, e poi, così mal'acconcio, Tom. Anello lo fece porre sotto la sua finestra à vista del popolo". Selon d'autres récits, la tête de peinture était exposée pêle-mêle avec les têtes en chair et en os, ou accrochée sous le chef tranché de Giuseppe Carafa, frère du duc de Maddaloni, avec l'inscription "traditore del Fedelissimo Popolo", ou encore plantée sur une pique et placée en face de la table à manger de Masaniello; voir BURAGNA, *op. cit.*, p. 136; CAPECELATRO, *op. cit.*, p. 90; GIRAFFI, *op. cit.*, p. 143; DE SANTIS, *op. cit.*, p. 116; TONTOLI, *op. cit.*, p. 135.

capriccio”,⁵² mais cette substitution de l’image du “Roi Catholique” par celle du “Roi Très Chrétien” ne devait pas se faire sans heurts et déclencha même de furieuses rixes.⁵³

A Palerme, la deuxième phase de la révolte, qui se déroula en été 1647, répondit en écho au modèle napolitain.⁵⁴ Ainsi, aux cris de “viva il re e muoia il malgoverno”,⁵⁵ resurgirent les portraits de Philippe IV exposés au regard de la foule, sous des baldaquins protégés par des corps de garde, en des endroits choisis tels que le nœud crucial des Quattro Canti – le carrefour des principaux axes urbains⁵⁶ – et la maison du chef des insurgés, Giuseppe Alessi.⁵⁷ Mais dans la capitale sicilienne les Habsbourg étaient déjà présents en image sous la forme de monuments en bronze: les statues de Charles Quint (Fig. 11) et de Philippe IV, réalisées par Scipione Livolsi et destinées à l’origine à la décoration des Quattro Canti, avaient en effet été élevées en 1630, respectivement à Piazza Bologni et devant le Palais Royal.⁵⁸ Ces lieux furent revêtus d’une double valeur pendant les journées

51. CAPECELATRO, *op. cit.*, I, p. 176.

52. BISACCIONI, *op. cit.*, p. 83.

53. DELLA PORTA, *op. cit.*, f. 65r.

54. A. SICILIANO, “Sulla rivolta di Palermo del 1647”, *Archivio Storico per la Sicilia*, 4-5, 1938-1939, pp. 183-303; H. G. KOENIGSBERGER, “The Revolt of Palermo in 1647”, *Cambridge Historical Journal*, 8, 1946, pp. 129-144.

55. Sur le lieu commun de ce slogan, voir *ibid.*, p. 133. Déjà vers 1585, Argisto Giuffredi recommandait à ses enfants d’être fidèles à Dieu et au roi et de ne jamais se laisser prendre au jeu des révoltés qui, ignorant la raison d’Etat, se protègent en criant “fuora gabelle e viva il re”; A. GIUFFREDI, “Avvertimenti cristiani”, éd. L. Natoli, *Documenti per servire alla storia di Sicilia*, 4e s. (Cronache e scritti vari), 5, 1896, pp. 48-103, en particulier p. 61.

56. A propos de la position centrale des Quattro Canti et de leur valeur symbolique, voir M. FAGIOLO ET M. L. MADONNA, *Il Teatro del Sole: la rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l’idea della città barocca*, Rome, 1981, pp. 65-115.

57. “Continuación de los tumultos de Palermo principiados lunes a los 20 de mayo 1647”, éd. L. Boglino, *Archivio Storico Siciliano*, n. s., 7, 1883, pp. 354-409, en particulier p. 382; D. ARAGONA, “Epitome delle seconde rivoluzioni di Palermo”, éd. G. di Marzo, *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, 4, 1869, pp. 251-277, en particulier p. 152; V. AURIA, “Diario delle cose occorse nella città di Palermo e nel Regno di Sicilia”, éd. G. di Marzo, *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, 3, 1869, pp. 117, 124; R. PIRRI, “Annales panormi sub annis D. Ferdinandi de Andrada Archiepiscopi panormitensi...”, éd. G. di Marzo, *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, 4, 1869, pp. 57-231, en particulier p. 118-121; A. POCILI (sous le pseudonyme de Plácido Reina), *Delle rivoluzioni della città di Palermo avvenute l’anno 1647*, Vérone, 1648, pp. 132, 137; M. SERIO, “Veridica relazione di tumulti occorsi nell’anno XV. ind. 1647 e 1648 nella città di Palermo”, éd. G. di Marzo, *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, 4, 1869, pp. 1-55, en particulier pp. 35-36.

saillantes de la révolte: comme lieu de la justice suprême du roi, où se déroulèrent les exécutions sanglantes et exemplaires de quelques insurgés au début de la rébellion en mai 1647,⁵⁹ mais aussi comme lieu d'expression de la fidélité du peuple, où Alessi s'agenouillait en grande pompe au pied des statues royales.⁶⁰

Cette ambivalence se retrouve dans l'histoire des tumultes palermitains à chaque retournement de situation, car les différentes factions convoitaient le contrôle de ces "teatri" symboliques du pouvoir, qui servaient tout aussi bien à affirmer l'autorité royale qu'à légitimer l'insurrection. Ce fut la tête tranchée au bout d'une pique qu'Alessi devait rendre son dernier hommage aux portraits de Philippe IV qu'il avait lui-même mis en scène,⁶¹ et devant lesquels quelques jours plus tard le vice-roi allait s'incliner à son retour à Palerme!⁶² Vers la fin de la révolte et à la nouvelle du rétablissement de l'ordre espagnol à Naples, les portraits de Don Juan d'Autriche et de son père Philippe

58. F. BARONIO, *De maiestate panormitana*, Palerme, 1630, I, pp. 176, 185; V. AURIA, *Historia cronologica delli signori vicere di Sicilia dal tempo che mancò la Personale assistenza de' Serenissimi Re di quella cioè dall'anno 1409 sino al 1697 presente*, Palerme, 1697, p. 94; AURIA, 1869, *op. cit.*, p. 5; G. E. DI BLASI E GAMBACORTA, *Storia cronologica de' Vicerè, luogotenenti, e presidenti del regno di Sicilia*, Palerme, 1791, II, pp. 134-135; L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani: III: Scultura*, éd. B. Patera, Palerme, 1994, pp. 182-183. Plusieurs plans de Palerme des XVIIe et XVIIIe siècles soulignent comme lieux-clés de la ville non seulement les Quattro Canti, mais aussi l'emplacement des statues de Charles Quint et de Philippe IV. Une description en ce sens très éloquent est donnée dans le *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia*, un manuscrit réalisé en 1686 sur commande du comte de Santo Stefano, le vice-roi qui avait durement rétabli l'autorité royale après la révolte de Messine (Madrid, Archivo General del Ministerio de los Asuntos Exteriores, ms. 1686, éd. V. Consolo et C. de Seta, *Sicilia, teatro del mondo*, Rome, 1990). Ce n'est donc probablement pas un hasard si ce recueil présente, en plus des plans des villes côtières, les vues des forteresses espagnoles et les dessins détaillés des statues publiques des Habsbourg (Figg. 12-13, 16).

59. AURIA, 1869, *op. cit.*, p. 83; PIRRI, *op. cit.*, p. 81; POCILI, *op. cit.*, pp. 53-54.

60. Ce qu'il faisait d'ailleurs aussi avec le portrait peint de Philippe IV aux Quattro Canti; AURIA, 1869, *op. cit.*, p. 121; PIRRI, *op. cit.*, pp. 118-119, 124; POCILI, *op. cit.*, p. 150; SERIO, *op. cit.*, p. 29; "Continuación de los tumultos", pp. 375-376, 393. La statue de Charles Quint revêtait en ce contexte une valeur symbolique particulière, qui n'est pas sans rappeler l'aura des portraits impériaux dans la Naples insurgée de 1647: le peuple de Palerme revoyait en effet dans le bras tendu du simulacre en bronze le geste mythique qu'avait fait l'empereur en 1535, "giurando i Capitoli del Regno, le consuetudini, e privilegi di Palermo, quando fu in essa città, passatovi trionfante dall'Africa."; AURIA, 1697, *op. cit.*, p. 94.

61. PIRRI, *op. cit.*, p. 136.

62. POCILI, *op. cit.*, p. 185. De cette façon, le vice-roi s'inclinait aussi face à son propre portrait qu'Alessi avait fait placer aux Quattro Canti sous celui de Philippe IV; *ibid.*, p. 141;

IV rejoignirent, sous un baldaquin, une statue en buste de Charles Quint à Piazza della Loggia.⁶³

Pendant les années de la restauration du pouvoir royal, Palerme se peupla de statues. En 1661 le simulacre de Philippe IV fut fondu pour être remodelé dans un monument plus imposant par Carlo d'Aprile, qui l'inséra dans un "teatro" composé de huit statues représentant les divers royaumes soumis à la domination du roi (Fig. 12). Au cours de ces mêmes années, Carlo d'Aprile exécuta également les statues en marbre de Charles Quint, Philippe II, Philippe III et Philippe IV, qui devaient être placées dans les niches médianes des Quattro Canti (Fig. 13).⁶⁴ Enfin en 1687 une statue de Charles II fut élevée sur la strada Colonna, la rue qui aboutissait à la monumentale Porta Felice en longeant les remparts du port où, au même moment, l'histoire du pouvoir en Sicile avait été illustrée par une série de vingt statues de rois, comprenant bien évidemment les effigies des Habsbourg.⁶⁵

Cette présence imposante de statues publiques des rois d'Espagne à Palerme mériterait une analyse approfondie, d'autant plus qu'aux mêmes dates une exhibition de pareille envergure des simulacres des rois était absolument impensable en Espagne, où elle aurait été perçue comme un affront pour l'autonomie des différents royaumes. Les statues de Charles Quint et de Philippe II, exécutées par Leone et Pompeo Leoni, mais aussi les monuments équestres de Philippe III et de Philippe IV, réalisés par Giambologna et Pietro Tacca, étaient renfermés dans les palais et les jardins royaux.⁶⁶ L'emplacement actuel des

"Continuación de los tumultos", p. 409.

63. AURIA, 1869, *op. cit.*, pp. 289-291.

64. F. STRADA, *Dichiarazione del nuovo teatro che l'illustr. Senato di questa felice città di Palermo drizzò alla invittissima maestà del re Filippo IV il grande nella piazza del Palazzo Reale in Palermo*, Palerme, 1663; AURIA, 1697, *op. cit.*, p. 132; DI BLASI E GAMBACORTA, *op. cit.*, II, p. 345; SARULLO, *op. cit.*, pp. 81-82.

65. AURIA, 1697, *op. cit.*, pp. 182-183; DI BLASI E GAMBACORTA, *op. cit.*, II, p. 490. Ces statues sont désormais perdues, mais on distingue avec précision leur emplacement sur un plan de Palerme de 1703, dessiné par Gaetano Lazzaro (Madrid, Servicio Geografico Militar); L. DUFOUR, *Atlante storico della Sicilia: Le città costiere nella cartografia manoscritta 1500-1823*, Palerme, Siracuse et Venise, 1992, p. 95. Toujours dans le même ordre d'idées, le vice-roi Francesco de Bonavides avait fait décorer la galerie du Palais Royal de Palerme avec la série complète des portraits des vice-rois espagnols; D. A. PARRINO, *Teatro eroico, e politico de' governi de' vicere del regno di Napoli dal tempo di Ferdinando il Cattolico fino al presente*, Naples, 1694, II, p. 521; AURIA, 1697, *op. cit.*, pp. 175-176; *Teatro geografico*, f. 53.

deux statues équestres qui caractérisent désormais le panorama urbain de Madrid ne remonte en effet qu'au siècle dernier. En 1674, la reine-mère Mariana d'Autriche fit la tentative hardie de disposer sur la façade de l'Alcázar madrilène, lieu du théâtre public de la monarchie, la théorie complète des statues en bronze de la maison d'Autriche. Cette mise en scène, qui ne manqua pas de susciter l'indignation générale, ne devait cependant pas faire long feu: en 1677, deux ans après la conclusion de la régence, on se pressa de la démanteler.⁶⁷

A Naples, le rétablissement du pouvoir de Philippe IV fut mis en figure par une statue équestre du roi dominant une implorante sirène Parthénopée (Fig. 14), mais il ne s'agissait que d'une image éphémère, en faux bronze, appartenant aux décorations funéraires pour les obsèques royales célébrées à Santa Chiara en février 1666.⁶⁸ Et on ne peut même pas dire que la statue de Charles II, cette fois-ci en vrai bronze, réalisée par Donato Antonio Cafaro sur dessin de Cosimo Fanzago pour la fontaine de Monteoliveto (Fig. 15),⁶⁹ constituait une présence imposante dans le paysage urbain: l'effigie du roi, de dimensions déjà réduites, est en effet écrasée par le faste et les proportions du piédestal en marbre.

En Sicile, au contraire, l'autorité rétablie des Habsbourg fut représentée sans demi-mesures, à l'aide de sculptures monumentales. Si la présence des statues à Palerme s'explique en partie par la continuité d'un programme décoratif qui avait été formulé avant le soulèvement

66. J. BROWN ET J. H. ELLIOTT, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven et Londres, 1980, pp. 111-114; M. MÓRAN TURINA, "Las estatuas del Alcázar: notas sobre las colecciones escultóricas de los Austrias", dans *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de Arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, catalogue de l'exposition, éd. F. Checa, Madrid, 1994, pp. 248-263, en particulier pp. 252-255; J. L. SANCHO, "Las esculturas de los Leoni en los jardines de los Austrias", *Los Leoni (1509-1608): Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España* (catalogue de l'exposition), Madrid, 1994, pp. 63-76.

67. K. HELLWIG-KONKERTH, "La estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca y la fachada del Alcázar de Madrid", *Archivo Español de Arte*, 250, 1990, pp. 233-241.

68. M. MARCIANO, *Pompe funebri dell'universo nella morte di Filippo Quarto il grande re delle Spagne monarca cattolico celebrato in Napoli alli XVIII di febraro 1666*, Naples, 1666; V. MINGUEZ, "Exequies de Felipe IV en Nápoles", *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 53-62.

69. B. DE DOMINICI, *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani*, Naples, 1742, III, p. 188;

de 1647,⁷⁰ la statue de Charles II à Messine s'imposa au contraire comme un signe flagrant de la restauration fondée sur la répression. A la fin de la longue révolte commencée en 1674, pendant laquelle Messine s'était livrée aux Français,⁷¹ les Espagnols rétablirent l'ordre avec des mesures très sévères qui touchaient toutes les formes d'autonomie municipale. Le vice-roi Francesco de Bonavides, comte de Santo Stefano, commanda au sculpteur Giacomo Serpotta et au fondeur Andrea Romano de transformer la cloche de bronze de la tour de Messine, dont le son avait réuni les citoyens en conseil au début de l'insurrection, en un monument équestre à la gloire de Charles II (Fig. 16).⁷² La statue fut élevée en 1684 sur un lieu chargé de signification, l'ancien emplacement du Palazzo Senatorio – siège du gouvernement municipal – que le vice-roi avait fait abattre par représailles. Sur le piédestal une hydre représentait les rebelles écrasés par le pouvoir du souverain, tandis qu'une longue inscription définissait sans équivoque le monument comme signe de l'autorité royale irréfutable, en insistant sur l'épisode de la fonte de la cloche, symbole de la révolte.⁷³ Si la statue résista jusqu'aux troubles de 1848, les habitants

Civiltà del Seicento, II, pp. 165-166.

70. Le programme de décoration des Quattro Canti avec des statues des Habsbourg avait été formulé dès 1629, à l'occasion de la naissance du fils de Philippe IV, Balthasar Carlos; FAGIOLO ET MADONNA, *op. cit.*, pp. 146-147.

71. Ici encore, on peut suivre l'évolution de l'insurrection à travers l'exposition publique des portraits du roi. Dans un premier temps, le Sénat de Messine, qui voulait se détacher de l'autorité des ministres espagnols, légittima sa position en plaçant sur le balcon du Palazzo Senatorio le portrait de Charles II sous un baldaquin, mais quand la ville se donna à la France, le tableau fut solennellement enlevé et remplacé par une tenture noire. A la restauration du pouvoir espagnol, Charles II réapparut dans toute la ville sous la forme de "mil retratos con dosel"; J. A. DE LANCINA, *Historia de las revoluciones del senado de Messina*, Madrid, 1692, pp. 160, 162, 244, 507.

72. *Ibid.*, p. 519; AURIA, 1697, *op. cit.*, pp. 178-179; V. AURIA, "Memorie varie di Sicilia nel tempo della ribellione di Messina dal 2 gennaio 1676 al 5 maggio del 1685", éd. G. di Marzo, *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, 6, 1870, pp. 195-200; T. FAZELLI, *De rebus siculis decadis secundae posteriories libri tres ... ab Vito M. Amico & Statella*, Catane, 1750, pp. 313, 319; DI BLASI E GAMBACORTA, *op. cit.*, II, pp. 462, 483.

73. La statue de Serpotta fut détruite en 1848, mais il en reste une description détaillée dans une lettre du 17 février 1682, envoyée de Messine par Michelangelo Tilli à Francesco Radi, un modèle en bronze au Museo Pepoli de Trapani, et des reproductions dessinées et gravées, entre autres dans le manuscrit *Teatro geografico*, f. 22, et dans les ouvrages de PARRINO, *op. cit.*, p. 509, et de N. M. SCLAVO, *Amore ed ossequio di Messina in solennizzare l'acclamazione di Filippo Quinto Borbone, gran monarca delle Spagne e delle due Sicilie*, Messine, 1708,

de Messine parvinrent cependant à faire disparaître l'hydre et l'inscription infamantes déjà au début du XVIIIe siècle.⁷⁴

Sous le règne de Charles II, l'écart entre le pouvoir effectif et sa mise en image apparaît désormais éclatant: au moment où le déclin des Habsbourg d'Espagne touchait à sa fin, le système de représentation des portraits officiels essayait de confirmer et d'imposer une autorité en réalité affaiblie, incapable de conserver son poids politique. Les Bourbons firent ensuite également recours au code des images monumentales – la statue équestre de Philippe V, réalisée en 1702-1705 par Lorenzo Vaccaro pour la Piazza del Gesù Nuovo de Naples,⁷⁵ la série des statues des Bourbons peuplant la strada Colonna de Palerme⁷⁶ – mais ils devaient surtout s'en servir pour légitimer le changement de dynastie qui leur avait apporté le royaume d'Espagne.

Présenter en public l'image du roi, que ce soit à l'intérieur ou en dehors de ses domaines, est toujours un acte réfléchi, chargé de signification et donc de conséquences. Les histoires des portraits du roi d'Espagne dans l'Italie du XVIIIe siècle nous ont montré comment ces images pouvaient répondre à des enjeux de nature fort diverse. Les portraits de Philippe IV étaient exposés en signe de dévotion, de piété, mais aussi d'appartenance politique sur le théâtre romain du jeu des préséances entre l'Empire, l'Espagne et la France. D'autres por-

illustré par des eaux-fortes de Filippo Juvarra; F. MELI, *Giacomo Serpotta: la vita e le opere*, Palerme, 1934, pp. 123-130; M. ACCASCINA, *Profilo dell'architettura a Messina del 1600 al 1800*, Rome, 1964, pp. 89-93; G. CARANDENTE, *Giacomo Serpotta*, Turin, 1967, pp. 12-18.

74. DI BLASI e GAMBACORTA, *op. cit.*, p. 483; G. SICILIANO, *Cenni su Giacomo Serpotta*, Palerme, 1912, pp. 31-32.

75. Cette statue monumentale fut détruite dès 1707, lors de l'entrée de l'armée impériale à Naples, victime de la guerre des images qui allait de pair avec la guerre de succession d'Espagne entre Philippe de Bourbon et Charles d'Autriche; A. BULIFON, *Journal du voyage d'Italie de l'invincible et glorieux monarque Philippe V roy d'Espagne et de Naples*, Naples, 1704, n. p.; FRATER COSTANTINUS A NAPOLI, *Memorie dell'accaduto in Napoli dopo la morte del re Carlo II*, Naples, Biblioteca Nazionale, ms. XV-G-30-34, I, ff. 169v-171v, II, f. 10r-v; "Diario napolitano dal 1700 al 1709", éd. G. de Blasiis, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 10, 1885, pp. 85-129, 215-267, 462-501; DE DOMINICI, *op. cit.*, III, p. 481; A. COLOMBO, "La statua equestre di Filippo V al Largo del Gesù", *Napoli Nobilissima*, 9, 1900, pp. 9-13. Deux versions réduites en bronze sont conservées au Musée du Prado; A. BLANCO et M. LORENTE, *Museo del Prado: Catálogo de la escultura*, Madrid, 1969, pp. 214-215.

76. DI BLASI e GAMBACORTA, *op. cit.*, III, pp. 7-8, 356-357; F. M. EMMANUELE e GAETANI, MARCHESE DI VILLABIANCA, "Il Palerme d'oggiogiorno (1788-1802)", éd. G. Di Marzo,

traits étaient par contre exhibés au nom d'un dangereux concept de fidélité sur les scènes sanglantes de Naples et de Palerme en 1647, mais leur exhibition pouvait aussi bien confirmer une autorité restaurée par la force et la répression dans les royaumes espagnols de l'Italie de la deuxième moitié du siècle. Dans ces usages si différents du portrait du roi on distingue cependant une constante: l'indéniable pouvoir de la représentation du souverain, non pas comme force réelle mais comme force en puissance, qui franchit les limites de la qualité artistique de l'œuvre. Ce potentiel que renferme l'image suscite inévitablement dans le public de fortes réactions: c'est bien là le pouvoir propre à la représentation, dans sa double valeur de substitution d'une absence et de légitimation d'une présence.⁷⁷ La présence du roi par son image, comme affirmation du pouvoir, avec toutes les nuances propres aux contextes de la diplomatie ou de la politique.

Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia, 14, 1873, pp. 237-240.

77. L. MARIN, *Des pouvoirs de l'image: Gloses*, Paris, 1993, pp. 9-21 ("L'être de l'image et son efficace").