



Le portrait en médaillon dans la sculpture funéraire romaine du XVIIIe siècle

Anaïs Ciavaldini

► To cite this version:

Anaïs Ciavaldini. Le portrait en médaillon dans la sculpture funéraire romaine du XVIIIe siècle. Art et histoire de l'art. 2010. dumas-00539053

HAL Id: dumas-00539053

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00539053>

Submitted on 11 Mar 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives| 4.0
International License

Master II « Science humaines et sociales »

Mention : histoire et histoire de l'art

Spécialité : histoire de l'art

Option : Art : genèse des formes, contexte, réception (Recherche)

Le portrait en médaillon dans la sculpture funéraire romaine du XVIII^e siècle.

Volume I

Préparé sous la direction de Madame Gallo

*Tout le monde aime la gloire
et confie au marbre et au bronze
le soin de l'immortaliser.*

François Souchal

Je tiens à remercier Madame Daniela Gallo qui a bien voulu diriger ce travail et pour le sujet d'un intérêt remarquable qu'elle m'a donnée tout en considérant mes envies de recherche. Je tiens également à la remercier de sa présence à mes questionnements et lors de mon cheminement dans cette étude le long de ces deux années. Je remercie également l'Université Pierre Mendès France et le programme d'échanges à l'étranger ERASMUS, grâce auxquels j'ai pu passer une année d'étude à Rome, en ayant l'opportunité incroyable de pouvoir voir et étudier les œuvres *in situ*. Enfin, je remercie toutes les personnes qui m'ont entourées, écoutées et soutenues pendant ces deux années de travail. Tout particulièrement mes amis Capucine Mezeix et Nicolas Gandin pour avoir accepté de relire mon mémoire, et aussi mes parents pour leurs conseils, leur aide et leur soutien moral inconditionnel.

Sommaire

<i>Introduction</i>	5
<i>I. Le succès d'un genre</i>	9
A. L'affirmation d'un type	9
B. La typologie du monument funéraire abritant un portrait en médaillon, à Rome, au XVIII ^e siècle	15
C. La place des symboles (ou attributs) et des allégories	19
<i>II. Commanditaires et destinataires</i>	28
A. Les laïcs	28
B. Le clergé	43
C. Les monuments funéraires des aristocrates, femmes de lettres, épouses et filles	55
<i>III. Le monument funéraire avec portrait en médaillon à l'aune du style</i>	63
A. La « manière romaine »	63
B. Une nouvelle hybridation : la rencontre des « manières » dominantes	75
C. La « manière » classique à tendance française	82
<i>Conclusion</i>	88
<i>Bibliographie générale</i>	92

Introduction

François Souchal, après avoir longtemps étudié le XVIII^e siècle, révèle que c'est une époque qui « *exalte [...] l'individu, non plus seulement comme représentant de sa fonction au sein de la société, mais dans sa personnalité profonde, avec sa psychologie singulière et son authenticité physique* »¹. C'est dans le dessein de célébrer de manière convenable l'individu que l'on multiplie son image afin qu'il laisse une trace de sa notoriété pour les générations à venir. On le magnifie par le biais de différentes représentations et c'est notamment grâce aux sculptures funéraires, érigées en leur nom, qu'ils accèdent à une renommée éternelle. On remarque qu'au XVIII^e siècle, à Rome, une sorte de mode envahit la sculpture funéraire et même si les formes en sont toujours différentes, beaucoup présentent l'effigie du défunt dans un portrait en médaillon. C'est ce goût pour cette forme, le portrait en médaillon dans la sculpture funéraire, dans ce siècle, le XVIII^e, et cette société, celle de Rome, qui sont l'objet de notre étude.

Pour pouvoir initier ces recherches, il a fallu tout d'abord mettre au point le sujet de l'étude. Il fut le fruit d'une rencontre avec Madame Daniela Gallo, professeur d'histoire de l'art moderne, qui mit à profit ses compétences en matière de sculpture, et nos envies de travailler sur cette période et sur les échanges artistiques européens. Le sujet proposé par Madame Gallo, correspondant à nos envies, s'est également révélé d'un intérêt tout particulier pour les échanges artistiques entre les siècles.

Ce fut un travail de recherche effectué sur deux années. La première fut dédiée à la constitution d'un catalogue d'œuvres, le plus exhaustif possible, consistant en une description de chaque monument et image de référence, et la seconde année fut consacrée à l'analyse de ce corpus. Le catalogue, au jour d'aujourd'hui, comporte quarante-trois oeuvres, et il s'avère qu'il n'est pas à la hauteur de l'objectif proposé, car nous avons pu identifier encore dix autres sculptures funéraires² qui sembleraient

¹ François SOUCHAL, p. 286.

² Il s'agit, en ordre chronologique, du monument dédié au cardinal Prospero Marefusco à Saint-Sauveur-du-laurier (bras gauche de la croix sur la porte de la sacristie) vers 1730-40 (Alberto RICCOBONI, p. 330) ; de celui du peintre directeur de l'Académie de France à Rome, Nicola Vleughels

pouvoir s'insérer dans notre corpus, à cause de la mention « *médailion ovale avec portrait du défunt* »³ signalée par Alberto Riccoboni dans ses descriptions. Lors de cette découverte, il était malheureusement trop tard pour les ajouter car ne nous ne pouvions vérifier sur place s'ils existaient toujours et si la description confirmait bien la réalité.

La constitution du catalogue (vol. II et III) a nécessité une étude d'une année à Rome, partagée entre la lecture de la bibliographie que nous avons rassemblée et la recherche et l'identification *in situ* des œuvres concernant le sujet. C'est surtout grâce aux travaux de Diego Angeli, *Le Chiese di Roma*⁴, qui répertorie tout ou la majeure partie des églises de Rome avec des descriptions de leurs intérieurs, pour chacune d'entre elles, que notre recherche des portraits en médaillon s'est avérée fructueuse et efficace. L'enquête bibliographique a alors été complétée par des descriptions, consignées dans un cahier directement sur place, collectant la nature et la forme du portrait, puis la date du monument, sa composition, sa taille, sa forme et sa situation dans l'église. Une attention particulière a été portée aux inscriptions gravées sur les monuments dont nous avons fait un relevé systématique. Cette expertise a été complétée par des clichés photographiques détaillés, qui ont permis d'étayer l'exactitude des propos tenus dans la description des notices.

Le catalogue se présente par ordre chronologique en trois parties : d'abord les monuments d'hommes laïcs, ensuite ceux dédiés aux membres masculins du clergé et

à Saint-Louis-des-Français (pilastre entre la deuxième et la troisième chapelle de droite) en 1737, sculpté par Michelangelo Slodtz (Alberto RICCOBONI, p. 300) ; de celui du Baron Thomas Deheram à Saint-Thomas-des-Anglais (transept gauche) en 1739-41, sculpté par Filippo Della Valle (Vernon Hyde MINOR, 1976, pp. 40-43.). Il faut ajouter celui du cardinal Rainero Simonetti à Saint-Sauveur-du-laurier (bras droit de la croix) mort en 1749 (Alberto RICCOBONI, p. 330.); du monument de Giuseppe Camillo de Valentinis à Saint-Sauveur-du-laurier (bras gauche de la croix) mort en 1757 (Alberto RICCOBONI, p. 331.) ; de celui de l'évêque Monseigneur Pietro Gioeni à Saint-Paul-à-la-Règle sculpté par Virginio Bracci en 1761 (Elisabeth KIEVEN et John PINTO, p. 224.). Et, pour finir des monuments du Cardinal Antonio Andrea Galli, Saint-Pierre-aux-liens (bras gauche de la croix) peut-être sculpté par Tommaso Righi après 1767 (Alberto RICCOBONI, p. 308.) ; du peintre Anton Raphaël Mengs à Saint-Michel-et-Grand (bras gauche du transept) sculpté par Carlo Albacini et Vincenzo Pacetti après 1779 (Alberto RICCOBONI, pp. 315, 327.) ; de Francesco Romolini à l'église de Jésus-et-Marie (3eme chapelle gauche) après 1795 (Alberto RICCOBONI, p. 332.) ; et sûrement le monument de Gabriele Filipucci par Bernardino Cametti (Alberto RICCOBONI, p. 279.), dont nous n'avons malencontreusement pas pu identifier la date.

³ Possibilité de vérification de cette citation dans toutes les pages indiquées ci-après dans les notes de bas de page concernant l'ouvrage d'Alberto Riccoboni.

⁴ Diego ANGELI, *Le Chiese di Roma, guida storica e artistica delle basiliche, chiese e oratori della città di Roma*, Rome, Società Editrice Dante Alighieri, 1903.

enfin ceux concernant les femmes. Il est ainsi présenté car il suit l'analyse thématique que nous proposons (volume I), ce qui permet une lecture plus facile de notre propos.

Chaque notice (vol. II) renvoie en premier lieu à une planche (vol. III) qui offre une image du monument et un détail du ou des portrait(s) en médaillon. La notice présente tout d'abord le ou les défunts, les commanditaires de l'œuvre si on en a connaissance, et sa situation dans l'église. La partie descriptive débute par le portrait en médaillon, car c'est le cœur même du sujet, puis on trouve les éléments constitutifs du monument funéraire, notamment le relevé de l'épithaphe qui parfois comporte des lacunes (?), quand le texte était illisible ou manquant. Enfin, on peut lire une rapide biographie du concepteur ou du sculpteur, ou parfois même des deux, si on a réussi à les identifier, et une mise en perspective de l'œuvre dans son travail artistique. La notice se termine par une bibliographie sur le monument, le défunt, le sculpteur et l'église, chaque fois que la documentation l'a permis.

L'analyse (volume I) a été rendue possible grâce à la lecture d'une bibliographie fournie qui a éclairé les monuments identifiés, ou bien a renseigné les auteurs des sculptures funéraires, le portrait en médaillon, les éléments qui composent le monument, la Rome du XVIII^e siècle, les courants artistiques et le XVIII^e siècle en général. Ces lectures ont aidé un travail au plus près des œuvres, de focalisation du regard et de compréhension, qui ont permis à leur tour d'élaborer une réflexion qui se compose de trois parties. Tout d'abord nous avons réfléchi au succès d'un genre (I^{ère} partie), qui se caractérise par l'affirmation du portrait en médaillon (A), repose sur la typologie du monument funéraire avec portrait en médaillon au XVIII^e siècle à Rome (B), et s'interroge sur la place des symboles (ou des attributs) et des allégories sur ces sculptures (C). Puis, nous nous sommes penchée sur les commanditaires et les destinataires de ces monuments (II), en examinant les monuments funéraires des hommes laïcs (A) car ils sont les plus nombreux dans le corpus recensé, puis des hommes du clergé (B) et, enfin, ceux des femmes (C). Pour que la compréhension de ces œuvres soit complète, on a dû mettre en perspective les monuments dans les courants artistiques qui traversent cette époque (III) et ainsi confirmer le fait que certains relèvent d'une veine du Baroque tardif (A) tandis que d'autres, plus classiques,

conservent encore l'esprit de la fin du Baroque (B) alors que d'autres adoptent une veine totalement classicisante (C).

Ce choix de présentation qui a été effectué et complété par une bibliographie générale parvient, nous l'espérons, à créer une image précise de ce que fut le portrait en médaillon dans la sculpture funéraire romaine du XVIII^e siècle.

I. Le succès d'un genre

Nous étudierons tout d'abord comment se définit le succès du portrait en médaillon dans la sculpture funéraire romaine du XVIII^e siècle. La fortune de ce genre se caractérise en premier lieu par l'affirmation d'un type, issu d'une longue histoire, mais qui se définit aussi par des caractéristiques propres.

A. L'affirmation d'un type

1. L'origine du portrait en médaillon à Rome

On a souvent tendance à penser que les époques se distinguent stylistiquement parlant car elles ne portent pas le même nom. On ne peut évidemment nier que certaines formes caractérisent certaines périodes, néanmoins, on ne saurait que trop rappeler que rien ne se crée à partir du néant. C'est dans cette notion d'interpénétration, de renouveau issu de la continuité, qu'il est intéressant de voir la Renaissance se lier aux formes du Moyen Âge pour les entériner ou les contester⁵. C'est dans ce contexte que nous nous attacherons à la signification que prend le portrait en médaillon dans la sculpture funéraire du XVIII^e siècle à Rome. La Renaissance, période que l'on peut identifier, en Italie, entre le début du XV^e siècle et la fin du XVI^e, pourrait sembler un peu lointaine pour comprendre le XVIII^e siècle. C'est bien pourtant en remontant à cette période que l'on saisit le succès que connut le portrait en médaillon au XVIII^e siècle.

Notre étude dans cette partie fera abstraction de ce qui entoure le défunt pour ne s'attarder que sur la représentation de son effigie dans la sculpture funéraire. Et puisque nous décidons d'aborder notre analyse par la Renaissance, nous débuterons par une présentation succincte des formes de représentations du défunt que l'on trouve dans la sculpture funéraire romaine du XVI^e siècle.

⁵ Erwin PANOFKY, p. 79.

a) L'effigie du défunt au XVI^e siècle à Rome

Pendant longtemps, l'effigie a représenté le corps sans vie du défunt. Qu'il s'agisse de bas-reliefs comme dans les types médiévaux de la dalle funéraire, de la tombe-table, de l'épithaphe ou encore de la tombe murale dressée en position verticale ; ou qu'il s'agisse du gisant ou du transi, type développé au XV^e siècle, qui prie ou sommeille dans un éternel repos. Bien que les yeux ouverts, comme attentifs, et sculptés en relief, ils fussent pourtant toujours cantonnés à une position allongée. À la Renaissance, le défunt s'anima : de statue passive il se mit en action se redressant d'abord sur un coude, puis, en France, s'agenouilla pour prier Dieu ; en Espagne et à Rome, il s'assit sur son sarcophage, et, en Italie, triompha sur son cheval, ou encore siégea sur son trône⁶. Toutes ces formes traversèrent les frontières, emplirent l'Europe, s'épanouirent et se côtoyèrent tout le long de cette période et en deçà d'elle. De l'animation qu'avait prise l'effigie naquit un intérêt nouveau pour le portrait. Ce n'est évidemment pas à la Renaissance que l'on découvrit ce genre, déjà présent dans l'Antiquité sur les médailles où figurent les profils d'empereur et les *imagines-clipeatae*, ou « images-boucliers », utilisées dans la Rome antique pour les héros tombés aux champs d'honneur, puis sculptés sur les sarcophages des premiers chrétiens, mais c'est à cette période qu'on les redécouvrit. À Rome, les chantiers de fouilles furent les grands projets de cette époque, à la découverte de ruines d'habitat et d'objets, témoins d'un ancien passé. Pendant les siècles qui suivirent, des objets redécouverts constituèrent les grandes collections qui furent à l'origine de certains prestigieux musées de la Ville Eternelle.

b) L'effigie réduite au portrait aux XVII^e et XVIII^e siècles

Dans ce fort engouement porté aux nouvelles découvertes, le portrait aurait été pensé comme suffisant pour représenter toute une personne, au regard de l'art étrusque dont « [...] l'expression artistique se concentrait dans le visage, tandis que le corps était souvent négligé »⁷. Le buste fit alors son apparition, parfois pour compléter un gisant, parfois seul. Pourtant, alors qu'on utilisait délibérément cette représentation, et celle du défunt en dévotion, pour animer les sculptures funéraires afin d'être au plus proche de

⁶ Erwin PANOFISKY, pp. 80-102.

⁷ Theodor KRAUS, p. 13.

ce qu'il fut durant sa vie, et de rendre plus présent son souvenir, on se mit à douter du bon choix de cette image : il ne semblait pas dans la norme de présenter un mort aussi "vivant". C'est de cette rationalité nouvelle que naquit le portrait en médaillon⁸. Sculpté en général dans du marbre ou, de façon plus poussée, peint ou exécuté en mosaïque, en buste à mi-corps, dans un cadre ovale mais aussi parfois rond, on ne peut confondre ce portrait avec une personne vivante. Retrouvant sa platitude et son encadrement, le portrait reconquit son statut d'« *imago* » dont il avait mis tant de temps à se libérer, et c'est justement à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle, grâce au Bernin, que ce mouvement naquit et s'affirma.

c) La naissance du portrait en médaillon au XVIII^e siècle à Rome

La présence du médaillon au XVIII^e siècle s'expliquerait par sa dérivation des monnaies ou camées car, comme nous l'avons dit plus haut, les fouilles étaient à la mode tout au long de la Renaissance et les Académies prenaient cette période en exemple. On dispensait des enseignements en prenant pour modèle les œuvres anciennes car l'on pensait que « [...] *la statuaire antique [était] particulièrement apte à former le goût [...]* » offrant toujours « [...] *des points d'ancrage et de référence* »⁹.

Il est également intéressant de noter que le portrait en médaillon se développa dans la Rome du XVIII^e siècle à la même époque qu'un autre phénomène important : la constitution des grandes collections privées de médailles. Ces dernières « [...] *se popularis[èrent] sur l'argument d'œuvres érudites [...] cessa[nt] d'être un fait exclusivement lié à la classe régnante et aristocrate, [...] et se diffus[ant] comme signe distinctif d'une certaine partie de la classe "intellectuelle" de l'époque* »¹⁰. Plus concrètement, le portrait en médaillon fut réintroduit dans la sculpture funéraire de façon éclatante, à la fin du XVII^e siècle, par le Bernin. C'est dans le but de représenter le défunt comme une véritable « image » et non plus comme un être pris sur le « vif », que le portrait ne révélait plus le défunt en tant que personne mais donnait à voir son

⁸ Rudolf WITTKOWER, p. 474.

⁹ Aline MAGNIEN, p. 419.

¹⁰ Maria Rita CASAROSA GUADAGNI

âme. Généralement encadré de deux *putti*, ce type conceptualisa l'idée du transport de l'âme du défunt vers le ciel. L'idée en soit n'était pas neuve, car elle a son origine dans les dalles tombales du XII^e siècle, les enfeus du XIII^e siècle et les tombes murales du XIV^e siècle, mais c'est bien le Bernin qui abandonna l'image de l'âme sous les traits d'un petit enfant nu, pour la remplacer par celle du défunt dans son médaillon¹¹.

2. Les aspects du portrait en médaillon

a) La symbolique

La symbolique du portrait en médaillon est très forte. D'une part d'un point de vue historique, donc sur les médailles antiques, les personnages représentés étaient les empereurs, et plus tard, toujours avant le XVIII^e siècle, de grands seigneurs. C'est d'ailleurs seulement à partir de la deuxième moitié du XV^e siècle que les portraits sur médaille furent exécutés à la demande des aristocrates, hommes et femmes, mais également des humanistes et des hommes de lettres. On peut donc en déduire que le portrait en médaillon s'insère dans la lignée des présentations d'hommes illustres. D'autre part, du point de vue religieux, le cadre ovale porte en lui une autre symbolique, chrétienne cette fois-ci, celle de la mandorle qui entoure les images du Christ en Majesté.

Il y aurait donc une double glorification des personnages représentés par des portraits en médaillon, celle de la symbolique ancrée dans l'histoire des hommes et celle ancrée dans l'histoire chrétienne. Ces éléments, ainsi lus, corroborent le fait que les portraits en médaillon se conçoivent et se développent dans une suite de sculptures funéraires créées pour la vénération individuelle.

¹¹ Erwin PANOFSKY, p. 109. « *Erigée en 1643 à Santa Maria sopra Minerva, l'építaphe d'une pieuse religieuse, sœur Maria Raggi. [...] Mais ici ce n'est plus l'âme symbolisée par un enfant qui est transportée au ciel par des anges mais un portrait en médaillon.* »

b) L'attitude du défunt

Quant à l'attitude des portraits, elle révèle également beaucoup sur les goûts et les avancées stylistiques de l'époque. Alors que l'Antiquité ne montre que des portraits d'Augustes sans âge, ou des visages symétriques et réguliers qui perdent leur mobilité naturelle¹², le XVIII^e siècle présente le défunt de manière plus réelle : de profil, puis de trois-quarts pour insister sur son individualité. Ce réalisme manifeste l'expression des pensées sur le visage : il vient du mouvement de retour à la nature qui baigne le monde artistique de l'époque et qui, comme son nom l'indique, tente de refléter la nature. Mais il existe aussi des portraits idéalisés, phénomène que l'on peut expliquer par le fait que l'on est "tiraillé" entre la nature et la conception de l'art, conception qui suppose une prédominance du dessin sur la chair et donc un éloignement de la représentation réaliste¹³. Pour le portrait réaliste, le concept de ressemblance laisse la place, déjà au XVI^e siècle, à « [...] une introspection des états intérieurs »¹⁴. C'est l'individu auquel on s'intéresse : ce dernier a les yeux dirigés dans le lointain, en face de lui ou vers le haut, cet état d'absorption se voulant esthétique, ou révélateur d'une certaine contemplation ou réflexion. Ainsi, on exclut le spectateur comme le reflet de lui-même dans l'oeuvre : il n'en fait pas partie, mais, en même temps, on l'invite à adopter cette même disposition d'esprit qui semble appropriée.

Le portrait en médaillon dans la sculpture funéraire se développe donc à un moment précis et dans un lieu précis, pour des raisons de goût pour l'antique et de symboliques

¹² Theodor KRAUS, pp. 16, 27. « Dès l'époque d'Auguste se forme le type officiel du portrait impérial : la coiffure, soulignée dans chacune des mèches qui la composent, offre ainsi l'un des signes de reconnaissance les plus sûrs. Les rides typiques des visages de l'époque républicaine-hellénistique ont disparu ; le visage se caractérise par de vastes surfaces planes ; il est riche en détail ; l'expression est sereine, distante, dépourvue d'émotion. Les portraits d'Auguste n'ont, pour ainsi dire, pas d'âge. »

¹³ Aline MAGNIEN, p. 216 « Ces personnages qui dorment ou se reposent, le regard détourné du spectateur, absorbés par leur état – ou par leurs pensées – plus que par une occupation précise, relèvent sans doute de l'esthétique de l'absorption ou absorbement. Ce dernier est défini comme l'état d'une âme entièrement tournée vers la contemplation ou la réflexion, et de nombreux tableaux entre 1750 et 1780 le mettent en scène à travers des personnages entièrement tournés vers eux-mêmes, excluant ainsi le spectateur » ; p. 419. « La conception de l'art comme émanation et reflet de la pensée humaine (le beau dans la nature étant le reflet de la pensée divine) suppose une prépondérance du dessin par rapport à la chair, une prééminence de la forme. Cette dernière vient de l'esprit, du "pouvoir formant" de l'artiste et donc de sa "pensée" par opposition à la matière (et la chair est du côté de la matière), qui ne peut avoir de beauté. Affirmer la beauté de la chair, c'est valoriser le pouvoir humain de créer une autre sorte de beauté. »

¹⁴ Jacob BURCKHARDT, p. 66.

valorisantes. Étant le terme d'un long processus d'idéation, son apparition n'est donc pas anodine car elle reflète les goûts d'une époque et concrétise les envies d'une société.

L'origine et les significations diverses de l'effigie funéraire au XVIII^e siècle à présent décryptées, il est intéressant de se pencher sur les types de monuments funéraires où les portraits en médaillon viennent se greffer. Avant d'entreprendre toute catégorisation, on fera remarquer qu'en règle générale, le portrait en médaillon occupe la partie la plus haute du monument funéraire, celle des sphères célestes, ce qui entérine le fait que le défunt appartient déjà à l'au-delà, et un au-delà prometteur, car c'est vers les cieux qu'il s'élève.

B. La typologie du monument funéraire abritant un portrait en médaillon, à Rome, au XVIII^e siècle

Dans l'histoire de la sculpture funéraire, Michel-Ange eut un impact très important à la Renaissance, en déterminant trois types de tombes : celle adossée au mur, celle isolée, et celle située dans une chapelle¹⁵. La fortune de ces types est telle que, au XVIII^e siècle, à Rome on se référait encore à cette typologie. Cependant, la Renaissance n'avait pas seulement introduit cette typologie et un remarquable engouement pour les marbres colorés. À partir du XVI^e siècle, de grandes innovations iconographiques virent le jour : ce fut « [...] le retour au symbolisme [...] de l'Antiquité classique, [...] la réintroduction de l'élément biographique, [...] la présence des Vertus pour témoigner du caractère du défunt, [...] l'animation de l'effigie [– vue dans notre cas à travers le portrait en médaillon – et parfois] [...] l'introduction [...] des " Arts endeuillés " [...] »¹⁶.

1. Les différents types

Cependant, si tous les monuments funéraires de notre corpus comportent une ou plusieurs de ces grandes inventions que l'on doit à la Renaissance, il nous a semblé qu'ils s'en différenciaient sur certains points. Parmi toutes les typologies possibles, celle qui nous a paru la plus appropriée pour servir notre propre méthode d'analyse, repose sur les travaux de Maria Sofia Lilli¹⁷ relatifs à la sculpture de la fin du XVIII^e siècle et de la première partie du XIX^e siècle. Nous reprendrons donc la classification qu'elle adopte en six parties, du monument le plus simple au plus complexe.

Le premier type concerne les monuments funéraires se présentant sous la forme d'une plaque de marbre avec un portrait en médaillon du défunt, une épigraphe, et des éléments architectoniques classiques (tels que pyramides, acrotères, feuilles d'acanthes,

¹⁵ Giulio FERRARI, p. 16. « Michel-Ange [...] devait violemment réformé l'art funéraire et il le fit à sa hauteur. Les trois types de tombes, celle adossée au mur, celle isolée et la chapelle nobiliaire modifiée, élevée à une nouvelle dignité de façon merveilleuse. »

¹⁶ Erwin PANOFKY, p. 87.

¹⁷ Maria Sofia Lilli, *Aspetti dell'arte neoclassica, sculture nelle chiese romane, 1780-1845*, Rome, istituto nazionale di studi romani, 1991, p. 31.

ou encore oves et palmettes). Il concerne huit monuments de notre corpus, plutôt datés de la fin du siècle. Il s'agit du monument d'Adeodato Nuzzi qui comporte une pyramide et des guirlandes végétales, d'Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti avec ses vases d'où jaillissent des flammes, et d'Enea Caprara avec sa pyramide. Les monuments de Francisco Caccianiga, d'Antonio Pietro Francesco Zucchi, d'Agostino Giorgi et de Pietro Antonio Serassio sont à la limite de cette catégorie car les éléments architectoniques classiques sont inexistant, leur monument se cantonnant à un *tondo* surmontant une épigraphe sur une plaque de marbre rectangulaire.

Le dernier monument de ce premier type, celui dédié à Pietro Francisco Bussio est ambigu car il en présente toutes les caractéristiques auxquelles il faut ajouter des éléments du deuxième type : un trompe l'œil et des éléments allégoriques comme le sablier ailé ou le crâne.

Le deuxième type de monument prend la forme de la stèle antiquisante avec un portrait en médaillon, un bas-relief allégorique et une épitaphe. Ce type ne concerne qu'un seul monument funéraire, celui de Jean-Germain Drouais, daté de la fin du siècle et dont le portrait est vénéré par les allégories de la Peinture, la Sculpture et l'Architecture.

Le troisième type montre une stèle comme un édicule, avec un portrait en médaillon, une épitaphe et des éléments architectoniques antérieurs (comme les colonnes, les pilastres ou encore les corniches). Il concerne trois monuments, celui d'Antonio de' Benci, avec ses colonnes, ses pilastres et ses corniches, celui de Lorenzo Cozza avec ses pilastres et celui de Gaetano Forti, avec ses corniches.

Le quatrième type est constitué d'un portrait en médaillon, une épigraphe, des sculptures en haut-relief, et des éléments architectoniques classiques. Il est composé de douze monuments aux sculptures différentes. Celui de Clément Argenvillières a un *putto*, Alessandro Borgia di Velletri, un *putto* et un ange, Camillo Paolucci, don Scipione Publicola Santacroce et Antonio Tebaldeo ont deux *putti*. Le monument de Francisco Erizzo et de Fabrizio Paolucci ont des allégories de la Renommée, tandis que

Carlo Leopoldo Calcagnini a l'allégorie de l'Histoire et deux lions, Giacomo Milli celle de la Prudence avec un *putto*, et Giuseppe Renato Imperiali, en plus d'un ange, de crânes et d'un aigle, l'allégorie de la Force et de la Charité. Enfin, Maria Flaminia Odescalchi Chigi a deux *putti*, un lion et un aigle tandis que Giovanni Gaetano Bottari a deux lions. À la limite de cette catégorie se trouve le monument de Lelio Virili car ses deux *putti* sont exécutés en bas-reliefs.

Le cinquième type de monuments comporte un portrait en médaillon placé au-dessus d'un sarcophage et d'une épigraphe, entouré d'éléments architectoniques classiques. Ce sont les monuments de Stefano Brandio et Pietro Marcellino Corradino qui font partis de cette catégorie.

Enfin, le sixième et dernier type se présente sous l'aspect d'un portrait en médaillon, d'un sarcophage, d'une épigraphe et de figures en haut-relief ou ronde-bosse. Il concerne quinze monuments : c'est donc le type le plus important. Le monument de Gerolamo Sanminiati a un *putto*, ceux de Christine de Suède, Petronilla Paulina de Maximis, Alessandro Falconieri et Nicola Bielke en ont deux. La sculpture funéraire de Carlo Bichi a deux *putti* et un aigle, tout comme celle d'Alexander Sobiesky, alors que celle de Manuel Pereira Sampayo a un *putto* avec un ange. Le monument d'Orazio Falconieri et Ottavia Sacchetti a deux *putti* et l'allégorie de la Charité, celui de Maria Clementina Sobiesky deux *putti* également et la Charité envers Dieu. La sculpture funéraire de Donna Livia del Grillo comporte des *putti*, une allégorie, peut-être la Renommée, et des aigles, celle d'Alessandro Gregorio Capponi présente également des *putti* et une femme, mais également un crâne et un agneau. Enfin, les trois monuments qui restent sont ceux de Filippo Della Valle et de Camilla F. Minio, avec une allégorie féminine, Nicola Antonelli avec l'allégorie du Temps et de Stefano et Lazzaro Pallavicini avec la Force et la Justice.

On remarquera que les sculptures funéraires, même si leurs formes se déclinent de manières différentes, ont un point commun : toute représentation directement liée à la religion chrétienne, que ce soit le Christ, la Vierge ou les saints a totalement disparu

pour être remplacée par des motifs païens ou mythologiques. Pourtant, même si ces sujets dominant dans la sculpture funéraire avec portrait en médaillon dans la Rome du XVIII^e siècle, ils ne sont pas apparus sans antécédent et ne sont pas tout à fait dénués de sens chrétien ; c'est ce que nous allons aborder dans notre dernier chapitre.

C. La place des symboles (ou attributs) et des allégories

Le symbole est un objet ou une figure qui représente un concept. L'attribut est l'objet ou la figure symbolique. Par rapport à ces deux définitions, on peut donc en déduire que les monuments funéraires du corpus sont pourvus de symboles qui sont, en réalité, les attributs du défunt. Cependant, ces attributs ne sont plus directement liés à la religion catholique, à cause d'un changement de mentalité s'opérant à la Renaissance.

D'une part, les sculptures funéraires de cette époque se voient, non plus uniquement au service des empereurs, ni des grands hommes politiques, mais aussi de celui des "professeurs"¹⁸ et des grands juristes. Ces derniers mettent l'accent sur la perpétuation d'un savoir à travers les bas-reliefs sculptés sur la cuve de leur sarcophage, représentant un enseignant divulguant son enseignement à ses élèves¹⁹. Cette première individualisation – que l'on retrouve par ailleurs dans notre corpus avec le monument dédié à Christine de Suède car sur son tombeau est sculptée l'histoire de sa conversion au catholicisme – va se banaliser, et c'est pourquoi, d'autre part, on cherchera d'autres moyens pour représenter le défunt en tant que personnage unique et remarquable. Bien que les premières caractérisations soient par rapport au lieu, à la taille, ou encore à la saillie des monuments, et que l'iconographie n'eut au départ que peu d'importance²⁰, bientôt on plaça sur la sculpture des anges qui veillèrent ou emmenèrent le défunt dans l'au-delà, des « [...] *putti port[es] guirlandes, des plaques commémoratives, [et] des attributs héraldiques* »²¹. Le monument funéraire devint une sorte de « [...] *vanité personnelle* [...] »²² où le défunt n'espère et ne prie plus pour le salut de son âme, mais

¹⁸ Erwin PANOFSKY, p. 83. « [...] les professeurs [...] voulurent les premiers rester dans les mémoires plutôt qu'être sauvés, et préférèrent la perpétuation de leur fonction académique, l'enseignement, *per saecula saeculorum*, à la préfiguration de leur admission au paradis. [...] ce qui allait devenir la signature des tombes professorales : la scène d'école ou de cours dans laquelle on voit le professeur s'adressant à un groupe d'élèves qui écoutent studieusement ses paroles ou prennent des notes dans leur cahier. »

¹⁹ *ibidem*

²⁰ Erwin PANOFSKY, p. 84. « [...] les sarcophages étaient façonnés et ornés *all'antica* sans grands égards pour l'iconographie. »

²¹ Erwin PANOFSKY, p. 85.

²² Erwin PANOFSKY, p. 82.

tend à atteindre l'immortalité par sa réputation²³. Pour cela on emprunte des motifs à l'Antiquité qui donnent plus d'humanité et d'émotion au monument en suivant « [...] le précepte d'Érasme : "*Nos vetera instauramus, nova non prodimus*" ("*Nous célébrons de nouveau l'ancien, sans renoncer au nouveau*") [...] »²⁴. Si l'on souhaite « [...] ressusciter la *sacrosancta vetustas* ("*sacro-sainte Antiquité*") [...] »²⁵ c'est, comme nous l'avons déjà évoqué, parce qu'à la Renaissance, et le XVIII^e siècle dans la même lignée, on s'intéresse aux œuvres classiques redécouvertes, et donc aux monuments funéraires de l'Empire romain, modèles qui n'existaient pas dans le monde médiéval²⁶.

1. La nature des allégories humaines

C'est alors que l'on donna « [...] à un éminent laïc ce qui avait été le privilège du saint ou [...] du presque-saint »²⁷ en introduisant des Vertus sur les monuments funéraires, sensées mettre en valeur les cardinaux mais aussi les « [...] princes et princesses séculiers [...] ».²⁸ Qu'elles soient morales ou cardinales (Prudence, Tempérance, Courage et Justice) ou encore théologiques (Foi, Espérance, Charité), elles sont encore omniprésentes au XVIII^e siècle. C'est le cas pour plusieurs monuments du corpus avec la Prudence portant à la main un miroir²⁹ pour celui de Giacomo Milli, la Justice ayant des faisceaux³⁰ chez Stefano et Lazzaro Pallavicini, la Charité représentée parmi ses enfants³¹ dans celui d'Orazio Falconieri et de sa femme Ottavia Sacchetti, et de Giuseppe Renato Imperiali, ou bien encore la Foi³² tendant le regard vers le calice surmonté d'une hostie qu'elle tient dans la main, pour Lelio Falconieri.

²³ Erwin PANOFISKY, p. 82. « *La célébration des travaux intellectuels et des honneurs académiques a pris la place des pieuses attentes pour l'avenir de l'âme, et l'"immortalité" que peut espérer le défunt se limite à la réputation et à la popularité ininterrompue de ses livres.* »

²⁴ Erwin PANOFISKY, p. 84.

²⁵ Erwin PANOFISKY, p. 82.

²⁶ Erwin PANOFISKY, p. 82.

²⁷ Erwin PANOFISKY, p. 82. « *On invoque Apollon et les Muses au lieu du Christ et des saints. Et le désir de ressusciter la *sacrosancta vetustas* ("*sacro-sainte Antiquité*") dans le style mais aussi dans l'iconographie est évident, car ces épitaphes sont fondées sur un type classique de monument funéraire extrêmement prisé pendant tout l'Empire romain, mais absent du monde médiéval.* »

²⁸ Erwin PANOFISKY, p. 88.

²⁹ Cesare RIPA et Jean BAUDOUIN, partie I, p. 164.

³⁰ Elisabeth KIEVEN et John PINTO, p. 180.

³¹ Cesare RIPA et Jean BAUDOUIN, partie II, p. 114.

³² Erasmo PISTOLESI, p. 552.

D'autres allégories, qui ne sont pas celles que l'on reconnaît comme les Vertus, mais plutôt comme des qualités, servirent également d'attributs valorisant le défunt. Il s'agit de la Renommée³³ dans les monuments de Francisco Erizzo, de Fabrizio Paolucci, et peut-être de la jeune femme du monument de Donna Livia del Grillo, identifiée grâce à la trompe dans laquelle elles soufflent ou portent à la main³⁴, laquelle peut aussi évoquer les anges qui annoncent le Jugement Dernier³⁵. On trouve également la Force, femme avec un lion³⁶ dans celui de Stefano et Lazzaro Pallavicini, la Force de courage³⁷, femme vêtue d'une armure, d'un casque et portant un bouclier et une épée dans celui de Giuseppe Renato Imperiali. C'est la Charité envers Dieu pour Maria Clementina Sobiesky³⁸ ; et enfin l'Histoire³⁹ qui est représentée sur le tombeau de Francisco Caccianiga. L'Histoire n'est pas une qualité, mais elle est en lien avec l'idée de célébrité durable car, un stylet et un carnet à la main, elle grave l'épithaphe du défunt.

Une autre catégorie de figures côtoient ces portraits en médaillons toujours dans l'esprit de symboliser quelque chose. Cependant, il s'agit plus d'un concept qu'une qualité car c'est la Mort qui est figurée. C'est le cas du Temps⁴⁰ chez Nicola Antonelli, de la jeune femme endormie qui représente le Sommeil ou la Mort dans le monument de Filippo Della Valle et Camilla F. Minio, de la Vanité composée d'une jeune femme méditant devant un crâne dans le monument d'Alessandro Gregorio Capponi, ou encore des génies funéraires, dont l'origine est étrusque, mais la représentation en *putti* portant une torche incandescente retournée vers le sol, indiquant la flamme de la vie qui s'éteint, est de nouveau utilisée à cette époque⁴¹. Ces génies sont d'ailleurs très présents

³³ Cesare RIPA et Jean BAUDOUIN, partie I, p. 81.

³⁴ Cesare RIPA, p. 192.

³⁵ Oronzo BRUNETTI, Silvia Chiara CUSMANO et Valerio TESI, p. 131.

³⁶ Cesare RIPA et Jean BAUDOUIN, partie II, p. 65.

³⁷ Cesare RIPA et Jean BAUDOUIN, partie II, p. 66-67.

³⁸ Cesare RIPA et Jean BAUDOUIN, parti I p. 16, parti II, p. 114.

³⁹ Cesare RIPA et Jean BAUDOUIN, parti I, p. 88.

⁴⁰ Alberto RICCOBONI, p. 303. « *Composition complexe, dans laquelle on voit la figure nu du Temps barbu et ailé qui soulève le drapé d'un sarcophage [...]* »

⁴¹ Oronzo BRUNETTI, Silvia Chiara CUSMANO et Valerio TESI, p. 131. « *La torche [...] la signification de cet objet antique, qui quand il était allumé symbolisait la vie, alors qu'une fois éteint ou retourné faisait allusion à la mort, diffusé à l'âge classique et réintroduit dans le répertoire figuratif de la Renaissance.* »

dans le corpus, ils ornent sept monuments ; celui de Carlo Bichi, d'Alexander Sobiesky, d'Orazio Falconieri et Ottavia Sacchetti, de Manuel Pereira Sampayo, de Giacomo Milli, de Camillo Paolucci et d'Alessandro Borgia di Velletri. Enfin, les nombreux autres *putti* que l'on trouve sur les sculptures funéraires ont une symbolique ouverte, ils peuvent être également des génies funéraires, mais aussi des angelots ou des amours. Toutefois, il semblerait qu'ils soient des êtres célestes, car ils sont ailés et ne portent pas de torches, tout comme le sont les trois anges dans les monuments de Giuseppe Renato Imperiali, Manuel Pereira Sampayo et Alessandro Borgia di Velletri. Dans ce corpus, un monument avec trois allégories est à part, c'est celui de Jean-Germain Drouais, orné de trois jeunes femmes représentant des Arts et non des qualités ou des idées. Il s'agit de la Peinture, la Sculpture et l'Architecture, qui célèbrent, par leur présence et du fait qu'elles gravent son nom dans la pierre, le défunt.

2. Les formes des allégories

Depuis Michel-Ange, les allégories se redressèrent afin de paraître comme « des êtres vivants »⁴² et non plus comme des statues, et c'est au XVIII^e siècle qu'on essaye de les intégrer dans notre réel en les présentant en action comme de véritables personnes⁴³. C'est ainsi que les Renommées en plein vol emportent le portrait de Francisco Erizzo, tout comme chez Fabrizio Paolucci et l'ange dans le monument de Giuseppe Renato Imperiali. Que la méditation, généralement pour les statues assises, règne de diverses manières, dans l'introspection intérieure du Sommeil ou de la Mort comme dans le monument de Filippo Della Valle, dans la femme qui fixe le crâne de celui d'Alessandro Gregorio Capponi, dans le regard dirigé dans le lointain ou bien envers le médaillon, comme celui de la Force et de la Justice chez Stefano et Lazzaro Pallavicini, ou de la Charité et de la Force du monument de Giuseppe Renato Imperiali,

⁴² Erwin PANOFKY, p. 88. « *Les Vertus n'étaient plus représentées dans des reliefs ornant les parois du sarcophage ou de la tumba, mais historiées au rang de quasi-caryatides.* »

⁴³ Rudolph WITTKOWER, pp. 475-476. « *L'allégorie du haut-baroque, en dépit de son réalisme, avait pour objet de traduire visuellement des notions de morale générale. Bien que son réalisme fût destiné à faire passer de façon convaincante un message intemporel, l'allégorie n'était jamais représentée en action. C'était là précisément un procédé du XVIII^e siècle et, en conséquence, l'allégorie perdit en dimension symbolique ce qu'elle gagnait en se rapprochant du réel quotidien.* »

ou bien encore de la Charité envers Dieu chez Maria Clementina Sobiesky. Que la Charité soutienne le portrait d'Orazio Falconieri, que la Foi du monument de Lelio et Alessandro Falconieri montre sa dévotion au saint calice, que l'Histoire pour le monument de Francisco Caccianiga, et la Peinture, la Sculpture et l'Architecture pour celui de Jean-Germain Drouais, gravent l'épithaphe du défunt, que l'ange d'Alessandro Borgia di Velletri soulève le drapé qui cache son médaillon et que le Temps de Nicola Antonelli en fasse de même pour la draperie qui recouvre le sarcophage. Les *putti*, génies funéraires ou non, arborent en général deux positions, lorsqu'ils ne soutiennent pas le portrait en médaillon – qu'ils soient assis, debout, agenouillés, en plein vol ou presque allongés –, celle du pleurant, avec une main essuyant les yeux, et celle de la dévotion envers le défunt, le visage tourné vers le portrait, avec un jeu autour du drapé quand il est présent dans le monument. Cependant, il se peut que quelquefois ils sortent de ce rôle comme lorsqu'ils portent les insignes de la royauté, sceptre et épée pour Christine de Suède, et sceptre et couronne pour Maria Clementina Sobiesky, ou encore, par exemple, lorsqu'ils soufflent sur sa torche comme c'est le cas de celui à gauche du portrait de Paolo Francesco Falconieri et de sa femme Vittoria Paoli.

Rien qu'en se penchant sur deux exemples du corpus, au regard du contraste des vêtements portés par la jeune femme qui contemple le crâne dans le monument d'Alessandro Gregorio Capponi⁴⁴ et de la Charité envers Dieu dans celui de Maria Clementina Sobiesky⁴⁵, on comprend que les allégories figurées au XVIII^e siècle furent aussi « [...] *l'art des draperies plus que celui des corps, et de là viennent la plupart de ses mérites et de ses défauts : élégance et finesse ou lourdeur et surcharge. De là aussi, sans doute, vint cet amour des petits enfants qui apparaissent innombrables dans les œuvres du XVIII^e siècle, et que les sculpteurs ont aimé pour le charme de leurs petites chairs nues formant un délicieux contraste au milieu du froissement des étoffes* »⁴⁶. Cette remarque semble tout à fait justifiée par le nombre incroyable de *putti* qui apparaissent dans les monuments du corpus, qu'ils soient célestes et accompagnent le

⁴⁴ Volume III., planches n° 10-11, pp. 13-14.

⁴⁵ Volume III., planche n° 47, p. 50.

⁴⁶ André MICHEL, pp. 169-170.

défunt dans l'au-delà ou funéraires et pleurent l'être disparu, car sur quarante-trois monuments, vingt en sont pourvus.

Pour ce qui est de la disposition de ces statues, on remarque qu'elles peuvent flanquer le médaillon ou alors être reléguées aux « coins » de la structure. Cette dernière disposition fut une innovation française qui date de la Renaissance, et si elle semble s'harmoniser de manière logique avec le monument, elle fut en fait longue à trouver après de nombreux essais⁴⁷.

3. Les allégories animales

On peut aussi voir que ces monuments n'arborent pas uniquement comme « êtres vivants » des figures mais également des animaux. Le plus souvent c'est le lion et l'aigle qui sont représentés. Tous les deux portent en eux une symbolique forte de domination, de puissance, de valeur et parfois aussi de cruauté. Cependant, ils sont aussi vus comme des symboles chrétiens. Le lion est le compagnon de l'évangéliste Marc, mais aussi du célèbre Saint Jérôme et révèle la force domptée. L'aigle, attribut de saint Jean l'Évangéliste, renvoie, par le fait que ce soit le plus puissant oiseau du ciel, à l'Assomption du Christ. Ils peuvent également être présents sur un monument car ils y marquent un signe héraldique, comme les lions qui flanquent les armes de Francisco Erizzo, ou comme celui qui rugit en tournant sa gueule vers l'aigle surplombant le monument de Maria Flaminia Odescalchi Chigi et symbolisant sa famille. Toutefois, les lions sont souvent représentés en atlantes, c'est-à-dire qu'ils portent sur leur corps soit la plaque pyramidale comme c'est le cas dans le monument de Francisco Caccianiga et de Giovanni Gaetano Bottari, où leur taille est considérablement réduite, comparée à ceux précédemment cités, ou sur le sarcophage du monument de Stefano Brandio. Quant aux aigles, ils ont généralement les ailes à demi déployées et se présentent devant le sarcophage chez Carlo Bichi et Donna Livia del Grillo ou devant la plaque pyramidale dans le monument de Giuseppe Renato Imperiali. Il existe également

⁴⁷ Erwin PANOFKY, p. 89. « [...] leur traitement en tant que statues autonomes et leur disposition en diagonale aux coins d'une structure dont elles forment littéralement les cardines, représentent une solution qu'il faut porter au crédit de la France. Et si évidente que cette solution paraisse rétrospectivement, on n'y est parvenu qu'au terme de multiples expérimentations. »

d'autres animaux, moins fréquemment représentés et aux symboliques parfois moins évidentes. Il y a le pélican qui s'offre à ses petits, symbole du don de soi dans celui de don Scipione Publicola Santacroce ; l'agneau, qui évoque généralement la pureté, mais dans le monument d'Alessandro Gregorio Capponi semble revêtir une autre signification, celle de l'annonciation de la fin du monde car il pose un sabot sur un livre ouvert, ce qui permet de l'identifier à l'agneau de l'Apocalypse. Enfin, de manière moins chrétienne, on trouve la pureté identifiée par le cygne dans le monument de Carlo Leopoldo Calcagnini, les chouettes, symbole de la Mort, dans la sculpture funéraire d'Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti, alors que dans les monuments d'Alexander Sobiesky et de Pietro Francisco Bussio, le symbole de l'éternité est incarné par un serpent qui se mord la queue⁴⁸.

4. Les objets

Enfin, les derniers attributs que l'on trouve sur les monuments sont les objets.

Certains représentent le défunt dans ses qualités ou dans sa fonction. C'est le cas de la figuration du livre, qui évoque l'érudition, mais aussi la renommée à travers les écrits⁴⁹, (chez Gerolamo Sanminiati, Alessandro Gregorio Capponi, Manuel Pereira Sampayo, Filippo Della Valle, Clément Argenvillières et Nicola Antonelli) ; le laurier (chez Antonio Tebaldeo, Filippo Della Valle, Adeodato Nuzzi, Carlo Leopoldo Calcagnini, Pietro Francisco Bussio, Nicola Antonelli et Giovanni Gaetano Bottari), et notamment la couronne, est également une allusion au savoir du défunt⁵⁰. De manière moins subtile, le blason qui renferme les armes familiales, et qui, à partir du XVI^e siècle et, toujours de mise au XVIII^e siècle, s'orne et s'enrichit de motifs décoratifs, comme les chapeaux de prélats⁵¹, ce que l'on peut remarquer dans tous les monuments du

⁴⁸ Oronzo BRUNETTI, Silvia Chiara CUSMANO et Valerio TESI, p. 135. « *Le serpent de forme circulaire, était en fait une image sacrée de l'ancienne Égypte qui signifiait l'éternité comme un perpétuel retour dû au mouvement circulaire du temps.* »

⁴⁹ Erwin PANOFKY, p. 86. « [...] tels les livres symboles de la culture intellectuelle et de l'érudition [...] »

⁵⁰ Oronzo BRUNETTI, Silvia Chiara CUSMANO et Valerio TESI, p. 135. « [...] la couronne de laurier [...] qui fait allusion au savoir et à l'érudition du défunt [...] »

⁵¹ Alessandra GIANNI, p. 341. « [...] avec le XVI^e siècle, mais encore plus au XVII^e, l'héraldique se voit investie d'une onde de créativité [...] Ce phénomène ne concerne pas seulement les contenus de l'art

corpus dédiés aux cardinaux et qui ont un blason (Carlo Bichi, Alessandro Falconieri, Giuseppe Renato Imperiali, Pietro Francisco Bussio et Nicola Antonelli). Les guirlandes végétales sont un motif très ancien, tout comme les têtes léonines que l'on trouve sur les « [...] *sarcophages romains du III^e siècle* »⁵². Généralement, elles portent en elles une symbolique par le type d'arbre présenté, comme le laurier qui fait référence aux vainqueurs, le chêne à la pérennité, ou encore l'olivier qui renvoie à la sagesse ou à la paix, et dans le cas où il est orné de fleurs ou de fruits, il indique la renaissance, la nouvelle vie après la mort⁵³.

Il existe aussi des objets indiquant la Mort. C'est tout d'abord le cas du sarcophage, (dans les monuments d'Alexander Sobiesky, d'Orazio Falconieri, de Gerolamo Sanminiati, de Manuel Pereira Sampayo, de Nicola Bielke, de Filippo Della Valle, de Stefano Brandio, de Carlo Bichi, de Stefano et Lazzaro Pallavicini, d'Alessandro Flaconieri, de Pietro Marcellino Corradino et de Nicola Antonelli) mais aussi du crâne, (présent chez Antonio de' Benci, Alessandro Gregorio Capponi, Giuseppe Renato Imperiali et de Pietro Francisco Bussio) vu comme un « [...] *memento du passage à la vie éternelle* [...] »⁵⁴, qui est utilisé depuis le XVI^e siècle, et devient fréquent dans l'art funéraire des XVII^e et XVIII^e siècles. Parfois, il est ailé, et parfois c'est le squelette en entier qui est figuré (monument de Stefano et Lazzaro Pallavicini). On trouve aussi le drapé qui fut introduit pour la première fois dans des tombes romaines par le Bernin, et qui apporte de la couleur et du mouvement. Parfois étant d'avantage un élément décoratif que l'évocation du suaire mortuaire auquel on ne peut toutefois, s'empêcher de l'associer⁵⁵ (dans les sculptures funéraires de Gerolamo Sanminiati, d'Alessandro Gregorio Capponi, de Manuel Pereira Sampayo, de Nicola Bielke, de Camillo Paolucci,

du blason mais aussi les formes. Les contours des blasons se recroquevillent, se plient et se remplissent d'éléments décoratifs ; les écrits et les symboles comme les chapeaux de prélats sont placés de biais et leurs cordons noués volettent autour. »

⁵² Federico ZERI, p. 60.

⁵³ Jean-René JEANNOT, p. 584. « *La forme végétale quelle qu'elle soit est un clair symbole de vie ou de survie [...] l'objet inerte qui a la vertu de receler la vie, devient à l'intérieur de la tombe plus qu'un symbole : c'est l'expression d'un espoir, d'une certitude même.* »

⁵⁴ Oronzo BRUNETTI, Silvia Chiara CUSMANO et Valerio TESI, p. 131.

⁵⁵ Oronzo BRUNETTI, Silvia Chiara CUSMANO et Valerio TESI, pp. 134-135. « *Ce drapé est une caractéristique introduite par le Bernin dans quelques tombes romaines [...] pour conférer couleurs et mouvements. [Dans les monuments des siennois De Vecchi] il n'est pas identifiable comme un suaire, mais plutôt comme un objet purement décoratif.* »

d'Alessandro Borgia di Velletri et encore de Nicola Antonelli). La faux chez Nicola Antonelli est un symbole macabre, tout comme le sont le sablier⁵⁶ du monument de Pietro Francisco Bussio, ou les vases enflammés du monument d'Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti, mais ces derniers peuvent aussi évoquer la charité⁵⁷. Quant à la pyramide, qui fut introduite par Raphaël dans la chapelle de la famille Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple, elle représente la « [...] *gloria de principi* [...] »⁵⁸, c'est-à-dire l'éternité⁵⁹, présente dans les monuments de Francisco Erizzo, de Gerolamo Sanminiati, d'Alessandro Gregorio Capponi, d'Enea Caprara, de Filippo Della Valle, d'Adeodato Nuzzi, de Fabrizio Paolucci, de Giuseppe Renato Imperiali, de Carlo Leopoldo Calcagnini, de Nicola Antonelli et de Giovanni Gaetano Bottari.

La dernière catégorie représente celle des éléments décoratifs qui adoptent des formes classiques, comme les pieds de lions soutenant les sarcophages. C'est d'ailleurs le cas dans six monuments du corpus (celui de Stefano et Lazzaro Pallavicini, d'Alexander Sobiesky, de Carlo Bichi, de Petronilla Paulina de Maximis, de Pietro Marcellino Corradino et de Nicola Antonelli). Ou encore des centaures, sirènes ou griffons, comme dans le monument funéraire de Nicola Antonelli, qui arbore, sous le sarcophage, un écu avec un triton⁶⁰.

⁵⁶ Oronzo BRUNETTI, Silvia Chiara CUSMANO et Valerio TESI, p. 135. « [...] *alors que le sablier est l'attribut du temps linéaire, destructeur de l'existence humaine, destinée à se conclure quand le dernier grain de sable sera tombé.* »

⁵⁷ Oronzo BRUNETTI, Silvia Chiara CUSMANO et Valerio TESI, p. 133.

⁵⁸ Cesare RIPA, pp. 247-248.

⁵⁹ Rudolph WITTKOWER, p. 474 « *Depuis 1600 environ, la pyramide, Symbole de l'Eternité, avait été utilisée pour des tombeaux toujours plus nombreux, à Rome et dans toute l'Italie et, bientôt, dans toute l'Europe.* »

⁶⁰ Erwin PANOFKY, p. 87. « [...] *des motifs classiques tels que pieds de lion, centaures, sirènes et griffons* [...] »

II. Commanditaires et destinataires

Nous nous attacherons maintenant à étudier les monuments en relation avec leurs destinataires et, quand cela est possible, c'est-à-dire quand ils sont connus, nous évoquerons aussi les commanditaires. Notre corpus montre que presque la moitié de ces monuments sont destinés à des hommes de la société civile : en effet, vingt monuments sur les quarante trois étudiés concernent des hommes laïcs ; dix neuf autres monuments sont dédiés à des membres du clergé ; enfin, une petite minorité d'œuvres concernent des femmes. Notre analyse s'attachera donc à ces différentes catégories inspirées par notre corpus.

A. Les laïcs

a) Statuts des hommes laïcs

Sur les quarante-trois monuments funéraires de notre catalogue, vingt d'entre eux sont dédiés à des hommes laïcs. Parmi ces laïcs douze sont des membres de l'aristocratie. Nous trouvons des princes : Alexander Sobiesky⁶¹, Stefano Pallavicini⁶², don Scipione Publicola Santacroce (également marquis)⁶³ ; un autre marquis : Alessandro Gregorio Capponi⁶⁴ ; des comtes : Gerolamo Sanminiati⁶⁵, Nicola comte de Bielke⁶⁶ ; un chef militaire Enea Caprara⁶⁷ ; le fils d'un diplomate : de l'ambassadeur de Venise Leonardo Pesaro⁶⁸ ; des juristes : Lelio Virili, avocat au sénat romain⁶⁹ et le jurisconsulte Gaetano Forti⁷⁰, le fils de l'orateur vénitien Francisco Erizzo⁷¹ ; un

⁶¹ Cf. vol. II, pp. 22-26, notice n° 5, vol. III, p. 9.

⁶² Cf. vol. II, pp. 16-21, notice n° 4, vol. III, pp. 7-8.

⁶³ Cf. vol. II, pp. 47-51, notice n° 9, vol. III, p. 15.

⁶⁴ Cf. vol. II, pp. 41-46, notice n° 8, vol. III, pp. 13-14.

⁶⁵ Cf. vol. II, pp. 36-40, notice n° 7, vol. III, p. 12.

⁶⁶ Cf. vol. II, pp. 57-61, notice n° 11, vol. III, p. 17.

⁶⁷ Cf. vol. II, pp. 83-86, notice n° 17, vol. III, p. 24.

⁶⁸ Cf. vol. II, pp. 93-96, notice n° 20, vol. III, p. 27.

⁶⁹ Cf. vol. II, pp. 9-11, notice n° 2, vol. III, p. 5.

⁷⁰ Cf. vol. II, pp. 62-64, notice n° 12, vol. III, p. 18.

banquier Orazio Falconieri⁷². Nous remarquons que leurs monuments funéraires ont été réalisés principalement dans la première moitié du siècle.

Trois autres monuments sont consacrés à des aristocrates proches du clergé : Antonio de' Benci⁷³, qui a accompli des actions pieuses et militaires, Manuel Pereira Sampayo⁷⁴, ambassadeur du Portugal auprès du Saint-Siège, et Stefano Brandio⁷⁵ administrateur du pape. Enfin, cinq monuments sont dédiés à des artistes : le poète Antonio Tebaldeo⁷⁶, les peintres Filippo Della Valle⁷⁷, Francisco Caccianiga⁷⁸, Jean-Germain Drouais⁷⁹ et Antonio Pietro Francesco Zucchi⁸⁰. Ces monuments sont datés en revanche de la dernière partie du siècle.

b) Les commanditaires

Pour ces vingt monuments, nous connaissons seulement six commanditaires et quatre d'entre eux ont commandé des monuments pour des aristocrates : celui du comte Gerolamo Sanminiati fut commandité par son frère Asiano ; le prince et marquis don Scipione Publicola Santacroce l'avait inscrit dans son testament. La commande fut honorée par sa femme Maria Isabella Vecchiarelli et par leur fils Valerio ; Antonio Casali commandita le monument de Nicola Comte de Bielke dont il était l'ami et l'exécuteur testamentaire ; les parents de Leonardo Pesaro firent exécuter son monument. Les deux autres monuments funéraires dont nous connaissons le commanditaire concernent un poète et un peintre : celui d'Antonio Tebaldeo fut commandité par le cardinal Giovanni Maria Riminaldi, et celui de Jean-Germain Drouais voulu par l'Académie de France à Rome et exécuté par le biais d'un concours.

On peut noter que les monuments des aristocrates sont à l'initiative d'un proche qui ne fait, en général, que respecter la demande du défunt, alors que pour les artistes, des hommes riches ou des institutions influentes sont à l'origine de la commande. La

⁷¹ Cf. vol. II, pp. 4-8, notice n° 1, vol. III, p. 4.

⁷² Cf. vol. II, pp. 27-35, notice n° 6, vol. III, pp. 10-11.

⁷³ Cf. vol. II, pp. 12-15, notice n° 3, vol. III, p. 6.

⁷⁴ Cf. vol. II, pp. 52-56, notice n° 10, vol. III, p. 16.

⁷⁵ Cf. vol. II, pp. 87-89, notice n° 18, vol. III, p. 25.

⁷⁶ Cf. vol. II, pp. 65-68, notice n° 13, vol. III, p. 19.

⁷⁷ Cf. vol. II, pp. 69-73, notice n° 14, vol. III, pp. 20-21.

⁷⁸ Cf. vol. II, pp. 74-76, notice n° 15, vol. III, p. 22.

⁷⁹ Cf. vol. II, pp. 77-82, notice n° 16, vol. III, p. 23.

⁸⁰ Cf. vol. II, pp. 90-91, notice n° 19, vol. III, p. 26.

démarche n'a donc pas la même portée : la première signe une volonté de la part du défunt de ne pas être oublié et d'être honoré selon l'estime qu'il a de lui-même ; la seconde, plus désintéressée, révèle une même volonté de mémoire et d'honneur, mais portée par l'estime que d'autres personnes consacrent au défunt.

c) Les monuments avec plusieurs portraits

Trois monuments ont des doubles portraits, cependant un seul des deux portraits sera étudié dans cette partie, car le deuxième concerne soit un membre du clergé, c'est le cas du monument funéraire de Stefano et Lazzaro Pallavicini – Lazzaro étant cardinal – soit une femme – c'est le cas des monuments d'Orazio Falconieri et Ottavia Sacchetti, et Filippo Della Valle et Camilla F. Minio. Pour ce qui est du monument d'Orazio Falconieri et Ottavia Sacchetti, on remarque qu'il comporte un deuxième double portrait représentant leur fils Paolo Francesco Falconieri et sa femme Vittoria Paoli : nous n'étudierons, pour les mêmes raisons, que le portrait du fils. Enfin, ce dernier renferme aussi un cinquième portrait : celui d'un prieur de la famille.

d) Les portraits d'artistes

Nous remarquons d'emblée que les monuments dédiés à des artistes sont datés de la fin du siècle, à partir des années 1775. Il semble que ceci révèle un changement des mentalités, une évolution du statut de l'artiste qui n'est plus considéré comme un artisan, mais comme une personne que l'on se doit de reconnaître et dont le monument funéraire a désormais sa place dans la maison du Seigneur.

2. Les portraits en médaillon

L'étude des portraits en médaillon montre que quatre d'entre eux adoptent la forme du *tondo* (ceux des aristocrates Francisco Erizzo et Lelio Virili, et ceux des peintres Jean-Germain Drouais et Antonio Pietro Francesco Zucchi), les autres étant de forme ovale.

a) Le portrait

Quatorze portraits sont présentés de profil : on les trouve de manière prépondérante à la fin du siècle. En revanche, les dix portraits présentés de trois-quarts sont réalisés tout au long du siècle. Une majorité de portraits sont sculptés dans du marbre blanc, la blancheur se réfère à la pureté du rang et de l'âme, et donc à la noblesse de la personne et de son esprit. Seuls trois portraits (ceux de Lelio Virili, d'Antonio de' Benci et d'Antonio Tebaldeo) ne sont pas sculptés dans du marbre blanc, mais sont exécutés en peinture ou en mosaïque, la différence étant difficile à distinguer tant les Romains excellaient cet art. Cependant, le choix de ces matériaux signe une moindre richesse car leur coût est inférieur à celui du marbre.

b) Les vêtements

Les défunts sont représentés de manière avantageuse. Leurs portraits affichent qu'ils sont des hommes remarquables. Cette valorisation est visible tout d'abord dans les vêtements dont ils sont revêtus, qui sont simples ou élaborés, mais toujours révélateurs de richesse. Le plus sommaire, porté par des aristocrates, est constitué d'un habit noir fermé par une série de boutons sur la poitrine, recouvert jusqu'à la moitié du buste par un grand col blanc partant du cou dont les pans reposent sur la poitrine, comme on peut le remarquer sur les portraits d'Antonio de' Benci, de Stefano Pallavicini, de Lelio Virili, d'Orazio Falconieri, de Paolo Francesco Falconieri et de Stefano Brandio. On trouve aussi, porté par les aristocrates et les peintres, un habit en apparence noir qui s'ouvre sur le buste avec un jabot lisse dans le portrait d'Alessandro Gregorio Capponi, ou en dentelles dans celui de Francisco Caccianiga. Parfois l'habit ne comporte ni jabot ni col comme celui de don Scipione Publicola Santacroce, ou un col court comme celui de Filippo Della Valle. La richesse ne réside pas ici dans la conception du vêtement, mais dans de différentes étoffes de couleurs unies. Le blanc immaculé porté par le défunt, facilement salissant, indique qu'il est un personnage de haut rang, riche et qui prend soin de sa personne. La dentelle est aussi un signe de raffinement et de prospérité.

Tout aussi simple est l'habit de fonction : militaire comme celui d'Enea Caprara, ou de diplomate comme celui de Manuel Pereira Sampayo, dans les deux cas mis en valeur par des médailles accrochées à la boutonnière.

La richesse du portrait peut s'affirmer dans la complexité du vêtement. C'est le cas du juriste Gerolamo Sanminiati et de l'aristocrate Gaetano Forti, dont la chemise légèrement bouffante, ornée d'un jabot taillé dans un tissu léger qui ondule, apparaît sous le manteau, au niveau des manches et du buste. C'est le cas également du portrait de Nicola comte de Bielke revêtu d'une veste et d'une chemise assorties richement décorées de broderies.

Il existe aussi une série de portraits dont les habits réfèrent à l'antique et dont la signification est un peu différente : il s'agirait plutôt, nous semble-t-il, de la valorisation intellectuelle du défunt, ou de la mise en évidence d'une fonction ou d'un rang.

Tout d'abord on trouve l'armure romaine portée par Alexander Sobiesky et par le prier de la famille Falconieri. L'armure romaine valorise le trait de caractère de celui qui la porte : elle exalte le courage au combat⁸¹. D'autres défunts sont revêtus d'un drapé. Il ne s'agit pas d'un vêtement précis mais seulement d'une évocation de l'antique : il concerne les portraits des jeunes Francisco Erizzo et Leonardo Pesaro. Ce choix s'explique peut-être par le fait que, morts trop rapidement, ils n'ont pas eu le temps de s'illustrer dans une carrière ou par un titre. Le poète Antonio Tebaldeo porte un drapé qui est peut-être la manifestation explicite de l'inspiration antique qui caractérise son œuvre. Enfin, l'absence de vêtement révèle un portrait atemporel et un attachement à la personne morale, par le fait que le regard n'est pas gêné dans la contemplation du visage par des détails annexes, ce qui évite toute référence à un statut social : c'est le cas des portraits des peintres Jean-Germain Drouais et Antonio Pietro Francesco Zucchi.

On remarque que les artistes adoptent des habits qu'ils revêtaient en public et qui sont proches de ceux des aristocrates, comme ceux de Francisco Caccianiga et de Filippo Della Valle. Ou alors ils portent des drapés qui évoquent l'Antiquité, comme Antonio Tebaldeo, ou bien ils sont figurés nus comme Jean-Germain Drouais et Antonio Pietro Francesco Zucchi. Ces distinctions suggèrent que l'image qu'ils souhaitent donner d'eux-mêmes est celle de l'érudit qui a reçu une formation

⁸¹ Erwin PANOFSKY, p. 107. « Mais l'armure ainsi que les trophées romains sont tout aussi appropriés aux morts héroïsés ou déifiés, par opposition aux vivants. »

intellectuelle au même titre que les aristocrates. La nudité forge aussi une image atemporelle et idéale de l'artiste dont le talent serait un don des dieux.

c) Le visage

La mise en valeur du portrait se définit également par une certaine idéalisation des traits du visage. La plus grande partie des hommes représentés sont morts assez âgés et, fait passablement étrange, on peut remarquer que leur portrait ne semble pas toujours en adéquation avec l'âge auquel ils sont décédés. On distingue, pour une dizaine d'entre eux, une certaine idéalisation du visage qui apparaît sans rapport avec la charge qu'ils occupent.

Cette idéalisation apparaît plutôt subtile dans les portraits de Lelio Virili, de don Scipione Publicola Santacroce, de Gaetano Forti, de Filippo Della Valle et de Stefano Brandio : ils ont un visage à la peau ferme, peu ou pas marquée par les rides. Cette idéalisation est beaucoup plus poussée dans les portraits d'Antonio de' Benci, d'Antonio Tebaldeo et d'Antonio Pietro Francesco Zucchi, car leurs représentations sont jeunes et semblent pleine de vie. Trois autres portraits révèlent de jeunes visages, ceux de Francisco Erizzo, de Jean-Germain Drouais et de Leonardo Pesaro, mais ils correspondent à l'âge de la mort du défunt. En ce qui concerne Drouais, on a également de nombreux témoignages de sa beauté, ce qui pourrait faire penser que son portrait n'est pas idéalisé mais réaliste. Cependant, même si tout tend à nous faire croire que leurs traits n'ont pas été modifiés par rapport à leur véritable image, nous devons tempérer notre jugement car d'autres aspects de leur portrait permettent de comprendre qu'ils sont présentés dans une jeunesse atemporelle et éternelle : la perruque et le drapé de Francisco Erizzo, le drapé porté à l'antique par Leonardo Pesaro et la nudité de Jean-Germain Drouais.

Enfin on remarque que, dans la même idée de s'avantager, la moitié des laïcs de notre corpus, quel que soit leur corps de métier, porte la perruque. Cet élément de distinction, de noblesse et d'embellissement amplifie, par l'abondance des cheveux, l'idée d'une certaine jeunesse : les marquis (Alessandro Gregorio Capponi et don Scipione Publicola Santacroce), les ambassadeurs (Manuel Pereira Sampaio), les

comtes (Nicola Comte de Bielke), le jurisconsulte (Gaetano Forti), le militaire (Enea Caprara), les administrateurs du pape (Stefano Brandio, et le prieur Falconieri) et les peintres (Filippo Della Valle, Francisco Caccianiga) jusqu'au prince (Alexander Sobiesky) la revêtent. Il est également intéressant de relever que deux peintres la portent, (Filippo Della Valle et Francisco Caccianiga).

d) Les éléments de l'au-delà

Ces portraits se distinguent enfin par un élément ambigu, qui ne fait pas partie du vêtement et dont la signification est multiple. Il s'agit d'un drapé qui recouvre le bas du buste et remonte parfois sur l'épaule. Il apparaît uniquement chez les aristocrates, sur les monuments datés plutôt de la première moitié du siècle. On le retrouve dans le portrait d' Alexander Sobiesky, de Stefano Pallavicini, d'Orazio Falconieri, de Paolo Francesco Falconieri, du prieur Falconieri, d'Alessandro Gregorio Capponi et de Manuel Pereira Sampayo. Il peut faire référence au vêtement antique, créant une correspondance subtile avec les portraits vénérés des dieux, ce qui leur confère une sorte d'élévation.

Cette appartenance à l'au-delà est d'autant plus vraie qu'elle est soulignée par la direction du regard. La plupart des défunts ont le regard qui s'oriente dans le lointain, vers quelque chose que nous ne pouvons pas voir. Certains ont les yeux tournés vers le ciel (Gerolamo Sanminiati, don Scipione Publicola Santacroce, Filippo Della Valle), comme s'il répondaient à un appel ou étaient en état de contemplation d'un au-delà, invisible pour les vivants.

3. Les monuments funéraires

a) La taille

La taille des monuments, tout d'abord, est à mettre en relation avec l'importance sociale des défunts auxquels ils sont dédiés.

Les quatre monuments les plus imposants (égaux ou supérieurs à 5 m. de haut), deux étant inscrits dans des niches (Stefano Pallavicini et Orazio Falconieri), sont réservés à

des aristocrates proches du pape. Les deux précédemment cités sont datés du début du siècle et comportent plusieurs portraits en médaillon : l'un comprend ceux de Stefano Pallavicini, frère du cardinal Lazzaro Pallavicini ; l'autre est celui du banquier Orazio Falconieri descendant de la célèbre famille dont nombre de ses membres ont été cardinaux. Les deux autres monuments, plus tardifs, sont ceux du marquis Alessandro Gregorio Capponi, initiateur du musée Capitolin et directeur des collections du pape, et celui de l'administrateur papal Stefano Brandio.

La majorité des monuments funéraires des laïcs, treize pour être précise, sont de taille moyenne (entre 2 m. et 5 m. de haut). Les plus grands d'entre eux avoisinent les quatre mètres de hauteur : ils concernent trois aristocrates, Francisco Erizzo, Alexander Sobiesky et Gerolamo Sanminiati, et un peintre, Filippo Della Valle. Parmi les monuments de taille moyenne, (environ trois mètres de haut), cinq sont dédiés à des aristocrates (Lelio Virili, don Scipione Publicola Santacroce, Manuel Pereira Sampayo, Nicola Bielke, Gaetano Forti), un à un poète (Antonio Tebaldeo) et un autre à un militaire (Enea Caprara). Enfin, les deux monuments les plus petits (moins de trois mètres de haut) sont ceux d'un aristocrate (Leonardo Pesaro) et d'un peintre (Jean-Germain Drouais).

Les trois monuments de plus petite taille (inférieure ou égale à 2 m. de haut) sont dédiés à un homme proche du clergé (Antonio de' Benci) et à deux peintres (Francisco Caccianiga et Antonio Pietro Francesco Zucchi). On peut remarquer qu'ils concernent des hommes dont l'importance est jugée moindre, car pour Antonio de' Benci, il n'y a pas de traces écrites parvenues jusqu'à nous qui révéleraient la portée de son rôle ; et quant à Francisco Caccianiga et Antonio Pietro Francesco Zucchi ce n'étaient pas les peintres les plus célébrés à l'époque pour leur art – bien qu'Antonio Pietro Francesco Zucchi soit connu par le biais de sa femme : la peintre Angelika Kauffman. Pourtant, leur place dans la société fut assez notable et peut-être pour compenser la petitesse et l'absence de socle de leur monument, leur portrait a été placé en hauteur. Cet aspect d'affirmation et de prestige se retrouve également dans des monuments de tailles moyennes comme ceux de don Scipione Publicola Santacroce, de Manuel Pereira Sampayo et de Filippo Della Valle, et de grande taille comme celui d'Orazio Falconieri.

On peut remarquer que les monuments les plus petits, datés surtout de la fin du siècle, sont en général consacrés aux peintres (Jean-Germain Drouais, Francisco Caccianiga, et Antonio Pietro Francesco Zucchi) et aux aristocrates qui n'ont pu se distinguer au cours de leur vie comme Leonardo Pesaro, mort trop jeune, et Antonio de' Benci dont la vie nous reste obscure. Cependant, deux artistes sont célébrés par des monuments relativement grands : Filippo Della Valle, l'un des sculpteurs italiens les plus connus de son temps et auteur de monuments funéraires pontificaux ; et Antonio Tebaldeo, auteur de poèmes inspiré d'un ancien temps très apprécié au XVIII^e siècle, à tel point que son monument fut commandité par un cardinal.

b) L'emplacement

La mise en valeur du défunt passe aussi par la place que son monument funéraire occupe dans l'église. Les chapelles collatérales, lieu privilégié de dévotion et donc de prestige, n'abritent que quatre aristocrates (Lelio Virili, Manuel Pereira Sampayo, Enea Caprara et Stefano Brandio). Un seul monument d'aristocrate, celui d'Orazio Falconieri, se situe à côté de l'autel majeur dans l'abside de l'église, tandis que la plupart des monuments, douze au total, sont placés dans la nef. Six monuments d'aristocrates (Francisco Erizzo, Alexander Sobiesky, Gerolamo Sanminiati, Alessandro Gregorio Capponi, Gaetano Forti et Leonardo Pesaro) – sans compter celui d'Orazio Falconieri – se situent près du chœur, lieu sacré par excellence dans l'église. Un seul artiste, Jean-Germain Drouais, se distingue de cette façon. Les deux derniers monuments d'aristocrates, ceux d'Antonio de' Benci et de don Scipione Publicola Santacroce sont situés, comme les monuments des artistes (Antonio Tebaldeo, Filippo Della Valle, Francisco Caccianiga et Antonio Pietro Francesco Zucchi) près de la porte d'entrée de l'église.

Dans l'emplacement des monuments funéraires, on peut discerner la nette différence qui s'affirme par rapport au statut des défunts, notamment pour ceux qui sont situés soit près du chœur, soit près de la porte d'entrée de l'église (les monuments dans les chapelles et dans la nef sont moins significatifs de ce point de vue). Les aristocrates de haut rang ont généralement leur monument situé près du chœur tandis que les artistes, malgré leur aspiration manifeste à s'élever socialement, voient leur monument placé

loin de cette partie de l'église. Un seul artiste se distingue : Jean-Germain Drouais, ce jeune peintre français à l'habileté telle qu'il fut reconnu et admiré par tous, amis et rivaux. Il fut encensé notamment par l'Académie de France à Rome, où il séjourna juste avant sa mort et sa disparition, arrivée trop subitement, laissa un grand vide dans la peinture qu'il s'était mis à renouveler avec beaucoup de talents. Sa renommée fut si grande que son décès conduisit l'Académie de France à lancer un concours pour l'exécution de son monument funéraire. Il fut remporté par un sculpteur français, Claude Michallon, dont la reconnaissance envers son ami défunt était si grande qu'il ne désira pas être payé pour l'exécution de son œuvre⁸². C'est peut-être le talent du jeune artiste décédé, ou bien ses qualités morales très appréciées par l'Église et rappelées avec ferveur dans l'exécution de sa stèle qui contribuèrent à l'emplacement de son tombeau.

c) Les matériaux

La diversité des marbres est également un élément de distinction, un révélateur de richesse, car l'acheminement des marbres jusqu'à Rome avait un coût important. La valeur et la beauté des marbres étaient recherchées, ce qui explique que les monuments funéraires sont polychromes. Cependant, trois monuments se distinguent des autres par l'emploi de seulement deux marbres différents : ceux des deux peintres Filippo Della Valle et Antonio Pietro Francesco Zucchi, et celui d'un chef militaire, Enea Caprara. Trois autres monuments sont sculptés en marbre blanc monochrome, ceux d'Alexander Sobiesky, de Jean-Germain Drouais et de Stefano Brandio ; en revanche, nous remarquons que ce choix de simplicité a été compensé par leur emplacement près du chœur. Le choix de la monochromie pourrait s'expliquer par un moindre coût, mais cette idée ne paraît pas satisfaisante. On peut l'expliquer plutôt par les redécouvertes des statues antiques au cours des fouilles. Ces statues, englouties sous la terre pendant des siècles, avaient souvent, à l'heure de leur redécouverte, perdu leur polychromie. La contemplation de ces sculptures habilement réalisées sur une pierre d'une blancheur laiteuse a sans doute contribué au succès du marbre blanc pour ces monuments, les commanditaires souhaitant imiter l'Antiquité.

⁸² Stella RUDOLPH, p. 58.

L'or, ou le bronze imitant ce matériau, ne sont pas prépondérants dans les monuments funéraires des laïcs. On les retrouve sur sept monuments (au moins dans le médaillon) qui ont été exécutés (sauf deux d'entre eux) dans la deuxième partie du XVIII^e siècle et sont dédiés à cinq aristocrates (Lelio Virili, Stefano Pallavicini, Manuel Pereira Sampayo, Gaetano Forti, Leonardo Pesaro et deux artistes) et à deux artistes (Filippo Della Valle et Antonio Tebaldeo). Six autres monuments ne concernent que les aristocrates et n'ont que les lettres de l'épithaphe exécutées en or (Francisco Erizzo, Alexander Sobiesky, Orazio Falconieri, Gerolamo Sanminiati, don Scipione Publicola Santacroce et Nicola Bielke). Enfin, sept autres monuments, dédiés à quatre aristocrates et à trois peintres (Antonio de' Benci, Alessandro Gregorio Capponi, Francisco Caccianiga, Jean-Germain Drouais, Enea Caprara, Stefano Brandio et Antonio Pietro Francesco Zucchi) en sont exempts.

d) Les attributs

Les sculptures autres que les portraits en médaillon représentées sur les monuments funéraires, concernent les attributs du défunt et contribuent à la richesse du monument. Leur présence implique d'ailleurs de réaliser un monument plus grand : il faut, en effet, de la place pour pouvoir les agencer, et plus de matière première, en général le marbre, pour pouvoir les construire. Ces sculptures sont souvent porteuses de symboliques en lien avec le défunt ou avec la Mort. Douze monuments, d'aristocrates et d'artistes confondus, portent des représentations d'allégories, de vertus ou d'idées, et cinq monuments, dont trois relèvent des douze cités plus haut, sont ornés d'animaux.

(1) Les allégories humaines

Les douze monuments peuvent être classés en trois catégories en fonction de leur décor sculpté : ceux avec allégories et *putti*, ceux uniquement sculptés d'allégories de vertus ou de concepts, et ceux uniquement sculptés de *putti*. Dans la première catégorie se trouvent deux monuments : celui d'Orazio Falconieri, dont le portrait est soutenu par la Charité et par l'un de ses enfants, et de son fils, Paolo Francesco, au portrait flanqué de deux génies funéraires – la niche elle-même encadrée par deux jeunes gens sont des figures ornementales prévues pour soutenir des portraits en

médaillo restés vides. Celui de Manuel Pereira Sampayo, dont le portrait est flanqué de *putti* et d'un jeune ange, être céleste ou génie mortuaire. Dans la deuxième catégorie, trois autres monuments portent des allégories : le portrait d'Antonio Erizzo est soutenu par deux allégories de la Renommée, la trompe à la main ; celui de Filippo Della Valle surmonte ce qui ressemble à l'allégorie du Sommeil ; celui de Jean-Germain Drouais est célébré par la Peinture, la Sculpture et l'Architecture. Dans la dernière catégorie enfin, six monuments ne comportent que des *putti* : dans trois d'entre eux ces derniers flanquent le portrait en médaillon du défunt (Alexander Sobiesky, Nicola Bielke et Antonio Tebaldeo) ; pour deux d'autre eux, les *putti* soutiennent le portrait en médaillon (Antonio de' Benci et Gerolamo Sanminiati) ; pour un seul, les *putti* sont placés de chaque côté du piédestal (don Scipione Publicola Santacroce). Mis à part les *putti* compris comme des petits anges ou des génies funéraires dont la signification évoque l'au-delà, on remarque qu'il existe deux sortes d'allégories : celles qui concernent les vertus, et celles qui évoquent une idée, cette dernière apparaissant plutôt à la fin du siècle. Ces deux sortes d'allégories ont pour but de mettre en valeur le défunt, soit pour montrer explicitement l'une de ses qualités morales (cf. la Charité pour Orazio Falconieri), ou pour révéler la maîtrise d'un talent (cf. la Peinture, la Sculpture et l'Architecture chez Jean-Germain Drouais).

(2) Les allégories animales

Enfin, les animaux qui ornent les monuments funéraires sont des êtres héraldiques, comme les deux lions autour des armes de Francisco Erizzo, ou employés pour leur symbolique. C'est le cas du serpent qui se mord la queue, signifiant l'éternité sur le tombeau d'Alexander Sobiesky, du pélican pour celui de don Scipione Publicola Santacroce, expression du sacrifice de soi pour la survie des êtres aimés et en devenir, et aussi l'agneau pour le monument d'Alessandro Gregorio Capponi qui désigne la pureté et la dévotion envers la religion catholique. L'aigle, présent dans le monument d'Alexander Sobiesky, et le lion sur celui de Stefano Brandio, bien que souvent employés comme animaux héraldiques, ont des significations symboliques, le courage, la force, la domination, et aussi bibliques en tant qu'attributs des Évangélistes Jean et Marc, l'aigle signifiant de surcroît l'assomption du Christ.

(3) Les objets

Les objets, également très présents dans les monuments funéraires, peuvent être interprétés de plusieurs manières.

Ceux qui représentent l'homme, tout comme les allégories qui ne figurent pas la Mort, sont révélateurs d'une qualité du défunt. Le livre manifeste l'érudition (monuments de Gerolamo Sanminiati, d'Alessandro Gregorio Capponi, de Manuel Pereira Sampayo, et de Filippo Della Valle), le laurier, le vainqueur, (monuments d'Antonio Tebaldeo et de Filippo Della Valle) le drapeau, la conquête (monument de Nicola Bielke). Le plus répandu est le blason avec les armes familiales, rappelant l'appartenance à une lignée : il ne se retrouve que sur les monuments des aristocrates (Antonio de' Benci, Carlo Bichi, Gerolamo Sanminiati, Orazio Falconieri, Alessandro Gregorio Capponi, don Scipione Publicola Santacroce, Manuel Pereira Sampayo, Gaetano Forti, Enea Caprara, Stefano Brandio et Leonardo Pesaro).

D'autres objets représentent la fonction du défunt : la couronne, le sceptre et le casque pour le fils du roi de Pologne Alexander Sobiesky, la coquille saint-jacques du pèlerin pour des laïcs proches du pape (Gaetano Forti et Stefano Brandio) ; l'épée pour le militaire Enea Caprara. Pour les artistes, le poète Antonio Tebaldeo possède un cartel inscrit et une lyre, et les peintres Filippo Della Valle et Francisco Caccianiga des pinceaux, le premier avec une équerre et un marteau, le second avec une palette et des stylets.

Enfin, le dernier type d'objet figuré est celui qui évoque l'idée de la Mort. En fait il existe plusieurs objets, aux allusions plus ou moins subtiles se référant à cette idée qui est omniprésente sur les monuments. L'objet le plus explicite est le sarcophage, présent dans huit monuments dont celui d'un artiste (Alexander Sobiesky, Orazio Falconieri, Gerolamo Sanminiati, Manuel Pereira Sampayo, Nicola Bielke, Leonardo Pesaro et Filippo Della Valle). Le squelette ou crâne, ailé ou non, se rencontre dans trois monuments d'aristocrates (Antonio de' Benci, Stefano Pallavicini, et Alessandro Gregorio Capponi). La pyramide utilisée à cette époque comme un symbole d'éternité se retrouve dans les monuments funéraires de quatre aristocrates et d'un peintre (Francisco Erizzo, Gerolamo Sanminiati, Alessandro Gregorio Capponi, Enea Caprara

et Filippo Della Valle). Enfin, d'autres symboles moins évidents, comme l'amphore qui fait allusion à l'urne cinéraire apparaît sur les monuments de deux peintres (Filippo Della Valle et Jean-Germain Drouais) ; ou le drapé, rappelant le linceul, que l'on discerne dans quatre monuments d'aristocrates (Gerolamo Sanminiati, Alessandro Gregorio Capponi, Manuel Pereira Sampayo, et Nicola Bielke). Pour finir, on trouve les guirlandes végétales qui ornaient les tombeaux romains, sur le tombeau de Lelio Virili, sous la forme de cyprès, symbole de deuil et dans les monuments funéraires de don Scipione Publicola Santacroce et de Leonardo Pesaro ; de rameau d'olivier et de chêne, symbole d'éternité, chez Gaetano Forti et Antonio Tebaldeo. Enfin la torche renversée, que l'on observe sur le monument d'Alexander Sobiesky est l'attribut des génies funéraires qui évoque l'extinction de la flamme de la vie.

4. La différence entre aristocrates et artistes

Une différence notable s'observe entre les monuments d'aristocrates et d'artistes. On peut la déceler non pas tant du point de vue du portrait que de la taille, de la place, de la polychromie, et des attributs sculptés sur les monuments. En effet, ceux des artistes sont en général moins prestigieux, moins grands et moins bien placés dans l'église que ceux des nobles. Cependant, deux monuments d'artistes font exception : l'un par sa grandeur inhabituelle, l'autre par sa place et ses attributs. Le premier est celui de Filippo Della Valle et le second est dédié à Jean-Germain Drouais. Filippo Della Valle, l'un des sculpteurs italiens les plus en vue à Rome au XVIII^e siècle, s'est illustré par des œuvres dans les grands chantiers romains de l'époque, comme celui de la basilique de Saint-Jean-de-Latran, et notamment dans l'exécution de tombeaux de papes. Il est l'un des artistes les plus en vue de l'époque et bénéficie d'un monument de grande taille. Jean-Germain Drouais est un peintre français de l'Académie de France à Rome dont on sait qu'il fut beaucoup aimé, célébré et respecté, ce qui explique la place de son monument tout près du chœur. Les allégories qui ornent sa stèle, la Peinture, la Sculpture, et l'Architecture, sont là pour vénérer son talent reconnu de tous.

Le talent serait donc la clef qui fait mériter aux artistes un monument funéraire, et ceux dont le talent est incontesté bénéficient d'un monument particulièrement grandiose au point qu'ils se trouvent placés presque sur le même plan que les aristocrates de la société.

B. Le clergé

1. Statuts des prélats

Nous allons maintenant étudier les dix-neuf monuments funéraires de notre corpus dédiés au clergé. Quatorze ont le statut de cardinal : il s'agit de Lazzaro Pallavicini⁸³, Carlo Bichi⁸⁴, Fabrizio Paolucci⁸⁵, Lorenzo Cozza⁸⁶, Alessandro Falconieri⁸⁷, Giuseppe Renato Imperiali⁸⁸, Pietro Marcellino Corradino⁸⁹, Carlo Leopoldo Calcagnini⁹⁰, Giacomo Milli⁹¹, Clément Argenvillières⁹², Camillo Paolucci⁹³, Pietro Francisco Bussio⁹⁴, Alessandro Borgia di Velletri⁹⁵, et Nicola Antonelli⁹⁶. Les cinq autres monuments sont dédiés à des membres du clergé de moindre rang : un évêque, des prêtres et un ermite augustin : il s'agit d'Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti⁹⁷, de Giovanni Gaetano Bottari⁹⁸, de Pietro Antonio Serassio⁹⁹, d'Agostino Giorgi¹⁰⁰ et d'Adeodato Nuzzi¹⁰¹,

a) Les commanditaires

On ne connaît que quatre commanditaires exclusivement pour des sculptures funéraires réservées aux cardinaux. Le duc Giovan Battista Rospigliosi a commandé le monument des frères Pallavicini, car il était le mari de Maria Camilla Pallavicini – fille

⁸³ Cf. vol. II, pp. 16-21, notice n° 4, vol. III, pp. 7-8.

⁸⁴ Cf. vol. II, pp. 97-99, notice n° 21, vol. III, p. 27.

⁸⁵ Cf. vol. II, pp. 103-107, notice n° 23, vol. III, p. 30.

⁸⁶ Cf. vol. II, pp. 108-111, notice n° 24, vol. III, p. 31.

⁸⁷ Cf. vol. II, pp. 115-121, notice n° 26, vol. III, pp. 33-34.

⁸⁸ Cf. vol. II, pp. 122-129, notice n° 27, vol. III, p. 35.

⁸⁹ Cf. vol. II, pp. 130-134, notice n° 28, vol. III, p. 36.

⁹⁰ Cf. vol. II, pp. 135-140, notice n° 29, vol. III, p. 37.

⁹¹ Cf. vol. II, pp. 141-146, notice n° 30, vol. III, p. 38.

⁹² Cf. vol. II, pp. 147-150, notice n° 31, vol. III, p. 39.

⁹³ Cf. vol. II, pp. 151-155, notice n° 32, vol. III, p. 40.

⁹⁴ Cf. vol. II, pp. 156-158, notice n° 33, vol. III, pp. 41-42.

⁹⁵ Cf. vol. II, pp. 159-165, notice n° 34, vol. III, p. 43.

⁹⁶ Cf. vol. II, pp. 169-173, notice n° 36, vol. III, p. 45.

⁹⁷ Cf. vol. II, pp. 112-114, notice n° 25, vol. III, p. 32.

⁹⁸ Cf. vol. II, pp. 166-168, notice n° 35, vol. III, p. 44.

⁹⁹ Cf. vol. II, pp. 174-176, notice n° 37, vol. III, p. 46.

¹⁰⁰ Cf. vol. II, pp. 177-179, notice n° 38, vol. III, p. 47.

¹⁰¹ Cf. vol. II, pp. 100-102, notice n° 22, vol. III, p. 29.

de Stefano Pallavicini et nièce du cardinal Lazzaro Pallavicini. Selon la volonté de sa femme, qui mourut en 1710 sans avoir eu le temps de réaliser son vœu il exécuta la construction d'un monument funéraire dédié au père et à l'oncle de cette dernière. Le monument de Fabrizio Paolucci fut commandité par son neveu, Camillo Paolucci, également cardinal ; celui de Giuseppe Renato Imperiali fut construit à la demande de son neveu et héritier Michele Imperiali. Enfin, le monument d'Alessandro Borgia di Velletri, fut commandité par son frère, Pier Antonio Borgia.

b) Les monuments avec plusieurs portraits

Parmi ces dix-neuf tombeaux, seules deux d'entre eux comptent plusieurs portraits. Celui de Stefano et Lazzaro Pallavicini, deux frères, l'un étant laïc, l'autre cardinal ; celui d'Alessandro Falconieri qui présente aussi un portrait de son oncle le cardinal Lelio Falconieri (mort en 1648), le double portrait présumé de ses parents figuré sur une stèle (et non dans un médaillon) et enfin un portrait, son propre portrait. Dans ces deux monuments funéraires, nous ne nous intéresserons qu'aux portraits de Lazzaro Pallavicini et d'Alessandro Falconieri, les autres sont exclus de notre étude présente car ils ne rentrent pas dans la catégorie des portraits du clergé étudié ici (nous comptons un laïc, un défunt mort avant 1700 et un double portrait sans médaillon).

Pour le monument funéraire de Lelio et Alessandro Falconieri qui fut érigé avant 1700, nous nous attacherons seulement au portrait en médaillon d'Alessandro Falconieri, aux deux *putti* et au sarcophage de marbre *Nero antico* gravé d'une épitaphe qui sont des ajouts datés de 1734. Nous avons étudié dans la première partie le monument daté du XVIII^e siècle qui se dresse en face de lui et qui est consacré aux membres laïcs de la famille Falconieri qui lui est identique et composé des mêmes marbres. C'est pour cette raison que nous évoquerons la polychromie, la taille et les attributs du monument de Lelio et Alessandro Falconieri dans son entier, car même s'ils sont antérieurs au XVIII^e siècle, ils servent également le portrait du cardinal Alessandro Falconieri.

Les différents membres du clergé

La sculpture funéraire du XVIII^e siècle à Rome avec portrait en médaillon concerne presque autant de membres du clergé (19) que de laïcs (20), mais pour le clergé il s'agit toujours d'hommes importants. En effet, la fonction de cardinal est la dignité la plus élevée dans la hiérarchie ecclésiastique après le pape. De plus, les cinq défunts qui ne sont pas cardinaux se distinguent par leur action ou leur statut. Ainsi, Adeodato Nuzzi fut directeur de la Bibliothèque angélique de Rome dans les vingt premières années du siècle ; Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti s'était rendu indispensable aux Habsbourg, Ferdinand II, Joseph I et Charles VI ; Giovanni Gaetano Bottari notamment reconnu pour ses compilations de l'histoire de l'Église et de ses relations de proximité avec les papes Clément XIII et Benoît XIV ; Pietro Antonio Serassio célèbre pour sa prose et ses talents d'orateur et auteur de nombreux livres ; et enfin Agostino Giorgi, nommé par le pape recteur de la Bibliothèque Angélique.

2. Les portraits en médaillons

Sur les dix-neuf monuments recensés, deux évêques (Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti et Pietro Antonio Serassio) et un cardinal (Pietro Francisco Bussio) se distinguent par des portraits en *tondo* et non un médaillon.

a) Les types

Douze portraits de cardinaux sont sculptés dans du marbre blanc, la pureté de leur fonction étant évoquée par la blancheur du matériau, invitant à la dignité et rappelant également les statues vénérées des dieux grecs de l'Antiquité redécouvertes dans les fouilles. Les portraits de Giuseppe Renato Imperiali, de Carlo Leopoldo Calcagnini et de Pietro Francisco Bussio sont exécutés en mosaïque, art où les Romains excellent et qui permet également de mettre en valeur le défunt par la préciosité des tesselles. Le portrait d'Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti et celui d'Agostino Giorgi à première vue, peints ou sont peut-être également en mosaïque, tandis que celui de Giovanni Gaetano Bottari est exécuté en bronze doré. Les deux derniers portraits consacrés à des clercs non cardinaux sont sculptés.

Six portraits de cardinaux sont représentés de profil (Fabrizio Paolucci, Pietro Marcellino Corradino, Clément Argenvillières, Camillo Paolucci, Alessandro Borgia di Velletri et Nicola Antonelli), cinq de trois-quarts et trois de face, ces derniers datés de la deuxième partie du siècle (Carlo Leopoldo Calcagnini, Giacomo Milli et Pietro Francisco Bussio). La position de profil est adoptée également par les autres membres du clergé : l'ermite augustin Adeodato Nuzzi, l'évêque Pietro Antonio Serassio et le prêtre Agostino Giorgi ; mais Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti et Giovanni Gaetano Bottari adoptent le portrait de trois-quarts.

Le visage de trois-quarts qui fait paraître le défunt plus vivant, semble peu à peu abandonné dans la dernière partie du siècle en faveur du profil, plus distant, relevant d'un monde inaccessible aux vivants.

b) Les vêtements

Pour les cardinaux, les évêques, les prêtres et l'ermite augustin, il semble important d'afficher son statut et son rang et la manière la plus simple est d'être représenté avec son habit de fonction. Ce que tous arborent sauf un. Les cardinaux sont revêtus d'un camail rouge que recouvre une chemise blanche à col court, coiffés d'une calotte ou d'une barrette rouge. Adeodato Nuzzi, Pietro Antonio Serassio et Agostino Giorgi, portent aussi un camail et une calotte, mais comme le laisse entendre le portrait peint d'Agostino Giorgi, de couleur différente, car elle est noire. Giovanni Gaetano Bottari porte une mosette qui est le camail d'hiver, en fourrure. Seul Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti ne porte pas de vêtement de fonction, mais les riches habits de la noblesse : une robe noire plissée et un jabot de dentelles blanches.

c) Le visage

Malgré leur haut rang, une sorte de modestie transparaît dans ces portraits à travers la manière réaliste dont ils sont représentés en général. Les cheveux grisonnant plantés haut sur le front et le visage vieillissant, comme on le comprend à la peau ridée affaissée. Ils sont montrés à l'âge réel de leur mort. Quelques-uns font pourtant exception à la règle, bien qu'ils ne soient pas morts jeunes (l'épithaphe informe du contraire), mais on peut déceler dans le rajeunissement de leurs visages une volonté

d'idéalisation : la peau est ferme, la chevelure abondante et plantée moins haut sur le front, les rides sont peu nombreuses voire absentes. C'est le cas des portraits de quatre cardinaux (Lazzaro Pallavicini, Fabrizio Paolucci, Carlo Leopoldo Calcagnini et Giacomo Milli) et de l'ermite Adeodato Nuzzi. La perruque, artifice coûteux d'embellissement, n'est représentée que pour trois cardinaux, Clément Argenvillière, Pietro Francisco Bussio et Nicola Antonelli.

d) Les éléments de l'au-delà

On notera également la relation des défunts avec la Mort, évoquée en général de façon explicite par le regard dirigé dans le lointain ou vers le haut exprimant l'au-delà, invisible pour nous. Ce regard se retrouve dans le portrait de sept cardinaux (Lazzaro Pallavicini, Pietro Marcellino Corradino, Carlo Leopoldo Calcagnini, Giacomo Milli, Camillo Paolucci, Nicola Antonelli, Pietro Antonio Serassio) et d'un prêtre (Giovanni Gaetano Bottari). Pour beaucoup d'entre eux, les pupilles ne sont pas sculptées, révélant également un attachement aux représentations antiques où bien une volonté de mettre à distance la représentation du défunt.

3. Les monuments funéraires

L'importance des prélats va de pair, s'exprime aussi dans la représentation de leur monument.

a) La taille

Six petits monuments (inférieurs ou égaux à 2 m. de haut) accueillent les portraits des membres inférieurs du clergé : l'ermite Adeodato Nuzzi, l'évêque Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti, l'évêque Pietro Antonio Serassio et le prêtre Agostino Giorgi ; il y a aussi deux cardinaux, Clément Argenvillières et Camillo Paolucci. On pourrait penser que la taille du monument est indépendante de la fonction, toutes les dignités étant représentées dans cette catégorie, mais on remarque une prépondérance des clercs de statut inférieur. On peut également noter que le monument funéraire de l'ermite

augustin est situé très proche du sol tandis que ceux du prêtre, des évêques et des deux cardinaux sont placés en hauteur, entre 1 m. et 2,50 m. – Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti au-dessus de l'arcade du collatéral, Clément Argenvillières contre une paroi, Camillo Paolucci au-dessus d'une porte, Pietro Antonio Serassio contre un mur, et Agostino Giorgi sur un pilier – ce qui oblige à lever la tête pour les contempler. L'importance de la fonction serait tacitement soulignée l'élévation, aspect qui sera complété, comme nous le verrons, par la place des monuments dans l'église.

Huit monuments sont de taille moyenne (entre 2 m. et 5 m. de haut) : ceux de Fabrizio Paolucci, Lorenzo Cozza, Pietro Marcellino Corradino, Carlo Leopoldo Calcagnini, Giacomo Milli, Alessandro Borgia di Velletri, Nicola Antonelli et Giovanni Gaetano Bottari. Ils concernent presque uniquement des cardinaux, excepté celui de Giovanni Gaetano Bottari, qui fut un homme très important auprès des papes Clément XII et Benoît XIV, et qui fut connu par ses écrits sur les artistes dans la Rome du XVIII^e siècle, ce qui explique qu'il ait bénéficié d'un monument plus grand.

Les cinq monuments de grande taille (plus de 5 m. de haut) sont ceux de Stefano et Lazzaro Pallavicini, de Carlo Bichi, de Giuseppe Renato Imperiali, d'Alessandro Falconieri et de Pietro Francisco Bussio et sont donc réservés uniquement à des cardinaux. Leur grandeur est soulignée par le fait qu'ils sont systématiquement placés dans des niches (avec un bémol pour Alessandro Falconieri car c'est en vérité le portrait en médaillon de Lelio Falconieri qui est dans la niche et non le sien). On remarque également que ces grands monuments ont été conçus surtout dans la première partie du siècle entre 1714 et 1734, un seul, celui de Pietro Francisco Bussio étant daté de 1765.

La niche est uniquement un attribut réservé aux cardinaux et concerne les cinq grands monuments et deux moyens (Pietro Marcellino Corradino et Giacomo Milli), jamais de petit. En revanche, presque tous les petits monuments (Adeodato Nuzzi, Clément Argenvillière, Camillo Paolucci, Pietro Antonio Serassio) et un moyen (Lorenzo Cozza) n'ont pas de socle, comme si leur monument n'était pas assez majestueux pour en mériter un, ou que la position surélevée qu'ils adoptent (sauf Adeodato Nuzzi) soit une mise en valeur suffisante pour ne pas ajouter de piédestal.

b) L'emplacement

La place dans l'église joue un rôle important dans la valorisation du défunt. On remarque clairement que les cardinaux ont généralement une place de choix. Huit d'entre eux ont des monuments placés dans des chapelles collatérales (Lazzaro Pallavicini, Fabrizio Paolucci, Giuseppe Renato Imperiali, Lorenzo Cozza, Camillo Paolucci, Pietro Francisco Bussio, Alessandro Borgia di Velletri et Nicola Antonelli) ce qui implique qu'une dévotion particulière leur est dédiée, surtout au cardinal Alessandro Falconieri dont le monument se situe dans l'abside, à côté de l'autel majeur. Cinq monuments sont placés dans la nef dont deux près du chœur (Pietro Marcellino Corradino et Clément Argenvillières), donc près du lieu sacré de l'église, et trois autres près de la porte d'entrée (Carlo Bichi, Carlo Leopoldo Calcagnini, et Giacomo Milli). Pour les membres du clergé qui ne sont pas cardinaux, l'ermite augustin Adeodato Nuzzi et le prêtre Agostino Giorgi ont des monuments situés dans des chapelles, mais dans un emplacement moins visible, soit près du sol, soit sur le pilier d'un arc qui sert de passage. Les autres monuments sont situés dans la nef ; seul celui de Giovanni Gaetano Bottari est près du chœur, et par là même plus privilégié.

Lorsqu'un cardinal est représenté sur un petit monument, il est situé soit proche du chœur, comme celui de Clément Argenvillières qui est sur un pilier entre la 4^e et la 5^e chapelle, ou dans une chapelle collatérale comme celui de Camillo Paolucci. Lorsque le monument d'un cardinal est de moyenne taille, il peut être indifféremment, soit dans la nef, et proche de la porte d'entrée, soit dans des chapelles collatérales, la taille le mettant déjà suffisamment en valeur. Lorsque le monument est grand, il est en général dans une chapelle sauf pour le cardinal Carlo Bichi.

Pour ce qui est de la place du monument funéraire de Giovanni Gaetano Bottari, sa taille, nous l'avons déjà dit, peut être expliquée par l'importance des actions accomplies durant sa vie, ce qui peut aussi justifier sa place privilégiée dans une chapelle. Ce sont peut-être ces mêmes raisons qui motivent l'emplacement des monuments d'Adeodato Nuzzi et d'Agostino Giorgi dans des chapelles, leur importance étant pourtant minimisée par la taille et par le fait qu'il soient près du sol ou à l'intérieur d'un arc de passage.

c) Les matériaux

L'utilisation de marbres polychromes est également un révélateur de prestige, car la couleur attire le regard, et le défunt par là même est plus honoré. Comme pour les laïcs, le coût des marbres et de leur acheminement à Rome révèle la richesse du défunt.

Dans le corpus étudié, tous les monuments des cardinaux, excepté celui de Clément Argenvillières, ont au moins deux marbres de différentes couleurs. Seuls deux d'entre eux sont bicolores, l'une des marbres étant blanc (Lorenzo Cozza et Camillo Paolucci), et deux autres monuments sont garnis de couleur uniquement leur niche (Carlo Bichi et Giacomo Milli).

La stèle d'Agostino Giorgi est entièrement de marbre blanc, seul son portrait peint est en couleur, mais cette « pauvreté » du monument (un seul marbre et utilisation de la peinture moins coûteuse), est temporisée par l'emplacement près du chœur. En ce qui concerne les autres membres du clergé, les monuments funéraires sont tous polychromes – exceptée la stèle d'Agostino Giorgi – sûrement pour une mise en valeur du défunt, ce qui parfois compense un monument de petite taille, ou une place peu privilégiée dans l'église.

L'or et le bronze poli, qui a l'apparence de l'or, mettent en évidence la richesse des défunts et l'on constate que la plupart des monuments funéraires du clergé en sont pourvus. Huit monuments de cardinaux sur douze (Lazzaro Pallavicini, Fabrizio Paolucci, Giuseppe Renato Imperiali, Alessandro Falconieri, Carlo Leopoldo Calcagnini, Giacomo Milli, Camillo Paolucci, Pietro Francisco Bussio) ont de l'or au moins dans le médaillon, souvent accompagné des lettres dorées de l'épithaphe. Deux d'entre eux n'ont que les lettres dorées de l'épithaphe (Carlo Bichi et Lorenzo Cozza) ; et seuls les monuments de Pietro Marcellino Corradino, Clément Argenvillières et Alessandro Borgia di Velletri en sont exempts. Pour ceux qui ne sont pas cardinaux, seuls les monuments d'Adeodato Nuzzi et d'Agostino Giorgi n'ont pas d'or, et celui de Giovanni Gaetano Bottari en revanche est celui qui en a le plus : sur son portrait et sur le médaillon. Cet emploi plus prononcé de l'or peut être justifié, comme la taille et la place, par l'importance du personnage.

d) Les attributs

Enfin, les attributs sont également révélateurs de la richesse des prélats : ils sont en marbre et parfois en bronze.

On note que dix monuments funéraires de cardinaux comportent des figures en ronde-bosse. Seuls trois d'entre eux n'en n'ont pas (Lorenzo Cozza, Pietro Francisco Bussio, et Pietro Marcellino Corradino). Pour les cinq non-cardinaux, deux d'entre eux sont seulement sculptés d'animaux (Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti et Giovanni Gaetano Bottari).

Les monuments qui sont pourvus d'attributs peuvent être classés en différents types : soit ils comportent des allégories de vertus et des *putti*, soit uniquement des allégories de vertus, soit uniquement des *putti*. Ces attributs sont souvent complétés par des objets et parfois des animaux.

(1) Les allégories humaines

Deux monuments de cardinaux ont des vertus et des génies funéraires : pour Giacomo Milli, la Prudence et un *putto* flanquent son portrait en médaillon et, pour Alessandro Borgia di Velletri, un ange féminin sans attribut, évoquant la Renommée ou l'Histoire (car celle-ci est souvent représentée), et un *putto*.

Cinq autres monuments de cardinaux ont uniquement des vertus. Ce sont généralement des femmes jeunes, exception faite pour le monument de Nicola Antonelli, qui présente un vieil homme. Dans celui de Stefano et Lazzaro Pallavicini, la Force et la Justice flanquent le tombeau ; pour celui de Fabrizio Paolucci, c'est la Renommée qui tient le portrait en médaillon ; pour Giuseppe Renato Imperiali, un ange féminin ; dans celui de Carlo Leopoldo Calcagnini, l'Histoire grave l'épithaphe du défunt ; et enfin dans le tombeau de Nicola Antonelli, le Temps dévoile le sarcophage.

Enfin, quatre monuments funéraires de cardinaux possèdent uniquement des génies funéraires : deux flanquent le portrait d'Alessandro Falconieri, de Carlo Bichi et de Camillo Paolucci ; un seul soutient le portrait en médaillon de Clément Argenvillières.

(2) Les allégories animales

On remarque aussi des animaux sculptés sur les monuments de Giuseppe Renato Imperiali et de Carlo Leopoldo Calcagnini : un aigle pour le premier et un lion et un cygne pour le second. Ils peuvent être des animaux héraldiques, comme le fait penser le cygne, mais souvent ils sont présentés pour leurs significations multiples. En effet, l'aigle, animal de domination et de force, peut également être une évocation chrétienne de l'Ascension du Christ ; et le lion puissant et sauvage peut rappeler le fait qu'il est dompté par le bon esprit de celui qui croit en Dieu, comme le vertueux Saint Jérôme.

Cette même idée de force dominée se retrouve dans le monument de Giovanni Gaetano Bottari, qui comporte aussi deux lions qui soutiennent la plaque où se trouve le portrait. Pour Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti, la chouette est son attribut : elle est synonyme de sagesse chez les Grecs car elle était l'attribut de la déesse Athéna et symbole de mort chez les Romains, car elle vit la nuit et niche dans des lieux difficiles.

Dans la représentation du clergé, on remarquera que les cardinaux ont le plus d'attributs : on insiste, plus que pour les autres, sur la présentation morale du défunt. Toutefois, les types d'objets ne varient pas en fonction du statut du clergé.

(3) Les objets

Il existe différent type d'objets : il y a ceux qui caractérisent la fonction, ceux qui caractérisent l'homme et ceux qui sont des références directes à la Mort. Les monuments du cardinal Pietro Antonio Serassio et du prêtre Agostino Giorgi n'en contiennent aucun.

L'objet qui caractérise la fonction cardinalice est un chapeau à large bord avec cordelettes et houppes. Il est présent dans les portraits de Carlo Bichi, d'Alessandro Falconieri, de Giuseppe Renato Imperiali, de Pietro Francisco Bussio et de Nicola Antonelli. Chez Giuseppe Renato Imperiali il y a également une mitre, chapeau de fonction des hauts prélats comme les évêques. La coquille saint-jacques, est aussi un objet qui fait référence à la religion catholique car elle rappelle le célèbre pèlerinage à Saint Jacques de Compostelle. Elle est présente dans les sculptures funéraires des cardinaux Alessandro Falconieri, Fabrizio Paolucci, Giacomo Milli, et Clément Argenvillières, et chez lermite augustin Adeodato Nuzzi.

Les objets qui caractérisent l'homme sont les livres, signe d'érudition. Ils sont présents chez les cardinaux Clément Argenvillières et Nicola Antonelli ; le laurier est signe du vainqueur, métaphore du meilleur, et on le retrouve chez Adeodato Nuzzi, Carlo Leopoldo Calcagnini, Pietro Francisco Bussio, Nicola Antonelli et Giovanni Gaetano Bottari ; enfin, l'objet le plus important pour souligner la lignée, le blason qui contient les armes familiales et caractérise les tombeaux de six cardinaux sur les quatorze (Lorenzo Cozza, Alessandro Flaconieri, Pietro Marcellino Corradino, Camillo Paolucci, Pietro Francisco Bussio, et Alessandro Borgia di Velletri). On pourra noter un objet curieux dans le monument funéraire de Nicola Antonelli, une sorte de bouclier orné d'un triton, dont la signification n'est pas certaine ; il pourrait s'agir d'une référence à l'érudition de l'homme concernant la mythologie.

Il existe différents concepts pour signifier l'idée de la Mort et la plupart sont présents dans les monuments des cardinaux. Le plus évident, et imposant, est le sarcophage, que seul quatre cardinaux arborent dans leur monument funéraire : Carlo Bichi, Lazzaro Pallavicini, Alessandro Flaconieri, Pietro Marcellino Corradino et Nicola Antonelli. Il y a l'image macabre du squelette ailé dans la sculpture funéraire du cardinal Lazzaro Pallavicini, qui se réduit au crâne ailé dans celle de Giuseppe Renato Imperiali et de Pietro Francisco Bussio, pour n'être qu'une faux dans celle de Nicola Antonelli. Puis, de façon moins évidente il y a le drapé, symbole du linceul, que l'on retrouve, là encore uniquement chez des cardinaux, Camillo Paolucci, Alessandro Borgia di Velletri et encore Nicola Antonelli ; la guirlande végétale des tombeaux romains est présente dans le cyprès, symbole de deuil du tombeau de Giacomo Milli et dans le chêne, symbole de pérennité de celui d'Alessandro Falconieri ; la pyramide, également symbole d'éternité, s'observe dans le monument d'Adeodato Nuzzi, de Fabrizio Paolucci, de Giuseppe Renato Imperiali, de Carlo Leopoldo Calcagnini, de Nicola Antonelli et de Giovanni Gaetano Bottari. Enfin, les symboles les plus subtils concernent les vases enflammés (Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti) et les torches renversées (Alessandro Borgia di Velletri), signifiant l'extinction de la flamme de la vie ; et le sablier (Pietro Francisco Bussio) le temps qui passe et qui conduit à la mort.

On peut percevoir une nette différence entre les cardinaux et les autres membres du clergé, liée notamment à la richesse des monuments. Les objets sont souvent peu présents et de taille réduite, chez les évêques et les prêtres.

4. La différence entre les cardinaux et les autres membres du clergé

On pourra faire remarquer, qu'au XVIII^e siècle, à Rome, la sculpture funéraire avec médaillon est utilisée par d'autres fonctions que celle cardinalice. Cependant, les autres membres du clergé ne sont pas représentés d'égal à égal avec les cardinaux car leur monument est souvent plus petit, moins bien situé, avec moins de polychromie ou d'attributs. On comprend donc qu'il existe une forte hiérarchie dans laquelle le monument de Giovanni Gaetano Bottari forme une transition entre le petit prélat et ceux qui sont mieux considérés. Les cardinaux constituent une sorte de caste à part, avec des monuments souvent plus grands, plus riches et mieux situés dans l'église, car ce sont eux, après le pape les premiers serviteurs de Dieu.

Il est néanmoins intéressant de noter que deux monuments de cardinaux sont commandés par leurs neveux, eux-mêmes occupant cette charge (Paolucci et Imperiali), et qu'un troisième, Alessandro Falconieri est venu greffer son propre portrait sur le monument de son oncle. Malgré la taille de leurs monuments funéraires souvent plus importante, il semblerait qu'ils cherchent à justifier leur place à un moment où le népotisme est chose courante. Ils font donc édifier un monument funéraire à leur ancêtre, ou font joindre leur propre image à ce même monument, mettant ainsi en valeur leur parent, et signifiant, en quelque sorte, l'affirmation de la transmission héréditaire des valeurs qui expliqueraient la charge qu'ils occupent. Le népotisme, ainsi lu, devient alors une pratique positive qui tend à montrer que si l'oncle était un cardinal remarquable, le neveu, ayant hérité de ses dons, le sera forcément.

C. Les monuments funéraires des aristocrates, femmes de lettres, épouses et filles

1. Le statut des femmes

La dernière catégorie de destinataires évoquée ici est celle des femmes : elle est constituée de neuf monuments dans notre corpus. Cette catégorie rassemble des aristocrates, la reine Christine de Suède¹⁰², la fille du roi de Pologne Maria Clementina Sobiesky¹⁰³, les duchesses Donna Livia del Grillo¹⁰⁴ et Maria Flaminia Odescalchi Chigi¹⁰⁵ ; une femme de lettres, la poétesse Petronilla Paulina de Maximis¹⁰⁶ ; des épouses et marquises, Ottavia Sacchetti et Vittoria Paoli¹⁰⁷ ; et enfin des filles, la duchesse et princesse Maria Teresa Doria di Tursi¹⁰⁸ et le peintre Camilla F. Minio¹⁰⁹.

a) Les commanditaires

On ne connaît que deux commanditaires, Don Giovanni Andrea II, duc de Tursi commanditaire du monument de son épouse, Donna Livia del Grillo et de sa fille Maria Teresa Doria di Tursi et Sigismond Chigi, commanditaire du tombeau de son épouse Maria Flaminia Odescalchi Chigi.

b) Les monuments avec plusieurs portraits

Dans ces neuf monuments, quatre femmes bénéficient d'un monument qui leur est dédié sur lequel on trouve uniquement leur portrait (Christine de Suède, Petronilla Paulina de Maximis, Maria Clementina Sobiesky et Maria Flaminia Odescalchi Chigi). Cinq autres femmes ont leur portrait intégré dans un monument en même temps qu'un autre portrait en médaillon : trois d'entre elles bénéficient d'un médaillon indépendant

¹⁰² Cf. vol. II, pp. 180-185, notice n° 39, vol. III, p. 48.

¹⁰³ Cf. vol. II, pp. 190-195, notice n° 41, vol. III, p. 50.

¹⁰⁴ Cf. vol. II, pp. 196-202, notice n° 42, vol. III, pp. 51-52.

¹⁰⁵ Cf. vol. II, pp. 203-208, notice n° 43, vol. III, pp. 53.

¹⁰⁶ Cf. vol. II, pp. 186-189, notice n° 40, vol. III, p. 49.

¹⁰⁷ Cf. vol. II, pp. 27-35, notice n° 6, vol. III, pp. 10-11.

¹⁰⁸ ¹⁰⁸ Cf. vol. II, pp. 196-202, notice n° 42, vol. III, pp. 51-52.

¹⁰⁹ Cf. vol. II, pp. 69-73, notice n° 14, vol. III, pp. 20-21.

(Donna Livia del Grillo, Maria Teresa Doria di Tursi et Camilla F. Minio) et deux autres partagent le médaillon avec leur mari (Ottavia Sacchetti et Vittoria Paoli).

On pourrait penser que c'est par la volonté de leur époux que les femmes ont été gratifiées de monuments funéraires, mais on peut distinguer celles qui sont placées en situation secondaire, valorisées par la présence de leur époux et celles qui sont au contraire mises en valeur sur le monument au point que leur époux s'efface pour leur rendre hommage.

2. Les portraits en médaillon

Deux portraits sont inscrits dans un *tondo*, celui de Christine de Suède et de Maria Teresa Doria di Tursi, les sept autres dans des médaillons. Six portraits sont présentés de profil (Christine de Suède, Petronilla Paulina de Maximis, Donna Livia del Grillo, Maria Teresa Doria di Tursi, Maria Flaminia Odescalchi Chigi et Camilla F. Minio) et trois de trois-quarts face (Maria Clementina Sobiesky, Ottavia Sacchetti et Vittoria Paoli).

Toutes ces femmes sont sculptées dans du marbre blanc, sauf Maria Clementina Sobiesky dont le portrait est exécuté en mosaïque, et Christine de Suède et Camilla F. Minio dans du bronze poli aux effets dorés.

a) Les vêtements

En général, les défuntées revêtent de riches vêtements aux riches étoffes comme le taffetas, la dentelle ou encore la fourrure, qui sont ornées de bijoux. Trois d'entre elles pourtant (Vittoria Paoli, Donna Livia del Grillo et Camilla F. Minio) peut-être par modestie, sont couvertes d'un simple drapé qui cache leurs cheveux et qui est porté à même la peau ou parfois sur les vêtements. Ce drapé peut-être un signe pieux car, par humilité, les femmes se voilaient pour prier dans la maison du Seigneur ; il peut être aussi une évocation antique, très à la mode à cette époque. Le goût de l'antique explique peut-être que la reine Christine de Suède soit revêtue d'un habit évoquant un drapé

antique attaché sur l'épaule par une fibule et que Maria Teresa Doria di Tursi est représentée les épaules nues.

b) Le visage

Ces femmes sont mortes âgées pour la plupart, sauf Maria Teresa Doria di Tursi décédée à quarante ans et Maria Flaminia Odescalchi Chigi, à l'âge de vingt-six. On perçoit d'ailleurs une différence de maturité sur le visage de ces deux femmes, celui de Maria Teresa Doria di Tursi a la peau affaissée et au double menton, alors que celui de Maria Flaminia Odescalchi Chigi, plus jeune, reste lisse et ferme. En revanche, les portraits des défunt(e)s âgées sont idéalisés : l'absence de rides et la peau ferme de Camilla F. Minio, ou de Christine de Suède, et dans une moindre mesure de Maria Clementina Sobiesky sont remarquables. On peut tout de même faire remarquer que par rapport aux hommes les portraits de femmes semblent plus avantageés, comme, par exemple, celui de Petronilla Paulina de Maximis dont le petit double menton et les yeux enfoncés dans les cavités orbitales révèlent un certain âge, mais dont la peau n'est presque pas affectée par les rides. Ottavia Sacchetti, Vittoria Paoli et Donna Livia del Grillo affichent en revanche un visage creusé par les rides, et une peau moins ferme, mais jamais elles ne sont montrées très âgées comme on a pu le voir dans certains portraits masculins. Il est également possible que la maturité peu marquée des épouses qui partagent le médaillon de leur mari soit due au fait que leur représentation a été fixée lors de la mort de leur l'époux et non de la leur.

Aucune d'entre elles ne semble porter de perruque. Cependant, l'apparat de leur chevelure ornée de perles et de bijoux tressés dans leurs coiffures sophistiquées, excepté Ottavia Sacchetti, révèle une volonté d'embellissement et une richesse certaine.

c) Les éléments de l'au-delà

La volonté d'appartenir à un monde autre que celui des vivants est souligné par le fait que six visages (ceux de Christine de Suède, Petronilla Paulina de Maximis, Donna Livia del Grillo, Maria Teresa Doria di Tursi, Maria Flaminia Odescalchi Chigi et Camilla F. Minio) n'ont pas les pupilles sculptées. Malgré le réalisme des traits, ce détail souligne le fait qu'on ne peut les confondre avec des personnes vivantes. En

outre, celles dont on peut discerner le regard ont les yeux perdus dans le lointain, comme si elles n'observaient pas le monde réel qui les entoure.

3. Les monuments funéraires

a) La taille

La taille des monuments funéraires de ces femmes semble marquer une distinction entre aristocrates et artistes, impossible à déceler dans la seule analyse du portrait. En effet, un seul petit monument (moins de 2 m. de haut) est celui de l'artiste peintre Camilla F. Minio et l'unique monument de taille moyenne (environs 3 m. de haut) est celui de la poétesse Petronilla Paulina de Maximis. Tous les autres font partie de la catégorie des grands monuments allant de 4,50 m. de haut pour Maria Clementina Sobiesky, à environ 10 m. de haut, en comptant le trompe œil, pour Donna Livia del Grillo et sa fille, en passant par des monuments de 5 à 6 m. de haut pour les trois derniers. On remarque également que ce sont les deux monuments les plus imposants, celui de Donna Livia del Grillo et d'Ottavia Sacchetti, avec leurs fille et belle-fille respectives, qui se trouvent dans des niches, leur taille indiquant le niveau de richesse des commanditaires, et la niche, élément décoratif en marbre renforçant la mise en valeur et la supériorité de la défunte.

b) Les matériaux

Cette distinction entre aristocrates et artistes se prolonge dans la polychromie des monuments car nous avons déjà constaté que c'est un signe de richesse. Les deux monuments qui ne sont pas entièrement polychromes, mais seulement bicolores sont ceux de la poétesse Petronilla Paulina de Maximis et de l'artiste peintre Camilla F. Minio.

En revanche, l'or, ou le bronze poli sont présents dans tous les monuments, au moins dans le médaillon de six d'entre elles (Christine de Suède, Maria Clementina Sobiesky, Donna Livia del Grillo, Maria Teresa Doria di Tursi, Maria Flaminia Odescalchi Chigi, et Camilla F. Minio), et dans les lettres dorées de l'épithaphe pour les trois autres

(Ottavia Sacchetti, Vittoria Paoli, et Petronilla Paulina de Maximis). Cela révèle une volonté de valorisation.

c) L'emplacement

La situation des monuments dans l'église ne semble pas, en revanche, marquer une distinction entre les défunt(e)s. Seules deux aristocrates ont leur monument dans l'abside, mais on peut certainement l'expliquer par le fait que ce sont celles qui partagent le portrait en médaillon de leur mari, ce n'est donc pas forcément elles que l'on souhaitait placer dans cet endroit sacré. Pour les autres, leurs monuments funéraires sont dans la nef, près de la porte d'entrée, sans exception. Toutefois, il est intéressant de noter que deux femmes (Christine de Suède et Maria Clementina Sobiesky) sont honorées à Saint-Pierre de Rome, et donc, malgré leur place près de la porte d'entrée, sont privilégiées parce qu'elles se trouvent dans la basilique la plus glorieuse de Rome. Elles partagent en commun le fait d'être comme des exemples pour le catholicisme car elles sont toutes deux des femmes de pouvoir qui ont renié leur religion d'origine, le protestantisme, parfois dans une forte implication personnelle, comme Christine de Suède qui abdiqua de son trône pour embrasser la foi catholique.

d) Les attributs

(1) Les allégories humaines

Tous les monuments funéraires dédiés à des femmes comportent des allégories, effectuées en ronde-bosse pour la plupart ; et deux d'entre eux ont des animaux. Le portrait d'Ottavia Sacchetti est soutenu par la Charité et ses enfants, pour rappeler une vertu de la défunte ; celui de Vittoria Paoli est flanqué de deux *putti* et celui de Petronilla Paulina de Maximis est soutenu par un *putto* volant et un autre *putto* est assis sur le sarcophage. Pour Maria Clementina Sobiesky, c'est la Charité envers Dieu et un *putto* portant son médaillon qui révèlent sa dévotion, alors que deux autres flanquent son sarcophage et tiennent dans leurs mains une couronne et un sceptre. Pour Donna Livia del Grillo, deux *putti* l'entourent, tandis que la Renommée s'appuie contre le

sarcophage ; le portrait de Maria Teresa Doria di Tursi est dévoilé par un *putto* qui soulève un drapé voilant le médaillon. Le portrait de Camilla F. Minio est situé au pied de la Mort ou du Sommeil ; les deux *putti* du monument de Christine de Suède ne flanquent pas son médaillon mais une couronne et tiennent entre leurs mains les insignes de son pouvoir, le sceptre et l'épée.

(2) Les allégories animales

Les deux monuments avec des animaux sont ceux de Donna Livia del Grillo, où deux aigles sont placés de chaque côté de son sarcophage, et de Maria Flaminia Odescalchi Chigi avec un aigle et un lion. Si pour Donna Livia del Grillo la signification héraldique des aigles ne reste qu'une possibilité, on ne peut douter du symbole de force ou de domination qu'il signifie dans le cas du monument de Maria Flaminia Odescalchi Chigi. Tout le monument est orné des emblèmes des familles Odescalchi et Chigi, mais les animaux ne concernent qu'une famille, celle des Odescalchi.

(3) Les objets

En ce qui concerne les objets, on peut également établir trois catégories comme pour les laïcs et le clergé.

Les objets marquant la fonction sont présents sur les monuments de toutes les femmes qui ont un « métier ». Dans les monuments de Christine de Suède et de Maria Clementina Sobiesky, ce sont la couronne et le sceptre, l'épée en plus pour Christine de Suède, qui désignent leur fonction de souveraines. Les deux artistes, la poétesse Petronilla Paulina de Maximis est évoquée par les instruments du théâtre, le masque, le parchemin, le livre, la trompe et la lyre, en rapport avec son statut d'écrivain et l'artiste peintre Camilla F. Minio par des pinceaux et une équerre.

Les objets valorisant la personne sont le livre, attribut de l'érudition, présent dans les deux sculptures funéraires des artistes (Petronilla Paulina de Maximis et Camilla F. Minio), la couronne de laurier, symbole du vainqueur, que l'on retrouve aussi chez les deux artistes. Enfin, le blason renfermant les armes de la famille et donc l'appartenance

à une lignée, est présent sur cinq monuments et notamment celui de la poétesse (Ottavia Sacchetti, Vittoria Paoli, Donna Livia del Grillo, Maria Teresa Doria di Tursi et Petronilla Paulina de Maximis). Le blason, bien que la forme réglementaire de l'écu ne soit pas respectée, est également présent dans le monument de Maria Flaminia Odescalchi Chigi, mais de façon plus originale. Les éléments emblématiques des armes sont utilisés pour créer un univers fait de rocaille où se dresse un grand chêne au pied duquel rugit un lion et fume un encensoir et dont une branche porte un aigle.

Les objets évoquant la Mort se caractérisent d'abord par le sarcophage présent dans les huit monuments, mais pas dans celui de Maria Flaminia Odescalchi Chigi. Sur le sarcophage de la reine Christine, à la place de l'épithaphe, un bas-relief relate sa conversion au catholicisme. Le crâne ailé, symbole macabre, est également présent sur le tombeau de Christine de Suède. Plus subtils sont la pyramide, symbole d'éternité, dans le monument de Maria Clementina Sobiesky et Camilla F. Minio ; l'amphore, rappelant les urnes cinéraires, dans celui de Camilla F. Minio ; le drapé, évoquant le linceul, sur les portraits de Donna Livia del Grillo, Maria Teresa Doria di Tursi et sur le monument de Maria Clementina Sobiesky et Maria Flaminia Odescalchi Chigi. Et pour finir, la guirlande végétale des tombeaux romains sous forme de rameaux de chêne, symbole d'éternité, sur le monument funéraire de Donna Livia del Grillo et de Vittoria Paoli. On remarque donc que le grand chêne du monument de Maria Flaminia Odescalchi Chigi, en plus de sa signification héraldique, porte également en lui la symbolique de l'éternité.

L'étude de ces objets nous montre à quel point les artistes, là encore, cherchent à se valoriser pour paraître sur un plan d'égalité avec les aristocrates. Ainsi, quand un titre ne peut justifier la distinction, on tente de l'atteindre par l'érudition, comme le révèlent les livres ou par l'émulation comme le montre le laurier. Les objets qui exaltent la fonction placent l'art au même niveau que le titre.

e) Les différences entre aristocrates et artistes

Il est d'un intérêt notable de faire remarquer qu'au niveau de leur portrait, ces femmes ne se distinguent pas par leur statut, car aristocrates et artistes sont représentées

avec la même volonté de paraître idéalisées, que leur portrait soit simple ou sophistiqué. Toutefois, la différence se fait sentir dans la grandeur et la polychromie du monument, en général moindre chez les artistes, et dans l'utilisation des objets, qui semblent, chez ces dernières, servir à justifier un statut qui ne va peut-être pas de soi. Si les différences n'apparaissent pas au niveau des portraits c'est que les artistes se sentent dignes d'être figurées comme des aristocrates. Mais si les artistes sont représentées avec les outils de leur métier, on aurait tendance à penser qu'elles veulent aussi être reconnues pour le talent qu'elles exercent dans leur art et pour lequel elles sont célébrées.

III. Le monument funéraire avec portrait en médaillon à l'aune du style

A. La « manière romaine »

1. Définition du style

Rome au XVIII^e siècle est une place cosmopolite. Elle a depuis quelques temps repris son statut de ville de haute importance du point de vue culturel. Les jeunes gens de tous pays s'y déplacent, dans le cadre du Grand Tour, pour se former au goût artistique à la mode, les artistes s'y retrouvent pour étudier les œuvres d'art dans les Académies les plus prisées, et les aristocrates s'y rendent afin d'acquérir les objets les plus recherchés chez les collectionneurs. C'est dans ce grand brassage de goûts, de formes, et de tendances que s'établissent les styles artistiques que l'on tentera d'apprécier et c'est pourquoi tous les grands historiens d'art qui se sont attelés à la tâche de définir et de nommer les styles qui traversent cette période en ce lieu précis ont eu bien du mal à être d'accord.

Pour ne point rejeter une forme et pour ne pas en privilégier une autre, nous qualifierons de « manière romaine » ce que plusieurs spécialistes appellent le baroque tardif élégant qui se développe à Rome. Cette « manière » romaine est encore pénétrée de style baroque rendu populaire par le Bernin, ce style qui exacerbe les émotions et les expressions, et qui se traduit en sculpture, selon Jean-Philippe Breuille, « [...] *par le goût des figures saisies en plein mouvement, parfois véhémentes, des draperies tumultueuses et irrationnelles, des gestes et des expressions outrés, des mariages insolites de matières, et donc de polychromie (marbres de couleur, bronze, dorure, stucs colorés) [...]* »¹¹⁰. Toutefois, le style baroque, au XVIII^e siècle est un peu essoufflé et l'on en revient, sans abandonner le vocabulaire mis en place, à quelque chose de plus classique, déjà présent au siècle précédent grâce au célèbre rival du Bernin, Alessandro Algardi, dit l'Algarde. A la même époque, on est aussi à l'écoute de l'élégance qui vient

¹¹⁰ Jean-Philippe BREUILLE, p. 42.

de France, que l'on a appelée en Italie le Rococo. C'est un art de cour, de décor, où les formes s'allègent¹¹¹ et qui est en cela très proche de notre « manière » romaine. Cependant, la virtuosité que le Rococo recherche à tout prix, notamment dans les draperies, est ici mise de côté pour accéder à une conception plus calme.

2. Les monuments appartenant à ce style

Le style que nous qualifions de « manière romaine » concerne la plus grande partie des œuvres de notre corpus, c'est-à-dire vingt-et-un monuments qui ont été façonnés par des artistes précis qui ont permis de définir ce style. On remarque qu'il concerne principalement les monuments réservés aux plus hauts dignitaires du clergé, car il caractérise les tombeaux de onze cardinaux (Lazzaro Pallavicini – avec son frère Stefano – Carlo Bichi, Fabrizio Paolucci, Alessandro Falconieri, Giuseppe Renato Imperiali, Carlo Leopoldo Calcagnini, Giacomo Milli, Camillo Paolucci, Pietro Francisco Bussio, Alessandro Borgia di Velletri, et Nicola Antonelli). Parmi les laïcs, ce style se retrouve sur les monuments de la noble société qui vit à Rome (la reine Christine de Suède, le prince Alexander Sobiesky et sa fille la princesse Maria Clementina, le banquier Orazio Falconieri et sa femme Ottavia Sacchetti (avec leur fils Paolo Francesco Falconieri, sa femme Victoria et le prieur Falconieri), le marquis et prince don Scipione Publicola Santacroce, et les duchesses Donna Livia del Grillo (et sa fille Maria Teresa Doria di Tursi) et Maria Flaminia Odescalchi Chigi, le comte Nicola Bielke et dans, une moindre mesure, le fils d'aristocrate Francisco Erizzo et la poétesse Petronilla Paulina de Maximis.)

¹¹¹ François SOUCHAL, p. 237. « Le phénomène correspond à l'évolution des goûts d'une société qui, au sortir des guerres et de la contention morale du XVII^e siècle, se laisse aller à un plaisir de vivre générateur d'un art raffiné, exubérant et allègre en réaction contre la rigueur, la pompe et la majesté de l'époque précédente. Certes il n'y a pas de rupture brutale : le vocabulaire iconographique reste le même, on ne récuse pas le système de valeurs et de formes, mais elles s'allègent et l'esprit se libère. La civilisation monarchique se précise dans des cadres plus souples et des décors plus séduisants. Plus que jamais l'art de cour donne le ton et les splendeurs de Versailles aiguïssent l'émulation des princes européens. Art de décor donc, mais où la sculpture trouve très naturellement sa place. »

a) Etude des portraits en médaillon

Après un examen attentif des portraits en médaillon, on perçoit que tous présentent une certaine animation. De manière flagrante, certains sont comme agités par le souffle du vent qui vient soulever leurs habits ou leurs drapés comme aux tombeaux de Stefano Pallavicini, d'Alexander Sobiesky, de Giacomo Milli, ou de Nicola Bielke. Cela peut se traduire d'une manière plus subtile par le relief, présent sur tous les monuments, qui crée une profusion de détails, de creux et de saillies dans les plis des habits ou dans les ornements. Ces creux et saillies se retrouvent aussi dans les chevelures, le plus souvent dans les boucles exagérées des perruques (chez Francisco Erizzo, le prier Falconieri, don Scipione Publicola Santacroce, Nicola Bielke, Pietro Francisco Bussio et Nicola Antonelli) et aussi dans les chevelures naturelles (chez Carlo Bichi, Fabrizio Paolucci, Alessandro Falconieri, Maria Clementina Sobiesky, Maria Teresa Doria di Tursi, et Giacomo Milli). Un autre effet d'animation est rendu par les fonds travaillés à la gradine dont les stries créent une vibration de la lumière derrière le portrait, sculpté généralement de manière plus polie (chez Carlo Bichi, Petronilla Paulina de Maximis, Alexander Sobiesky, don Scipione Publicola Santacroce et Alessandro Borgia di Velletri). Le contraste des couleurs donne aussi de la vie au portrait qui, invariablement sculpté en blanc, est mis en valeur par le fond d'une autre couleur et quelquefois le cadre d'une troisième (comme c'est le cas pour les monuments de Stefano et Lazzaro Pallavicini dont le fond est gris et le cadre rouge, Fabrizio Paolucci, Alessandro Falconieri et Giacomo Milli avec le fond bleu et le cadre doré ou jaune, et enfin Carlo Bichi et Maria Flaminia Odescalchi Chigi dont le fond est noir et le cadre soit jaune, soit or). Il existe également d'autres variations comme le fond doré chez Donna Livia del Grillo et Maria Teresa Doria di Tursi, ou le fond blanc et le cadre d'une autre couleur (rouge chez Francisco Erizzo, gris chez Nicola Antonelli, et doré chez Maria Clementina Sobiesky et chez Giuseppe Renato Imperiali, Carlo Leopoldo Calcagnini et Camillo Paolucci et Pietro Francisco Bussio). Enfin, le dernier aspect qui attire et en même temps permet la mobilité du regard sont les décors des cadres. Parfois simple moulure (Francisco Erizzo, Christine de Suède, Petronilla Paulina de Maximis, Alessandro Falconieri, Donna Livia del Grillo et Maria Teresa Doria di Tursi, Pietro Francisco Bussio, Alessandro Borgia di Velletri et Nicola Antonelli) elles deviennent multiples (Carlo Bichi, don Scipione Publicola Santacroce et Giacomo Milli) ou

s'ornent de motifs abstraits (Fabrizio Paolucci) d'oves et de guirlandes végétales (Alexander Sobiesky, Maria Clementina Sobiesky, Giuseppe Renato Imperiali, Camillo Paolucci, Nicola Bielke) ou bien encore d'étoiles (chez Maria Flaminia Odescalchi Chigi).

b) Etude des monuments

Mais le style ne peut être défini uniquement par ces considérations : il faut prendre en compte le monument dans son ensemble car il est indissociable de la représentation du défunt.

(1) L'héritage baroque

L'héritage baroque ou Rococo en quête de bravoure technique se retrouve dans huit de ces monuments. Ce sont ceux de Stefano et Lazzaro Pallavicini, Maria Clementina Sobiesky, Giuseppe Renato Imperiali, Donna Livia del Grillo, Alessandro Borgia di Velletri, Maria Flaminia Odescalchi Chigi et dans une moindre mesure, car agencés dans une structure classique, ceux d'Orazio Falconieri et Ottavia Sacchetti et Lelio et Alessandro Falconieri.

Cette prouesse technique vient du fait que les monuments sont généralement d'une très grande taille (entre 4,50 m. pour le monument de Maria Clementina Sobiesky et jusqu'à 10 m. de hauteur pour celui de Donna Livia del Grillo), contiennent de nombreuses figures (au moins deux dans chaque monument et jusqu'à sept dans celui d'Orazio Falconieri et Ottavia Sachetti) et d'abondants éléments décoratifs (le squelette ailé du monument de Stefano et Lazzaro Pallavicini, ou encore les volutes, les frontons, les pyramides, les guirlandes végétales, les niches, etc...). Mais elle se mesure aussi dans la prouesse des creux, des saillies et l'agencement des drapés qui couvrent les allégories ou servent la sculpture funéraire (drapé sur le sarcophage, et sur/ ou sous le médaillon), tel le voluptueux drapé du monument de Maria Clementina Sobiesky, les marbres de couleurs (au moins deux autres couleurs en plus du marbre blanc de Carrare) ; et parfois les attitudes non naturelles dans l'exagération de l'émotion comme la Charité empreinte d'une grande dévotion révélée par sa tête tournée vers le défunt Giuseppe Renato Imperiali, et son geste emphatique de la main, ou la position de l'ange

du monument d'Alessandro Borgia di Velletri dont le corps dessine une ligne sinueuse pour contempler le portrait du défunt ; ou encore le lion et l'aigle du monument de Maria Flaminia Odescalchi Chigi qui sont figés dans des positions très agressives. Cependant, on conserve un certain classicisme dans les éléments architectoniques tirés de l'Antiquité, et souvent agencés de manière simple, comme les colonnes qui flanquent les niches des monuments Falconieri, ou le fronton qui surmonte le monument de Donna Livia del Grillo ; le classicisme s'exprime aussi dans les attitudes loin du tourment suprême que l'on peut rencontrer dans certaines figures du baroque.

(2) Le baroque tardif élégant

Toutefois, on peut affirmer que ce n'est qu'un legs baroque qui subsiste dans ces huit monuments : en effet, ils relèvent surtout du baroque tardif élégant car ils ont aussi des points communs avec les treize autres monuments qui relèvent de ce style.

Ces treize monuments sont ceux de Francisco Erizzo, de Christine de Suède, de Carlo Bichi, Petronilla Paulina de Maximis, Fabrizio Paolucci, d'Alexander Sobiesky, Carlo Leopoldo Calcagnini, don Scipione Publicola Santacroce, Giacomo Milli, Camillo Paolucci, Nicola Bielke, Pietro Francisco Bussio et de Nicola Antonelli.

Ce que nous appelons baroque tardif se définit par tout le mouvement et la vie qui animent la sculpture, sans pour autant être exagérés. À première vue, la vie se trouve dans les allégories qui n'adoptent pas de poses statiques. Cela se traduit par les *putti* qui volent : celui de droite à côté du médaillon dans le monument de Carlo Bichi, ou le *putto* qui porte le médaillon dans le monument de Petronilla Paulina de Maximis, les *putti* de gauche, qui regarde le défunt don Scipione Publicola Santacroce, ou derrière le médaillon de Donna Livia del Grillo, le *putto* de droite qui soulève le drapé du monument de Nicola Bielke, et les deux *putti* qui tirent les cordons du monument Maria Flaminia Odescalchi Chigi. Pour Fabrizio Paolucci et Francisco Erizzo ce sont des Renommées en plein vol qui soutiennent le médaillon, tandis que pour Giuseppe Renato Imperiali c'est un ange. Quant aux autres allégories, elles sont en action : la Force dans le monument de Stefano et Lazzaro Pallavicini, comme la Charité dans le monument de Giuseppe Renato Imperiali sont pleines de douleur et leur attitude, tête rejetée en

arrière, tendue vers le lointain ou vers le défunt, évoque l'affliction ; la Justice chez Stefano et Lazzaro Pallavicini et la Force de Giuseppe Renato Imperiali sont plongées dans une profonde méditation mélancolique, la tête tournée vers le bas en appui sur le poing. Le squelette de Stefano et Lazzaro Pallavicini déploie ses ailes tout en soutenant les médaillons, chevauche l'architrave et adopte une posture sinueuse ; la Charité du monument d'Orazio Falconieri et Ottavia Sachetti se dévoue à ses enfants alors que les deux porte-médailles jouent leur rôle, intrigués dans leur contemplation de la niche centrale ; la Charité envers Dieu du monument de Maria Clementina Sobiesky tend son cœur ardent, le visage empreint de dévotion ; l'Histoire du monument de Carlo Leopoldo Calcagnini déploie ses ailes pour combler l'inclinaison de son corps vers l'arrière due à la posture adoptée pour écrire l'épithaphe ; l'ange d'Alessandro Borgia di Velletri se contorsionne pour voir le portrait du défunt et écarte les ailes pour ne pas se déséquilibrer ; le Temps de Nicola Antonelli, à moitié appuyé contre le sarcophage, soulève le drapé qui le recouvre.

Les autres *putti* flanquent en général le portrait en médaillon et, soit ils le soutiennent, comme dans la sculpture funéraire de Carlo Bichi, Lelio et Alessandro Falconieri, Maria Clementina Sobiesky, Camillo Paolucci, et Nicola Bielke, soit ils soulèvent le drapé qui le recouvre comme dans les monuments de Donna Livia del Grillo, Camillo Paolucci, et Alessandro Borgia di Velletri en le regardant ou non. Il y en a d'autres qui tiennent les insignes du pouvoir comme dans les monuments de Christine de Suède et de Maria Clementina Sobiesky, pleurent comme chez Alexander Sobiesky, don Scipione Publicola Santacroce, Giacomo Milli, et Camillo Paolucci. Enfin, certains montrent le médaillon comme c'est le cas dans le monument de Fabrizio Paolucci, brandissent une couronne de laurier chez Petronilla Paulina de Maximis, ou soufflent sur une torche et regardent un miroir dans celui d'Orazio Falconieri et Ottavia Sacchetti.

Les drapés, comme nous l'avons expliqué plus haut, sont très appréciés à cette époque et jouent encore en faveur d'une animation de la sculpture par leur modelé en creux et en saillie, par le fait qu'ils épousent les formes (ou non) de leur support ou qu'ils ondulent, affirmant ainsi la prouesse technique du sculpteur. Ainsi, aucun monument n'échappe à la volonté de figurer cette étoffe que ce soit dans le vêtement

des statues, ou dans les drapés qui couvrent les médaillons pour ceux de Camillo Paolucci, de Donna Livia del Grillo, Nicola Bielke et Alessandro Borgia di Velletri ; ou recouvrent le sarcophage, dans les monuments d’Orazio Falconieri et Ottavia Sacchetti et de Nicola Antonelli, ou sert de support au médaillon comme dans le monument de Maria Flaminia Odescalchi Chigi. Le drapé est parfois présent dans le médaillon même : dans celui d’Alexander Sobiesky, de Stefano Pallavicini, d’Orazio Falconieri, de Paolo Francesco Falconieri, du prieur Falconieri, d’Alessandro Gregorio Capponi, de Manuel Pereira Sampayo, de Petronilla Paulina de Maximis et de Maria Flaminia Odescalchi Chigi.

Les animaux ont aussi leur part de vie comme les aigles, ailes déployées et souvent le bec ouvert dans les monuments de Carlo Bichi, d’Alexander Sobiesky, de Donna Livia del Grillo ou encore de Maria Flaminia Odescalchi Chigi. Les lions, excepté celui de la Force du monument de Giuseppe Renato Imperiali à l’allure bien placide, ont les gueules entrouvertes et paraissent plus agressifs dans les monuments de Carlo Leopoldo Calcagnini et Maria Flaminia Odescalchi Chigi.

L’animation du monument vient également du fait qu’en général des marbres de différentes couleurs sont utilisés. Les alliances de matières et de motifs créent des effets de surprise, des jeux de clairs-obscurs, un va et vient permanent du regard sans qu’il ne puisse jamais vraiment se poser. La couleur accentue le contraste qui se joue entre la pureté des figures de marbre blanc et l’univers aux teintes vives dans lequel elles s’épanouissent. Dans le monument de Pietro Francisco Bussio, il n’y a pas de figures sculptés et pourtant l’abondance des motifs (blason, guirlandes végétales, crâne ailé, sablier ailé, parchemin, chapeau de cardinal, rubans) et la luxuriance des couleurs qui s’enchevêtrent, en font un monument qui regorge de vie : il nous prouve bien, une fois de plus, l’importance des couleurs et des ornements dans l’animation d’un décor pourtant en deux dimensions cette fois.

(3) Pudeur et grâce

L’élégance de ces monuments réside dans les poses des figures qui sont beaucoup plus naturelles, les expressions retenues, la pudeur, la grâce et la simplicité de

l'agencement des éléments architectoniques. Cela se traduit en général par des figures assises ou debout qui ne se contorsionnent plus et des émotions qui ne déforment plus leurs postures. La station en plein vol est traduite par des ailes déployées et un corps en oblique qui tente de rejoindre l'horizontal ; la dévotion, par le corps tourné et un regard appuyé vers le défunt, la tristesse, par des allégories lasses qui posent leurs têtes sur leur poing ou des *putti* qui pleurent une main essuyant leur yeux. Toutes ses attitudes paraissent très humaines. L'élégance se manifeste aussi par des drapés toujours creusés, mais dont le tourment s'est calmé. Et enfin, par la clarté de la composition des sculptures funéraires. Les allégories sont reléguées aux coins de la structure dans les monuments de Stefano et Lazzaro Pallavicini, d'Orazio Falconieri et Ottavia Sachetti et de Giuseppe Renato Imperiali. Le sarcophage, souvent l'élément central, sert de base dans les monuments funéraires de Christine de Suède, de Stefano et Lazzaro Pallavicini, de Carlo Bichi, de Petronilla Paulina de Maximis, d'Alexander Sobiesky, d'Orazio Falconieri et Ottavia Sachetti, d'Alessandro Falconieri, de Maria Clementina Sobiesky, de Donna Livia del Grillo, de Nicola Bielke, et de Nicola Antonelli. Et la scène architecturale se déroule dans une niche dans les monuments de Stefano et Lazzaro Pallavicini, Giuseppe Renato Imperiali, Carlo Bichi, Pietro Francisco Bussio, Orazio Falconieri, Giacomo Milli et Donna Livia del Grillo ; ou sur fond de plaque pyramidale dans ceux de Francisco Erizzo, Petronilla Paulina de Maximis, Fabrizio Paolucci, Maria Clementina Sobiesky, Giuseppe Renato Imperiali et Carlo Leopoldo Calcagnini. Comme on le remarque, les monuments sont structurés par une architecture qui perd de sa parure pour adopter un langage plus classique, et se limiter à quelques éléments distincts.

Tous ces éléments évoqués se rejoignent dans ces monuments pour créer le style que nous qualifions de « manière romaine ». Le nom de « manière romaine » nous semble d'autant plus justifié que ce style est créé à Rome et qu'il se présente comme l'évolution de ce que le Bernin avait mis en place au XVII^e siècle. On remarque qu'il concerne plutôt des œuvres datées du début et de la première partie du siècle, ce qui correspondrait bien à un héritage de la manière berninienne. Cependant, comme il est impossible de classer arbitrairement des œuvres sous le joug de concepts créés des

décennies plus tard, quelques-unes de ces œuvres semblent encore à la limite de cette définition.

Il s'agit premièrement de l'allégorie du monument de Donna Livia del Grillo ou bien de la Prudence et du génie funéraire dans celui de Giacomo Milli, leur statique nous faisant douter de l'appartenance à ce baroque tardif. Pourtant, il n'est pas nécessaire de citer de nouveau tous les éléments qui font du monument de Donna Livia del Grillo une oeuvre représentative de ce style, car même si cette allégorie se situe à la frontière par son attitude, le drapé dont elle est vêtue et l'univers dans lequel elle s'insère la rattachent fermement à cette « manière ». Quant au monument de Giacomo Milli, c'est la facture encore un peu lourde de cette figure allégorique dans les chaires pleines et le geste, ainsi que celui du *putto*, qui manque de grâce, procédés que l'on ne retrouvera plus après, qui nous autorisent à le définir dans ce style.

Deuxièmement, il y a la blancheur troublante qui domine les monuments d'Alexander Sobiesky, de Petronilla Paulina de Maximis, de Carlo Bichi ou encore de Giacomo Milli, blancheur qui semblerait à l'encontre de l'animation du baroque tardif mais qui en fait est contrebalancée par la vivacité des figures. Cette blancheur sert une certaine élégance car épure les sculptures.

Et enfin, troisièmement, l'épure des formes des monuments de Francisco Erizzo et de Christine de Suède ou tout élément superflu n'a plus sa place. Cependant, certains éléments comme l'animation des figures, corroborées par la date d'exécution du monument nous incline à les placer dans cette tendance appelée « manière romaine ».

3. Les sculpteurs de la « manière romaine »

Nous avons jusqu'à maintenant attaché fort peu d'importance aux sculpteurs de ces monuments, et c'est en fait dans cette partie que leur rôle prend toute son importance. En effet, lorsque l'on regarde les sculptures concernées par le style que nous avons défini, on se rend compte que plusieurs d'entre elles sont exécutées par Pietro Bracci

(les monuments de Fabrizio Paolucci, Carlo Leopoldo Calcagnini, Maria Clementina Sobiesky ; les allégories du monument de Giuseppe Renato Imperiali, et le médaillon de Giacomo Milli), Tommaso Righi (Camillo Paolucci, Nicola Bielke et Alessandro Borgia di Velletri) et certaines autres conçues par Paolo Posi (Giuseppe Renato Imperiali et Maria Flaminia Odescalchi Chigi). Il y a également Giuseppe Mazzuoli avec Nicolo Michetti qui édifièrent le monument de Stefano et Lazzaro Pallavicini, Carlo de Dominicis qui conçut le monument de Carlo Bichi sculpté par Alessandro Francesi, Camillo Rusconi, celui d'Alexander Sobiesky, Domenico Guidi qui exécuta la Charité et le médaillon d'Orazio Falconieri et de sa femme Ottavia Sacchetti. Filippo Barigione conçut le monument de Maria Clementina Sobiesky, Giovanni Battista Maini celui de don Scipione Publicola Santacroce, et Carlo Marchionni celui de Giacomo Milli, Francisco Queirolo exécuta celui de Donna Livia del Grillo, Agostino Penna et Francesco Antonio Franzoni sculptèrent celui de Maria Flaminia Odescalchi Chigi, tandis que Gaspare Sibilla oeuvra pour le monument de Nicola Antonelli. Enfin, le monument de Christine de Suède qui fut conçu par Carlo Fontana et dont le médaillon est de Francesco Giardini, les *putti* de Lorenzo Ottoni, et le bas-relief de Jean-Baptiste Théodon.

Il est intéressant de relever que lorsque les historiens de l'art se sont penchés sur le style de ces artistes, sans pouvoir vraiment les classer dans une catégorie, des expressions, souvent les mêmes, reviennent pour qualifier leur manière ce qui corrobore le fait qu'il font bien partie d'une même tendance. L'allusion la plus courante est la relation avec le style du Bernin comme le révèlent les expressions qui qualifient les œuvres des artistes. On lit que Giuseppe Mazzuoli « [...] *maintient vivant la tradition berninesque* [...] »¹¹², que Camillo Rusconi est dans une « [...] *courante berninienne* [...] »¹¹³, que Tommaso Righi n'hésite pas à faire « [...] *des reprises, de manière académique, du répertoire du Bernin* [...] »¹¹⁴, et que Pietro Bracci est « [...] *marqué par le langage berninien* [...] »¹¹⁵. Un « [...] *goût retardataire néoberninien* [...] »¹¹⁶

¹¹² Rudolph WITTKOWER, p. 465.

¹¹³ Alberto RICCOBONI, p. 265.

¹¹⁴ Federico ZERI, p. 56.

¹¹⁵ Rudolph WITTKOWER, p. 470.

¹¹⁶ Daniela GALLO, 1992, p. 412.

qualifie les œuvres d'Agostino Penna, et l'on sait que Carlo Fontana travailla avec le Bernin¹¹⁷ ; Filippo Barigione ne cesse d'« [...] admire[r] le Bernin [...] »¹¹⁸ et Paolo Posi, dans le monument dédié à Maria Flaminia Odescalchi Chigi crée une « [...] opération de mémoire berninienne [...] »¹¹⁹. Lorsque ce n'est pas le Bernin, c'est Camillo Rusconi, considéré comme « [...] un des plus représentatif de la sculpture dans la période de passage entre la fin du Seicento et le début du Settecento [le XVII^e et le XVIII^e siècle][...] »¹²⁰, que l'on prend pour exemple. Giovanni Battista Maini reprend alors le « [...] classicisme héroïque de Camillo Rusconi [...] »¹²¹ et Carlo Marchionni dépend du « [...] traditionnel style baroque tardif romain s'inspirant de Camillo Rusconi [...] »¹²². Son style est d'ailleurs défini comme « [...] baroque romain tardif [...] » aux « [...] traits rococo [...] »¹²³ « [...] toujours mesuré, équilibré, jamais dur mais dans une recherche d'élégance, d'arrangement de formes [...] »¹²⁴. Ce n'est d'ailleurs pas le seul artiste considéré comme un représentant de cette phase de baroque tardif dont l'élégance viendrait d'un classicisme plutôt français parfois appelé Rococo. Ainsi, Domenico Guidi est « [...] un artiste de transition qui [a] alimenté de manière sous-jacente les différents courants du Baroque [...] »¹²⁵ et dont le style « [...] devint synonyme de goût français [...] »¹²⁶, Pietro Bracci, un « [...] protagoniste de la grande tradition tardo-baroque [...] »¹²⁷ grâce à son « [...] style élégant du baroque tardif – presque rococo [...] »¹²⁸, Tommaso Righi révèle une « [...] ouverture aux nouvelles tendances du Rococo français [...] »¹²⁹ dont « [...] le mélange entre classique et baroque parvient à former un tout avec les bizarreries de contrapositions [...] »¹³⁰ et Carlo Marchionni oscille entre « [...] le raffinement et l'élégance des français et le

¹¹⁷ Edgard Peters BOWRON et Joseph J. RISHEL, p. 126.

¹¹⁸ Bruno CONTARDI et Giovanna CURCIO, p. 319.

¹¹⁹ Gian Lorenzo MELLINI, p. 163.

¹²⁰ Alberto RICCOBONI, p. 265.

¹²¹ Rudolph WITTKOWER, p. 468.

¹²² Elisabeth KIEVEN, 1996, p. 392.

¹²³ Daniela GALLO, 1992, p. 489.

¹²⁴ Alberto RICCOBONI, p. 265.

¹²⁵ Dominique VERGNON, p. 252.

¹²⁶ D. L. BERSHAD, p. 218.

¹²⁷ Stella RUDOLPH, 1984, p. 55.

¹²⁸ Hugh HONOUR, p. 620.

¹²⁹ Daniela GALLO, 1992, p. 463.

¹³⁰ Federico ZERI, p. 60.

*pesant baroque tardif de Camillo Rusconi [...] »*¹³¹. Francesco Giardoni s'accroche à « [...] un goût encore baroque [...] »¹³² alors que Francesco Queirolo a un « [...] style [...] déjà projeté dans une mesure purement rococo [...] »¹³³ tout comme Nicolo Michetti dont les productions représentent la « [...] complexité du baroque tardif [...] »¹³⁴. Enfin, Giovanni Battista Maini fait preuve dans ses sculptures d'un « [...] charme détaché [...] »¹³⁵ qui parfois vire à une « [...] froideur classicisante [...] »¹³⁶, et celui de Lorenzo Ottoni « [...] illustre l'évolution du style baroque vers le classicisme [...] »¹³⁷.

Cette « manière romaine, » qui se développe au XVIII^e siècle et que nous avons pu définir grâce à l'analyse des formes des monuments funéraires de notre corpus, se voit représentée par des artistes italiens. À cette époque, leur provenance individuelle ne semble que peu importer car tous travaillent à Rome et la cohérence des caractéristiques artistiques de leurs œuvres romaines permettent de définir un style purement romain qui prend racine dans un baroque totalement romain pour ces mêmes raisons, même si le principal représentant, le Bernin, ne l'est pas¹³⁸. C'est donc un style exclusivement italien qu'est la « manière romaine », style dont le principal représentant semble être Pietro Bracci qui n'exécuta que des monuments pour des cardinaux et celui de la princesse Maria Clementina Sobiesky.

Cependant, comme nous l'avons dit, Rome à cette époque est une place cosmopolite, et plusieurs styles s'y côtoient.

¹³¹ Edgard Peters BOWRON et Joseph J. RISHEL, p. 261.

¹³² E. BENEZIT, p. 90.

¹³³ O. J. BLAZICEK, p. 410.

¹³⁴ Edgard Peters BOWRON et Joseph J. RISHEL, p. 134.

¹³⁵ Jennifer MONTAGU, 1997, p. 858.

¹³⁶ Rudolph WITTKOWER, p. 473.

¹³⁷ E. BENEZIT, p. 449.

¹³⁸ Rudolph WITTKOWER, p. 464. « On peut rappeler qu'au cours des cent cinquante années qui précéderent, pratiquement aucun artiste romain n'était né à Rome. Le Bernin était d'origine toscane et napolitaine, les Carrache, le Dominiquin et l'Algarde venaient de Bologne, Duquesnoy de Bruxelles, le Caravage, Borromini, et nombre d'autres, venaient d'Italie du Nord, et cette liste pourrait être prolongée indéfiniment. Mais depuis l'époque de Bramante, Raphaël, et Michel-Ange, Rome avait eu une influence tout à fait extraordinaire sur la formation des artistes ; ils s'imprégnaient de cette qualité spécifiquement romaine, qu'on a appelée la gravità – cette grandeur et cette sévérité qui caractérisent tous ces artistes et en font des Romains, quand bien même leurs styles personnels différaient du tout au tout. »

B. Une nouvelle hybridation : la rencontre des « manières » dominantes

1. Définition de l'hybridation

Si la « manière romaine » s'inspire des traits du baroque et se mêle aux classicismes français du Rococo, et italien de l'Algarde, les éléments issus du baroque dominent ceux du vocabulaire classique. Il existe toutefois un autre style mêlant le classique et le baroque, qui non seulement s'inspire de la leçon des artistes français à Rome, celle de Legros, Théodon et Slodtz¹³⁹ mais qui est aussi emprunt de classicisme, et forme une « manière » qui concorde avec la définition du style Barocchetto donnée par Vernon Hyde Minor¹⁴⁰. Ce style est ainsi défini comme « [...] *un développement ou une croissance du baroque Romain. Il se situe à la fin d'une tradition et au commencement d'une autre* » et se révèle « [...] *plus élégant, délicat, calme et intime ; moins héroïque, plus introverti* [...] »¹⁴¹.

C'est un style où règne le calme, la grâce, l'absence de mouvement, l'ordre et la légèreté beaucoup plus que dans les monuments que nous avons identifiés comme relevant de la « manière romaine ».

2. Les monuments appartenant à ce style

Ce style hybride concerne treize monuments de notre corpus qui concernent des défunts de moindre rang que ceux que nous avons classé dans la « manière romaine ». Ils concernent deux cardinaux (Pietro Marcellino Corradino et Clément Argenvillières), deux membres du clergé (Adeodato Nuzzi et Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti), deux laïcs proches de la religion catholique (Antonio de' Benci et Stefano Brandio), deux juristes, (Lelio Virili et Gaetano Forti), trois aristocrates (Manuel Pereira

¹³⁹ Vernon Hyde MINOR, 1976, p. 81. « *L'élément français dans la sculpture romaine du XVIII^e siècle, introduite par Legros, Théodon et Slodtz, a laissé été adopté par quelques termes rococo.* »

¹⁴⁰ Vernon Hyde MINOR, 1976, pp. 80-87.

¹⁴¹ Vernon Hyde MINOR, 1976, p. 86.

Sampayo, Alessandro Gregorio Capponi, et Gerolamo Sanminiati), deux peintres (Filippo Della Valle et sa fille Camilla F. Minio) et un poète (Antonio Tebaldeo).

a) Etude des portraits en médaillon

Si l'on étudie leurs portraits en médaillon, on découvre une sorte d'unité, voulue ou non, par un effet recherché d'idéalisation. Que ce soit dans le rajeunissement du visage, de manière flagrante (pour Adeodato Nuzzi, Antonio de' Benci, Camilla F. Minio et Antonio Tebladeo), ou plus subtile (pour Lelio Virili, Gaetano Forti, Filippo Della Valle, Stefano Brandio) ; mais aussi dans le port de la perruque qui permet de mettre en valeur la personne qui la porte (pour Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti, Alessandro Gregorio Capponi, Clément Argenvillières, Gaetano Forti, Filippo Della Valle, Stefano Brandio, Manuel Pereira Sampayo), ou la richesse du vêtement qui révèle un certain rang (Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti, Gerolamo Sanminiati, Alessandro Gregorio Capponi, et Gaetano Forti). Seul le portrait du cardinal Pietro Marcellino Corradino se distingue de cet ensemble par le fait qu'il n'y a pas de recherche d'idéalisation.

Mise à part cette constatation, on remarque encore un héritage baroque dans l'animation des portraits, dans les creux et saillies des vêtements et des cheveux et dans les fond striés pour quatre d'entre eux (Gerolamo Sanminiati, Manuel Pereira Sampayo, Clément Argenvillières et Filippo Della Valle). C'est aussi le rôle joué par la polychromie : fonds dorés pour Lelio Virili et Manuel Pereira Sampayo ; fond vert et cadre rouge pour Adeodato Nuzzi ; cadre jaune pour Gerolamo Sanminiati, Alessandro Gregorio Capponi et, avec un fond gris pour Pietro Marcellino Corradino ; cadre or pour Camilla F. Minio, Antonio Tebaldeo, et avec du gris pour Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti ; fond orangé pour Gaetano Forti. On remarque aussi la présence de détails ornementaux comme les perles, les guirlandes et les oves (pour Lelio Virili, Camilla F. Minio et Antonio Tebaldeo) ou encore des coquilles saint-jacques pour Stefano Brandio.

b) Etude des monuments

Malgré ces observations qui rattachent ces portraits à une période baroque, c'est dans l'étude complète du monument que l'on appréciera les subtilités de ce style dont

l'appellation barocchetto semble appropriée ici. Leur analyse globale permettra de définir les formes sous lesquelles ce style hybride se manifeste.

Nous remarquons, tout d'abord, qu'il ne concerne que peu de monuments funéraires de grandes tailles, car seulement deux sont concernés, celui de Stefano Brandio (7 m. de haut), et celui d'Alessandro Gregorio Capponi (5 m. de haut). Tous les autres monuments sont de tailles modestes, entre 1,80 m. de haut (pour Adeodato Nuzzi et Filippo Della Valle) et 4 m. de haut (pour Gerolamo Sanminiati), ce qui les éloignent des monuments de la « manière romaine » dont la monumentalité est déjà moindre par rapport à celle du plein baroque.

(1) Des allégories moins nombreuses et plus calmes

Il est intéressant de noter aussi que sept monuments arborent des figures sculptées : un *putto* pour Gerolamo Sanminiati et Clément Argenvillières, deux *putti* pour Lelio Virili, Antonio Tebaldeo et Alessandro Gregorio Capponi, avec en plus une jeune femme pour ce dernier ; un *putto* et un ange pour le monument de Manuel Pereira Sampayo et une jeune femme pour Filippo Della Valle et Camilla F. Minio. En ce qui concerne les *putti* ils sont toujours de petits enfants au charme évoqué par la délicatesse de leur chaire tendre mais à l'élégance plus marquée par le fait qu'ils ne sont presque plus en mouvement, leurs attitudes étant comme retenues. Le *putto* de Gerolamo Sanminiati, assis, entoure de ses petits bras potelés le médaillon du défunt, celui de Clément Argenvillières pleure, une main au visage adossé contre le médaillon ; celui de Manuel Pereira Sampayo assis écarte le drapé derrière lui ; ceux d'Alessandro Gregorio Capponi, de part et d'autre du médaillon, le soutiennent, seules leurs ailes légèrement écartées intiment un imperceptible mouvement, toutefois vite interrompu par l'incontestable fixité des mains sur le cadre du portrait. Les *putti* d'Antonio Tebaldeo, assis, ont les mains qui reposent sur une guirlande végétale, pour celui de gauche ou sur un cartel, pour celui de droite, geste qui n'exprime aucune action. Enfin, les *putti* les plus remarquables sont ceux du monument de Lelio Virili, agenouillés dans une pose identique et incroyablement statique, au point que l'on peut mettre en doute l'idée de

représenter ici des personnages « vivants ». Les seules grandes figures concernent des jeunes femmes qui semblent se figer dans l'immobilité : et ne font plus référence à des symboles ou à des vertus : l'une dans le monument d'Alessandro Gregorio Capponi penchée en avant est absorbée dans sa méditation, et l'autre est endormie, assise la tête dans sa main, dans le monument de Filippo Della Valle et Camilla F. Minio, Le jeune ange du monument de Manuel Pereira Sampayo est aussi adossé contre le médaillon, ses ailes sont écartées et sa position encore un peu compliquée et sinueuse, mais il paraît attendre, en expectative. L'héroïsme présent dans l'exacerbation des attitudes compliquées ou la dramatisation des expressions a ici disparu pour ne laisser place qu'à une élégante et subtile douleur intérieure ressentie dans une attente calme. Pourtant, ses personnages sont encore emplis de vie, comme le suggèrent la précision des détails comme les chaires encore douces et molles des enfants avec leurs bouches entrouvertes, leurs yeux tournés vers les défunts ou le lointain, et leurs cheveux ébouriffés. Cependant, ils ne sont plus saisis d'agitation, et semblent arrêtés dans leur mouvement, prenant de véritables poses.

Si les drapés creusés et tourmentés ont un dernier sursaut de vie dans le monument de Manuel Pereira Sampayo, souvent ils ne volent plus que doucement derrière le *putto* du monument de Clément Argenvillières, s'éloignent peu du corps et se fondent dans la paroi située derrière lui ; ils deviennent lourds dans les plis grossiers qui retombent sur le sarcophage du monument d'Alessandro Gregorio Capponi. Les jeunes femmes sont vêtues de légers drapés et plissés très près du corps qui épousent leurs formes et n'ont plus le loisir de virevolter autour d'elles.

Le calme qui semble envelopper les figures est adopté pour les animaux parfois présents dans les monuments. Ainsi, les chouettes qui dominent le monument d'Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti, loin des aigles prouvant leur domination, se dressent, ailes repliées près du corps presque comme deux éléments architectoniques ; et l'agneau du monument d'Alessandro Gregorio Capponi, allongé sur le livre, abandonne sa tête contre la draperie de la jeune femme.

(2) Une composition simplifiée

Les monuments eux-mêmes, dans leurs formes, ont perdu de la complexité. Ils ne présentent plus que quelques éléments distincts qui permettent une lecture rapide de la structure, mais cela ne signifie pas pour autant qu'ils sont simples.

Ils sont composés d'une, de deux ou de trois parties. Les six monuments les plus complexes, ceux en trois parties, ont un sarcophage toujours placé en position centrale, surmonté du portrait en médaillon et reposant souvent sur un piédestal où se trouve gravée l'inscription (Gerolamo Sanminiati, Pietro Marcellino Corradino, Alessandro Gregorio Capponi, Filippo Della Valle et Camilla F. Minio, Stefano Brandio, Manuel Pereira Sampayo). Les autres, en général formés de deux parties, et souvent de moindre volume, se composent simplement du portrait en médaillon qui surmonte l'épithaphe (Lelio Virili, Adeodato Nuzzi, Angelo Maria Lucatelli de' Pacinetti, et Clément Argenvillières). L'on voit aussi l'emploi de pyramides pour trois d'entre eux (Adeodato Nuzzi, Gerolamo Sanminiati et Alessandro Gregorio Capponi) ou des éléments architectoniques classiques comme les colonnes doriques pour les monuments d'Antonio de' Benci et Stefano Brandio.

Les ornements se font plus rares, seuls subsistent quelques guirlandes végétales dans six monuments (Lelio Virili, Adeodato Nuzzi, Alessandro Gregorio Capponi, Filippo Della Valle et Camilla F. Minio, Antonio Tebaldeo et Stefano Brandio), des livres dans deux autres (Gerolamo Sanminiati et Alessandro Gregorio Capponi), des blasons (pour Gerolamo Sanminiati, Pietro Marcellino Corradino, Alessandro Gregorio Capponi, Gaetano Forti, Antonio de' Benci et Stefano Brandio), les chapeaux de cardinaux avec une coquille saint-jacques pour Clément Argenvillières, et des amphores pour Filippo Della Valle et Camilla F. Minio. Dans quatre monuments funéraires, la couleur est plutôt ténue, les monuments étant entièrement blanc pour Clément Argenvillières et Stefano Brandio, blanc et gris pour celui de Filippo Della Valle et Camilla F. Minio, et blanc et noir pour celui d'Antonio de' Benci.

Le style barocchetto s'épanouit dans ces formes plus restreintes et délicates. En regardant de près les monuments, on s'aperçoit, sauf pour ceux de Lelio Virili et d'Antonio de' Benci, daté entre 1701 et 1703 et celui de Stefano Brandio de 1794, que

ce style prend toute son ampleur entre les années 20-30 jusqu'à dans les années 70. On peut expliquer que les deux monuments du tout début du siècle aient été concernés par ce style par le fait que des artistes devaient déjà être touchés par le classicisme, aux provenances italienne L'Algarde ou française.

3. Les sculpteurs du barocchetto

Il est également tout à fait fascinant de remarquer qu'il n'y a que deux sculpteurs identifiés travaillant dans ce style : Filippo Della Valle, qui exécuta trois monuments (le monument de Gerolamo Sanminiati, de Pietro Marcellino Corradino et de Clément Argenvillières) et un français, Michel-Ange Slodtz, sur dessin d'un italien Ferdinando Fuga (le monument d'Alessandro Gregorio Capponi). Cela est fascinant car Vernon Hyde Minor, de concert avec plusieurs spécialistes de la sculpture du XVIII^e siècle, considère Filippo Della Valle comme le représentant de ce style. Il dit en effet, après une longue analyse des courants sous-jacents du baroque, que : « [...] *la nouvelle tradition commence dans la chapelle Corsini ou la Tempérance de Della Valle nous révèle un style, en comparaison avec celui de Rusconi, plus élégant, délicat, calme et intime ; moins héroïque, plus introverti : le barocchetto* »¹⁴². Ainsi, c'est un « [...] *style florentin* [...] »¹⁴³, qui sait équilibrer « [...] *certains éléments de l'art baroque avec les rythmes élégants et les surfaces délicates qui caractérisent les marbres du barocchetto* »¹⁴⁴. Mais c'est aussi « [...] *son propre style, ne faisant de concession ni au néoclassicisme naissant, ni au baroque tardif* »¹⁴⁵ caractérisé par une facture qui n'est que « [...] *suavité et douceur, se contient, devient "grazia", délicatesse, et sur ses meilleures figures on remarque une recherche du "bello" dans les visages, les mains, les drapés biens disposés* [...] »¹⁴⁶. Cela est captivant également car Moschini considère ce Barocchetto comme « [...] *tout un mouvement qui devait nécessairement avoir un succès dans tous les domaines dans lesquels le classicisme (on entendra ce terme au sens large, sans penser nécessairement à l'art antique) était si vivant pour donner le*

¹⁴² Vernon HYDE MINOR, 1976, p. 86.

¹⁴³ Vernon HYDE MINOR, 1989, p. 744.

¹⁴⁴ Daniela GALLO, 1992, p. 554.

¹⁴⁵ Vernon HYDE MINOR, 1980, p. 61.

¹⁴⁶ Vittorio MOSCHINI, 1925, p. 190.

rythme et la mesure aux exubérances baroques, donc spécialement chez les toscans et les français [...] »¹⁴⁷. Or nous avons justement identifié ce style dans notre corpus, chez deux artistes florentins et un artiste français. Et cela est remarquable aussi, car quand les historiens de l'art parlent de Slodtz et de Fuga, c'est pour déduire de leur œuvre un style tout à fait de cette nature. C'est pourquoi Slodtz tend « [...] vers des formes toujours plus classicisantes [...] »¹⁴⁸ et parvient avec le monument d'Alessandro Gregorio Capponi à quelque chose de « [...] presque néoclassique, avec sa sobre figure allégorique féminine digne d'être comparée aux pleureuses qui vont envahir l'art français à partir du milieu du siècle »¹⁴⁹. On a même dit qu'« [...] une telle œuvre illustre au mieux le courant tirant vers l'élégance du rococo français dans la sculpture à Rome au milieu du XVIII^e siècle [...] »¹⁵⁰. Quant à Fuga, il est une « [...] figure de transition qui synthétise la fin du baroque [...] »¹⁵¹, et le monument d'Alessandro Gregorio Capponi montre une « [...] sobriété dans l'expression et une composition contenue [...] l'articulation syntaxique [étant] pleine et simple, comme les simples choix lexicaux, expressifs et matériels. L'œuvre apparaît dénuée d'une nécessité d'élaborer une éloquence recherchée mais imposée selon des critères de noble austérité »¹⁵².

Nous l'avons donc compris, le barocchetto est le style de transition entre le baroque tardif qui s'épanouit chez les Italiens de Rome et le classicisme français qui petit à petit prend une place prépondérante dans la capitale. Plus élégant, plus simple et plus calme, bien qu'également garant d'une certaine majesté, il se voit tout à fait apte à remplir son rôle de passeur ; d'autant plus qu'il est le reflet de cette hybridation car il est adopté aussi bien par des artistes italiens que par des français. Cependant, assez vite en cette fin de siècle, le goût français que l'on associe souvent à un classicisme strict dans les formes prend le devant de la scène.

¹⁴⁷ Vittorio MOSCHINI, 1925, p. 190.

¹⁴⁸ Alberto RICCOBONI, p. 300.

¹⁴⁹ Guilhem SCHERF p. 514.

¹⁵⁰ Rudolph WITTKOWER, p. 476.

¹⁵¹ Edgard Peters BOWRON et Joseph J. RISHEL, p. 128.

¹⁵² Alfonso GAMBARDELLA, p. 170.

C. La « manière » classique à tendance française

Le XVIII^e siècle à Rome est traversé par ces différents courants que l'on peut identifier comme le baroque tardif et le classicisme, et dont les manifestations sont des reprises d'un vocabulaire architectural antique, qui se mêlent ou s'ignorent. Cependant, notre corpus met en évidence que parfois le style adopté s'approche d'un art très classique, que l'on a appelé à cette époque le néo-classicisme. Toutefois, pour ne point nous enfermer dans ce concept, nous allons expliquer en détail ce que nous entendons par classicisme, d'où il vient et de quelle manière il se manifeste dans les monuments funéraires que nous étudions.

1. Définition du style

Comme le dit François Souchal, « *le XVIII^e siècle, comme les époques précédentes, éprouve une nostalgie à peu près permanente de l'antique qui se trahit plus ou moins clairement par des recherches et des œuvres que l'on ne pourrait expliquer uniquement par le tempérament de l'artiste* »¹⁵³. Il ajoute en effet, que « [...] ces accès de nostalgie qui ne sont rien d'autre qu'un pressentiment, se trouve dans les milieux romains, avec le contact permanent des antiques des collections princières et pontificales, des découvertes de fouilles et, en corollaire, les commandes aux sculpteurs de restaurations de ces mêmes antiques retrouvés et, ce qui fait partie, alors de la restauration, de compléments, [...] l'occasion de se mesurer à l'Antiquité en la recomposant »¹⁵⁴.

Ce goût pour l'antique ne se manifeste pas seulement dans la préférence des formes, il est aussi théorisé par Johann Joachim Winckelmann, ce « [...] qui assure une répercussion considérable aux découvertes archéologiques, certaines très spectaculaires »¹⁵⁵ et qui lui donne le nom de néo-classicisme. Pour Winckelmann et ses disciples au « [...] XVIII^e siècle, beauté [est] synonyme d'imitation des formes

¹⁵³ François SOUCHAL, p. 280.

¹⁵⁴ François SOUCHAL, p. 280.

¹⁵⁵ Jean-Philippe BREUILLE, p. 390.

classiques »¹⁵⁶. Comme aucun d'entre nous ne l'ignore, c'est précisément le succès incroyable et quasi immédiat des théories de Winckelmann qui a favorisé une préférence presque unanime en cette fin de siècle, pour ce style classique (la première édition de son livre *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst – Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture* – date de 1755). Il reste néanmoins une dernière chose à éclaircir, c'est l'origine française de ce classicisme. En effet, c'est l'Italien Antonio Canova qui fut le plus grand représentant du style néo-classique¹⁵⁷. Mais, Rome en tant que ville cosmopolite draine beaucoup d'étrangers à cette époque et notamment des Français, grâce à l'Académie de France. À y regarder de plus près, si les formes antiques viennent bel et bien du sol romain, c'est à un certain romantisme français qui a d'abord séduit les peintres et qui s'est répandu dans tous les arts que nous devons ce classicisme. Car « *si les jeunes peintres sont empreints de manière indélébile de la solennité des ruines et des statues antiques, l'ambiance artistique romaine est à son tour influencée par le goût précieux et recherché qui vient de Paris et envahit tous les champs de la production artistique* »¹⁵⁸.

2. Les monuments appartenant à ce style

Étudiant des œuvres réalisées tout au long du XVIII^e siècle, à Rome, il paraît inévitable de retrouver ce style dans les monuments de notre corpus.

Neuf d'entre eux sont concernés par ce courant, et ils sont en général dédiés à des personnes dont les statuts paraissent les moins élevés de notre corpus. Nous comptons un cardinal (Lorenzo Cozza), un évêque (Pietro Antonio Serassio) et deux prêtres (Giovanni Gaetano Bottari et Agostino Giorgi), un militaire (Enea Caprara), un fils d'ambassadeur (Leonardo Pesaro) et trois peintres (Francisco Caccianiga, Jean-Germain Drouais et Antonio Pietro Francesco Zucchi).

¹⁵⁶ A. M. HAMMACHER, p. 32.

¹⁵⁷ Stella RUDOLPH, p. 57. « Mais, proprement au début de l'année 1784 Antonio Canova mettait la main aux grands modèles des statues pour la tombe de Clément XIV, qui ouvrit avec ferveur la nouvelle saison néoclassique de la sculpture quand elle fut inaugurée à l'église des Santi Apostoli en avril 1787. »

¹⁵⁸ Anna LO BIANCO et Angela NEGRO, p. 324.

a) Etude des portraits en médaillon

Six portraits sont figurés de profil et trois sont présentés de trois-quarts (Lorenzo Cozza, Giovanni Gaetano Bottari et Francisco Caccianiga) ; leur veine est plutôt réaliste, sauf celui Antonio Pietro Francesco Zucchi qui semble jeune ; trois d'entre eux sont représentés de manière antiquisante : il s'agit de Jean-Germain Drouais et d'Antonio Pietro Francesco Zucchi tous deux nus, et d'Antonio Pietro Francesco Zucchi coiffé comme un empereur romain, et Leonardo Pesaro qui est vêtu d'un drapé. On remarque, sauf pour ceux de Lorenzo Cozza et de Giovanni Gaetano Bottari, que les portraits sont sculptés en très faible relief, exception également faite de Francisco Caccianiga et d'Agostino Giorgi dont les portraits sont peints. Leurs médaillons se simplifient : celui de Lorenzo Cozza comporte encore quelques ornements, tout comme celui d'Enea Caprara qui porte un ruban, celui de Giovanni Gaetano Bottari, des rameaux de laurier et de Pietro Antonio Serassio, une fine rangée de perles. Les autres portraits n'ont plus qu'un cadre lisse, voire sont sans cadre, comme pour Jean-Germain Drouais et Antonio Pietro Francesco Zucchi. Quatre portraits sur neuf sont des *tondi* et n'adoptent plus la forme ovale (Francisco Caccianiga, Jean-Germain Drouais, Pietro Antonio Serassio, et Antonio Pietro Francesco Zucchi).

b) Etude des monuments

Les monuments de ce groupe se sont aussi considérablement simplifiés. De petite taille, entre 1,50 m. et 3,50 m. de haut, cinq d'entre eux la compensent car ils sont placés en hauteur (Lorenzo Cozza, Francisco Caccianiga, Pietro Antonio Serassio, Antonio Pietro Francesco Zucchi, et Agostino Giorgi). Les plus complexes (celui de Giovanni Gaetano Bottari et Enea Caprara) sont constitués d'un piédestal, d'une épigraphe et d'une pyramide avec le portrait en médaillon ; les autres sont réduits à la forme de stèle antique (Jean-Germain Drouais, Antonio Pietro Francesco Zucchi et Leonardo Pesaro) ou bien à un rectangle pour l'épigraphie surmonté par le portrait en médaillon (Lorenzo Cozza, Francisco Caccianiga, Pietro Antonio Serassio et Agostino Giorgi). Le portrait de Leonardo Pesaro est pourtant encore inscrit dans une niche, mais tellement sommaire qu'elle rejoint le vocabulaire classique, tout comme celui de Lorenzo Cozza qui arbore de petits pilastres aux chapiteaux doriques et des volutes. Ils

ont aussi perdu leur volume pour n'être que légèrement en saillie par rapport à la paroi contre laquelle ils se détachent.

Les couleurs également s'amenuisent, et si le monument de Pietro Antonio Serassio est encore polychrome (avec du vert, du jaune, du gris, du noir et du blanc), tous semblent se fondre dans une certaine obscurité. Bien souvent il ne reste qu'une bichromie : du noir et de blanc pour le monument de Lorenzo Cozza, du noir et du jaune pour celui de Giovanni Gaetano Bottari, du jaune et du blanc pour celui de Francisco Caccianiga, du gris et du blanc pour Enea Caprara et Antonio Pietro Francesco Zucchi, et du beige et du blanc pour Leonardo Pesaro. Ceux de Jean-Germain Drouais et Agostino Giorgi sont quant à eux entièrement blancs.

Les figures allégoriques ont disparu sauf pour le monument de Jean-Germain Drouais qui est orné de la Peinture, la Sculpture et l'Architecture, mais elles sont seulement sculptées en bas-relief et leur taille ne dépasse pas 1 m. de haut. L'évocation de ces trois arts, plutôt que des vertus, et leurs vêtements typiques de l'antiquité ne laissent aucun doute sur la prégnance du style classique. Le monument de Giovanni Gaetano Bottari possède encore deux lions de taille réduite, figés dans une position totalement symétrique, tandis que celui de Leonardo Pesaro se limite à des têtes léonines « [...] *directement reprise des sarcophages romains du III^e siècle* »¹⁵⁹.

Quelques reliquats symboliques sont encore pourtant présents. Ainsi, on trouve des vases en flammes (évocation indirecte du feu sacré protégé par les vestales), dans le monument de Lorenzo Cozza ; des guirlandes végétales, dans ceux de Lorenzo Cozza, de Giovanni ; et des amphores pour Jean-Germain Drouais, qui semblent directement tirées des modèles que l'on redécouvre dans les fouilles archéologiques. Il subsiste quelques éléments qui rappellent le XVIII^e siècle comme les blasons (tombeau de Lorenzo Cozza et Enea Caprara) et comme la palette, les pinceaux et les parchemins du peintre Francisco Caccianiga. Enfin, on remarque une absence totale d'ornement dans

¹⁵⁹ Federico ZERI, p. 60.

les monuments de Pietro Antonio Serassio, d'Antonio Pietro Francesco Zucchi et d'Agostino Giorgi.

Le seul élément qui subsiste pour valoriser les défunts est l'épithaphe, qui semble se développer à mesure que les attributs disparaissent.

On s'aperçoit également que tous les monuments de ce style sont datés de la fin du siècle, exception faite de celui de Lorenzo Cozza qui date de 1729 et qui est d'ailleurs l'un des seuls de cette catégorie à posséder autant d'ornements. Les autres monuments sont datés des années 1770-80 et s'épanouissent surtout dans les années 1790. Le fait que ce style ne soit présent que dans ces dernières années du siècle va de pair avec le temps de popularisation des écrits de Winckelmann et surtout la maturation à Rome d'un classicisme qui serait né en France dans les années 80.

3. Les sculpteurs du néo-classicisme

Ce style, conçu comme le reflet d'une « manière » classique française, s'illustre dans notre corpus par un monument sculpté par un artiste français. Claude Michallon, dont le style est toujours qualifié de « *néo-classique* »¹⁶⁰ quelques soient les spécialistes, exécuta la stèle funéraire de son collègue et ami le peintre Jean-Germain Drouais. Il y a également un artiste italien, Antonio d'Este, dont le style est si proche d'Antonio Canova, (il faut dire aussi qu'il fut son élève), qu'on a longtemps pensé que c'est le grand maître du néo-classicisme qui le réalisa¹⁶¹.

Dès les origines, le néo-classicisme – qui comme son nom l'indique consiste à créer des formes nouvelles dont le vocabulaire puise ses exemples dans les sources antiques – est un style international car ses modèles sont italiens, son goût français, sa théorie allemande et ses artistes de toutes les nationalités. Ce côté pluriethnique en permet une diffusion rapide et presque incontestée. C'est pourquoi, il n'est pas surprenant de le

¹⁶⁰ Daniela GALLO, 1992, pp. 364-365 ; Stella RUDOLPH, p. 57.

¹⁶¹ Stella RUDOLPH, p. 75. « *Et encore dans sa deuxième stèle à Leonardo Pesaro (1796 ; Roma, San Marco) il semble que Canova se soit souvenu du module à blocs juxtaposés et du portrait de profil en relief déjà proposé par Michallon.* »

rencontrer à Rome qui redevient, au XVIII^e siècle, un grand foyer de création artistique, retrouve sa gloire des temps passés en hébergeant les artistes garant de ce nouveau style. Ces artistes n'hésitent pas à montrer leurs talents sur tous les supports mis à leur disposition, et notamment dans la sculpture funéraire avec portrait en médaillon.

Conclusion

Le portrait en médaillon dans la sculpture funéraire se développe à Rome au XVIII^e siècle dans un grand nombre de monuments : quarante-trois ont été rassemblés dans notre corpus auquel il est possible d'en ajouter au moins dix autres, non documentés dans cette étude.

L'idée du portrait en médaillon promue par le Bernin au XVII^e siècle dans l'*Urbs*, est le fruit longtemps mûri d'une réflexion autour de la mort et des résurgences antiques qui baignent les goûts et les mentalités de l'époque, tout en ayant soin de préserver les conceptions chrétiennes. L'évolution de l'image du défunt, dont on mesure aujourd'hui l'envergure grâce aux travaux des deux célèbres théoriciens Erwin Panofsky et Rudolph Wittkower, montre une volonté de rompre avec l'image du défunt vivant et en action – forme que l'on avait choisie pour s'affranchir des représentations médiévales – désormais conçue comme un anachronisme¹⁶². Ce choix se fit simultanément au mouvement suscité par les connaisseurs, artistes et admirateurs qui copiaient les formes païennes et les objets antiques déterrés depuis des siècles dans Rome et qu'ils se procuraient et collectionnaient. Sous l'impulsion de ces deux mouvements, on développa l'usage de représenter le défunt sur une sculpture funéraire, dans un portrait en médaillon, évocation de la médaille – monnaie – antique et sans l'exposer de manière « vivante » : exécuté en faible relief ou peint, le buste coupé généralement en dessous des épaules, donc sans corps, il n'effectue presque aucune action si ce n'est regarder dans l'au-delà. On préféra sans doute « dissocier » le défunt du monde des vivants de cette manière, car à l'époque le réalisme en sculpture était très présent. Ainsi, pour ne pas perdre les avancées acquises par les sculpteurs en matière de réalisme et conserver la ressemblance du portrait, on plaça le défunt dans un médaillon, antique représentation

¹⁶² Rudolph WITTKOWER, p. 474. « Nous sommes invités à comprendre qu'il serait anachronique de représenter un mort « sur le vif », et que ses traits ne peuvent être perpétués que par un portrait. Cette idée témoigne d'une nouvelle approche rationnelle du concept de monument funéraire, et le fait qu'elle apparaisse au même moment que le monument avec « l'adorant en dévotion profonde » est extrêmement révélateur de la dichotomie, caractéristique du XVII^e siècle que le type à « médaillon-portrait » commença à devenir plus fréquent, et au cours du XVIII^e siècle, il supplanta totalement le tombeau avec effigie du défunt en attitude de dévotion. »

de *l'imago clipeata*. Cette conception du portrait, à première vue païenne, fut conservée car elle n'entraînait pas de contradiction avec la conception chrétienne de la représentation de l'âme du défunt¹⁶³.

Notre étude nous a permis de définir six catégories différentes de monuments. Huit se présentent sous la forme d'une plaque de marbre avec portrait, épigraphe et des éléments architectoniques classiques ; un seul présente une stèle antiquisante avec portrait, bas-relief allégorique et épigraphe ; trois adoptent la forme d'une stèle en forme d'édicule avec portrait, épigraphe et éléments architectoniques antérieurs. Un quatrième type, concernant douze monuments, montre un portrait avec épigraphe, sculptures en haut-relief et des éléments architectoniques classiques ; deux sont dans la cinquième qui se présente avec un portrait, un sarcophage, une épigraphe et des éléments architectoniques classiques ; enfin la dernière catégorie, concernant quinze monuments, se présente sous la forme d'un portrait, un sarcophage, une épigraphe et des sculptures en haut-relief ou ronde-bosse.

Au XVIII^e siècle, on n'est plus dans la recherche du salut de son âme¹⁶⁴, on fait donc apparaître sur la sculpture funéraire à la place du Christ et des saints, des attributs, allégories humaines et animales, ainsi que des objets, afin de mettre en valeur le défunt et de lui assurer une pérennité au-delà de la mort. Les vertus théologales et cardinales ou de simples représentations de traits de caractères glorifiant le défunt sont alors invoquées, matérialisées dans des statues, à côté de la Mort, omniprésente sous forme de génies funéraires, de squelettes, de crânes ailés, de sarcophages, de suaires, de guirlandes végétales, d'amphores, de sabliers ou autre pyramide.

¹⁶³ Erwin PANOFISKY, p. 109. « *L'idée de base est le transport du défunt au ciel – motif dont les origines remontent, on s'en souvient, aux dalles tombales du XII^e siècle, aux enfeus du XIII^e siècle, et aux tombes murales du XIV^e. Mais ici ce n'est plus l'âme symbolisée par un enfant qui est transportée au ciel par des anges mais un portrait en médaillon ;[...]* »

¹⁶⁴ Erwin PANOFISKY, p. 82. « *Nous avons effectivement ici un renversement complet de l'attitude médiévale. La célébration des travaux intellectuels et des honneurs académiques a pris la place des pieuses attentes pour l'avenir de l'âme, et l'"immortalité" que peut espérer le défunt se limite à la réputation et à la popularité ininterrompue de ses livres.* »

Oui, on célèbre les personnes qui ont quittées ce monde. Ce sont des laïcs aux ascendances nobles : reine, princes et princesses, marquis et marquises, comtes et comtesses, duchesse, ambassadeurs et militaires, juristes et grands prélats, cardinaux et évêques. Mais on rencontre aussi des monuments dédiés à des membres du clergé de moindre rang comme des prêtres ou un ermite augustin qui se sont manifestement distingués par leurs actions ; on rencontre aussi des monuments voués à des artistes, des peintres, des sculpteurs ou des poètes. On comprend qu'en ce siècle, ce que l'on juge important et digne d'une sculpture funéraire, c'est évidemment le statut du défunt mais aussi ses actes, que ce soit dans l'érudition – tel Alessandro Gregorio Capponi qui est l'initiateur des musées Capitolin – ou dans le génie – comme Filippo Della Valle dont le style est tant apprécié qu'on lui confia la charge de sculpter certains monuments pour les papes. Pourtant, cette ouverture « sociale » qui pourrait sembler une vraie révolution doit être nuancée quand on s'attache à l'analyse des monuments. On peut en effet déceler une différence entre les monuments des artistes et des aristocrates ou des membres du clergé. Les artistes bénéficient souvent d'un monument de petite taille, moins coûteux ou encore moins bien placé que les autres défunts, aristocrates ou membre du clergé y compris les femmes. Malgré cela, deux monuments d'artistes se distinguent des autres : celui de Filippo Della Valle, légèrement plus grand, et Jean-Germain Drouais situé près du chœur, ce qui s'explique peut-être par le fait que ce sont les deux artistes très célèbres en leur siècle.

Cette différence se mesure également dans le style des monuments. Si seulement certains artistes sont identifiés, nous avons pu classer les monuments étudiés selon trois styles ou trois tendances. La première tendance que nous avons pu reconnaître se caractérise comme une « manière romaine » empreinte du baroque issu du Bernin, toutefois assagie par une élégance ou une bienséance venue de France, connue notamment sous le nom de Rococo. Bien que tardif, cette forme de baroque romain est encore assez grandiloquente, s'impose par sa grandeur, ses couleurs et encore son décor et concerne la majeure partie des monuments réservés aux cardinaux et aux laïcs les plus prestigieux. Ils sont datés essentiellement de la première moitié du siècle. La deuxième tendance est elle aussi un mélange de baroque tardif avec une élégance

française, mais dont le classicisme rend de l'ascendant, donnant encore plus de grâce, de tendresse, de délicatesse et de légèreté à la facture. Filippo Della Valle en est le principal représentant et ce style, appelé barocchetto, concerne les monuments datés du milieu du siècle et réalisés pour deux cardinaux, quelques prélats moins importants, des laïcs de moindre statut par rapport aux dignitaires de la première tendance et parmi eux, quelques artistes. Enfin, la dernière tendance, que l'on peut peut-être appeler néo-classique, est celle dont la façon semble totalement française pour des raisons d'épurement de style, réservé à quelques formes simples, et de dates, car ces monuments sont tous exécutés la fin du XVIII^e. Ce style de monument ne concerne que quelques artistes et très peu d'aristocrates et de prélats.

Toute notre analyse révèle clairement que le portrait en médaillon dans la sculpture funéraire est bien une forme privilégiée au XVIII^e siècle, et que l'on développe dans un lieu précis – à Rome. C'est une forme révélatrice de l'ensemble d'une culture, tant sur le plan de la société romaine du XVIII^e siècle, – de ses goûts, de ses envies, de son niveau de vie, de ses acceptations – mais aussi de Rome, – de sa place dans l'Europe artistique de cette époque ; des artistes qui y travaillent et de la répercussion de leurs choix – ; et enfin des styles qui ne sont plus sous l'hégémonie d'un créateur et d'une nation mais s'interpénètrent de façon à incarner cette place internationale qu'est la capitale de l'Italie, de nouveau grand foyer de création.

Toutefois, pour percevoir précisément l'histoire du portrait en médaillon, il serait intéressant de l'étudier avant et après le XVIII^e siècle, de mesurer sa diffusion (ou non) à l'étranger, ce qui permettrait de comprendre au mieux sa spécificité dans la culture artistique romaine du XVIII^e siècle.

Bibliographie générale

L'ami de la Religion et du Roi, journal ecclésiastique, politique et littéraire, tome 52, Paris, chez Leclerc et Compagnie, 1827.

Diego ANGELI, *Le Chiese di Roma, guida storica e artistica delle basiliche, chiese e oratori della città di Roma*, Rome, Società Editrice Dante Alighieri, 1903.

Alberto AUSONI, « Il Veneziano Antonio Zucchi (1726-1795) », in : *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Tomo CLII (1993-1994) – Classe di Scienze, Morali Lettere ed Arti (Fascicolo II), 1994, Venezia, pp. 423-433.

Giovanni BAGLIONE, *Le Nove chiese di Rome*, Rome, Archivio Guido, 1990.

Virginie BAR et Dominique BRÊME, *Dictionnaire iconologique, les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudouin*, Dijon, Faton, 1999.

Liliana BARROERO (ed.), *Il neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, SKIRA, 2002.

Sandro BENEDETTI, « L'architettura dell'Arcadia : Roma 1730 », in : *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, Atti del Convegno Internazionale promosso dall'accademia delle scienze di Torino nella ricorrenza del secondo centenario della morte di B. Vittone, 21-24 septembre 1970, Tome I, Accademia delle Scienze, Turin. Chapitre II : Bernardo Vittone, pp. 337-391.

Emmanuel BENEZIT, « Francesco Cerotti », in : *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Tome 3, Gründ, 1999, Paris, p. 414.

Emmanuel BENEZIT, « Alessandro Francesi », in : *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Tome 5, Gründ, 1999, Paris, p. 642.

Emmanuel BENEZIT, « Francesco Giardoni », in : *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Tome 6, Gründ, 1999, Paris, p. 90.

Emmanuel BENEZIT, « Lorenzo Ottone ou Ottoni, dit Lorenzone », in : *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Tome 10, Gründ, 1999, Paris, p. 449.

Emmanuel BENEZIT, « Agostino Penna », in : *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Tome 10, Gründ, 1999, Paris, p. 720.

Emmanuel BENEZIT, « Lodovico Stern », in : *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Tome 13, Gründ, 1999, Paris, p. 233.

Gino BENZONI, « Caprara, Enea Silvio », in *Dizionario biografico degli Italiani*, Alberto M. GHISALBERTI (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 1976, vol. 19, pp. 169-177.

François BERGOT, « Tombeau en l'honneur de Jean-Germain Drouais », in : *Revue du Louvre*, 1976, n° 26, pp. 379, 382-383.

David Leonard BERSHAD, « Guidi, Domenico » in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 2004, vol. 61, pp. 214-220.

Luisa BERTONI, « Corradini, Pietro Marcellino » in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Alberto M. GHISALBERTI (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 1984, vol. 30, pp. 358-362.

Luisa BERTONI, « Cozza, Lorenzo (al secolo Simone) » in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Alberto M. GHISALBERTI (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 1984, vol. 30, pp. 541-544.

Biographie moderne ou dictionnaire biographique de tous les hommes morts et vivants, qui ont marqué à la fin du XVIIIe siècle et au commencement de celui-ci, par leurs écrits, leur rang, leurs emplois, leurs talents, leurs malheurs, leurs vertus, leurs crimes, et où tous les faits qui les concernent sont rapportés de la manière la plus impartiale et la plus authentique, Leipzig, Paul-Jacques Besson libraire, 1806, seconde édition, tome premier,

Oldrich BLAZICEK, « Francesco Queirolo in Boemia », in : *La critica d'arte rivista Bimestrale di Arti Rigurative*, 1949-1950, Troisième série, Année VIII, Fascicule XXVII, Carlo L. RAGGHIANI (dir.), Sansoni Firenze, Florence, pp. 409-411.

Anthony BLUNT, *Guide de la Rome baroque, églises – palais – fontaines*, Tours, éd. Hazan, 1992, (Traduit de l'anglais par Serge Seraudie) [ed. première, *Guide to baroque Rome*, 1982, *sin loco*].

Gabriele BORGHINI (dir.), *Marmi antichi*, Rome, Leonardo de Luca editori, Istituto Centrale per il catalogo e la Documentazione, 1992.

Edgard Peters BOWRON et Joseph J. RISHEL (dir.), *Art in Rome in the Eighteenth Century*, cat. expo. (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars-28 mai 2000), Philadelphia Museum of art et Merrell, 2000.

Maria Grazia BRANCHETTI BUONOCORE, « Cristofari (Cristofani), Fabio », in : *Dizionario Biografico degli Italiani*, Alberto M. GHISALBERTI, Massimiliano PAVAN (dir.), Rome, Società Grafica Romana, 1985, vol. 31, pp. 57-59.

Maria Grazia BRANCHETTI BUONOCORE, « Cristofari (Cristofani), Pietro », in : *Dizionario Biografico degli Italiani*, Alberto M. GHISALBERTI, Massimiliano PAVAN (dir.), Rome, Società Grafica Romana, 1985, vol. 31, pp. 57-62.

Cyprien Prosper BRARD, *Traité des pierres précieuses, des porphyres, granits, marbres, albatres, et autre roches propres a recevoir le poli et orner les monuments publics et édifices particuliers*, Paris, F. Schoell, 1808.

Marie-Thérèse BRAUDY (dir.), *La sculpture méthode et vocabulaire. Principe d'analyses scientifiques*, Paris, Ministère de la culture, Imprimerie nationale, 1978 (1^{ère} édition).

Jean-Philippe BREUILLE (dir.), *Dictionnaire de la sculpture, la sculpture occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Larousse, 1990.

Jean-Philippe BREUILLE (dir.), « Baroque », in : *Dictionnaire de la sculpture, la sculpture occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Larousse, 1990, pp. 41-43.

Jean-Philippe BREUILLE (dir.), « Néo-Classicisme », in : *Dictionnaire de la sculpture, la sculpture occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Larousse, 1990, p. 390.

Jean-Philippe BREUILLE (dir.), « Rococo », in : *Dictionnaire de la sculpture, la sculpture occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Larousse, 1990, p. 470.

Oronzo BRUNETTI, Silvia Chiara CUSMANO, Valerio TESI (dir.), *Bernini e la Toscana da Michelangelo al barocco mediceo e al neocinquecentismo*, Rome, Gangemi editore, 2002.

Jacob BURCKHARDT, *Il Ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, Rome, Bulzoni editore, 1993.

Alessandro Gregorio CAPPONI, Alessandro Pompeo BERTI, Domenico GIORGI, *Catalogo della libreria Capponi o sia de' libri italiani del fù marchese Alessandro Gregorio Capponi* Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome, Appresso il Bernabò, e Lazzarini. 1747.

Rosella CARLONI, « Franzoni, Francesco Antonio », in *Dizionario biografico degli Italiani* Fiorella BARTOCCHI, Mario CARVALE (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 1998, vol. 50, pp. 283-287.

Maria Rita CASAROSA GUADAGNI (dir.), *Medaglie del Settecento, Lo specchio del Bargello*, n° 27, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1986.

Gerardo CASALE, « Ferrata, Ercole » in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Fiorella BARTOCCHI, Mario CARVALE (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 1996, vol. 46, pp. 760-763.

Simonetta CECCARELLI, Elisa DEBENEDETTI, « Marchionni, Carlo », in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 2007, vol. 69, pp. 701-706.

Carlo CESCHI, « Le Chiese di Roma dagli inizi del neoclassico al 1961 », in : *Roma Cristiana*, Carlo GALASSI PALUZZI (dir.), Volume VI, Bologne, Capelli, 1963.

Roberto CESSI, « Michetti, Nicolò », in : *Enciclopedia italiana*, Giovanni TRECCANI (dir.), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1951, vol. 23, p. 203.

Pierre Jean-Baptiste CHAUSSARD, *Le Pausanias français : ou, Description du Salon de 1806 : état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIXe siècle : ouvrage dans lequel les principales productions de l'école actuelle sont classées, expliquées, analysées à l'aide d'un commentaire exact, raisonnées ; et représentées avec une suite de dessins exécutés et gravés par les plus habiles artistes*, Paris, F. Buisson, 1808.

Ino CHISESI (dir.), *Dizionario iconografico di simboli, icône, miti, eroi, araldica, segni, forme, allegorie, emblemi, colori*, Torino, Biblioteca Universale Rizzoli, 2000.

CHACAS, *Diario ordinario (di Roma) Sunto di Notizie e indici*, Associazione culturale Alma Roma, Rome (dir.), 1999, 11 avril 1767, n°7767, pp. 3-5.

Anthony Morris CLARK, « Caccianiga, Francesco » in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Alberto M. GHISALBERTI (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 1973, vol.16, pp. 3-4.

Umberto COLDAGELLI, « Argenvilliers, Clemente » in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Alberto M. GHISALBERTI (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 1962, vol. 4, pp. 125-126.

Elisa DEBENEDETTI (dir.), *Sculture romane del Settecento I : La professione dello scultore*, n° 17 (1), Rome, Bonsignori editori, 2001, pp. 46-47.

Cristina DE BENEDICTIS, Maria Grazia MARZI (dir.), *L'epistolario di Anton Francesco Gori, saggi critici, Antologia delle lettere e indice dei mittenti*, Florence, Firenze University Press, 2004.

Guy DELALANDE, « Jean-Baptiste Théodon (1645-1713) sculpteur du pape, sculpteur du roi, auteur du retable de l'église du Plessis-Placy », in : *Revue d'histoire de l'art de la Brie et du Pays de Meaux*, n°52, Conseil Général de Seine et Marne et de la ville de Meaux, 2001, pp. 37-50.

Giorgio DE GREGORI, « Santacroce Publicola » in : *Enciclopedia italiana*, Giovanni TRECCANI (dir.), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1936, vol. 30, p. 764.

Françoise DE LA MOUREYRE, « Théodon Jean Baptiste », in : *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Jean Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1992, pp. 538-539.

Pierre DERVEAUX, *Blasons et Armoiries témoins de notre histoire*, Saint-Malo, éditions d'Art Derveaux, 1987.

Maria Pia DONATO, « Un collezionista nella Roma del primo Settecento Alessandro Gregorio Capponi », in : *Eutopia, Commentarii novi de antiquitatibus totius europae*, Adriano LA REGINA (dir.),

1993 – II, 1, Idea e Scienza dell'Antichità Roma e l'Europa 1700-1770, Parte Prima, Roma nel primo '700, Joselita Raspi Serra (dir.), ed. Quasar, Rome, pp. 91-102.

Gaston DUCHET-SUCHAUX et Michel PASTOUREAU, *La bible et les saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1990.

F. DI MARCO, *La vita e l'opera dell'architetto romano Pietro Camporese il Vecchio (1726-1783)*, tesi di dottorato in storia dell'architettura, Università degli studi di Roma «La Sapienza» (tutor prof.S. Benedetti), Roma, 2000 (inédit).

Maria Chiara ELIA, « Il carteggio tra Anton Francesco Gori e Alessandro Gregorio Capponi : scavi, antiquaria, collezionismo e accademie nella prima metà del settecento tra Roma e Firenze », in : *L'epistolario di Anton Francesco Gori, saggi critici, Antologia delle lettere e indice dei mittenti*, Cristina De Benedicis, Maria Grazia MARZI (dir.), Florence, Firenze University Press, 2004, pp. 49-67.

Mario ESCOBAR, *Le chiese sconosciute di Roma*, Rome, Newton &Compton, 1988.

Guido Gregorio FAGIOLI VERCELLONE, « Giorgi, Agostino Antonio » in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 2000, vol. 55, pp. 300-304.

Raffaele FEOLA, « Calcagnini, Carlo Leopoldo » in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Alberto M. GHISALBERTI (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 1973, vol. 16, pp. 491-492.

John FLEMING et Hugh HONOUR, « Giovanni Battista Maini », in : *Essays in The History of Art presented to Rudolf Wittkower*, 1967, vol. 2 « Essays in The History of Art with thirty-nine contributions », Phaidon Press, Bristol, pp. 255-258.

Daniel FOUILLOUX, Anne LANGLOIS, Alice LE MOIGNÉ, Françoise SPIESS, Madeleine THIBAUT et Renée TREBUCHON, *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris, Cerf-Nathan, 1990.

Michele FRANCESCHINI, Valerio VERNESI (dir.), *Statue Di Campidoglio, Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746)*, Rome, Edimond, 2005.

Daniela GALLO, « Bracci Pietro », in : *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Jean Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1992, p. 81.

Daniela GALLO, « Franzoni Francesco Antonio », in : *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Jean Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1992, pp. 212-213.

Daniela GALLO, « Michallon Claude », in : *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Jean Philippe Breuille (dir), Paris, Larousse, 1992, pp. 363-364.

Daniela GALLO, « Penna Agostino », in : *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Jean Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1992, p. 412.

Daniela GALLO, « Righi Tommaso », in : *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Jean Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1992, p. 463.

Daniela GALLO, « Rusconi Camillo », in : *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Jean Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1992, p. 489.

Daniela GALLO, « Valle Filippo della », in : *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Jean Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1992, p. 554.

Daniela GALLO (éd.), Johann Joachim WINCKELMANN, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Paris, La Pochotèque, 2005.

Daniela GALLO, *Modèle ou Miroir ? Winckelmann et la sculpture néoclassique*, Paris, Édition de la Maison des Sciences, 2009.

Alfonso GAMBARDELLA, *Architettura e committenza nello stato pontificio tra barocco e rococò. Un amministratore illuminato Giuseppe Renato Imperiali*, Naples, Società Editrice Napoletana, 1984.

Alfonso GAMBARDELLA, *Ferdinando Fuga, 1699-1999 Roma, Napoli, Palermo*, Naples, ed. Scientifiche Italiane, 2001.

Maria Gabriella GARGANO, « Carlo De Dominicis », in : *Storia dell'arte*, 1973 n°17, Giulio Carlo ARGAN (dir.), la nuova italia editrice, Florence, pp. 85-112.

Elvira GENCARELLI, « Antonelli, Nicola Maria » in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Alberto M. GHISALBERTI (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 1961, vol. 3, p. 500.

Agosto GENTILI (dir.), *Il Ritratto e la memoria*, materiali 1, Rome, Bulzoni editore, 1989.

Alessandra GIANNI, p. 341, « Le imprese, i cavalier, l'arme e gli onori », in M. ASCHERI (dir.), *I Libri dei Leoni, La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737)*, Milano, 1997.

Laura GIGLI, *San Marcello al Corso, sin loco*, Fratelli Palombi Editore, 1996.

Vincenzo GOLZIO, « Zucchi » in : *Enciclopedia italiana*, Giovanni TRECCANI (dir.), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1937, vol. 35, p. 1047.

Vincenzo GOLZIO, *Il Seicento e il Settecento*, Storia universale dell'arte. Vol. 5, tome II, Turin, unione tipografico – editrice torinese, 1955.

Alvar GONZALEZ-PALACIOS, « Il deposito di Maria Flaminia Odescalchi Chigi », in : *Antologia di belle Arti, Il Settecento*, Alvar GONZALEZ-PALACIOS (dir.), Umberto Allemandi e C., Torino, 1998, pp. 155-162.

Costanza GRADARA, *Le chiese minori di Roma*, Rome, Alfieri et Lacroix, di Luigi Alfieri et C., 1922.

Hanns GROSS, *Roma nel Settecento*, Rome et Bari, Laterza, 1990.

Maria Barbara GUERRIERI BORSOI, « Tra invenzione e restauro : Agostino Penna », in : *Sculture romane del Settecento : la professione dello scultore*, Elisa DEBENEDETTI (dir.), n°17 (1), Rome, Bonsignori editore, 2001, pp. 137-182.

Abraham Marie HAMMACHER, *La sculpture*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1988. Traduit de l'anglais par P. Peyrelevade.

Hugh HONOUR, « Bracci, Pietro » in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Alberto M. GHISALBERTI (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 1971, vol.13, pp. 621-623.

Gérard HUBERT, *La sculpture dans l'Italie Napoléonienne*, Paris, E. de Boccard, 1964.

Vernon HYDE MINOR, « Filippo Della Valle's Memorial to Sampaio : an Attribution Resolved », in : *The Burlington Magazine*, 1975, septembre-décembre, pp. 659-663.

Vernon HYDE MINOR, *The Roman Works of Filippo della Valle*, University of Kansas, Ph.D., 1976, Fine Arts, (Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106, 1977).

Vernon HYDE MINOR, « Della Valle's last commision », in : *The Burlington Magazine*, 1980, juin-mai, vol. 122, pp. 60-61.

Vernon HYDE MINOR, « Filippo della Valle as Metalworker », in : *The Art Bulletin*, A Quartely Published by The College Art Association of America, septembre 1984, LXVI, Patrons and Programs in Rome and Florence in the 1560's, Rejected Rembrandts, German and American Painting 1817-1837, and other themes, New York, pp. 511-514.

Vernon HYDE MINOR, « Tommaso Righi's Roman sculpture : a catalogue », in : *The Burlington Magazine*, CXXVI, 1984, septembre-décembre, pp. 668-674.

Vernon HYDE MINOR, « Filippo della Valle's tomb of Innocent XII : Death and dislocation », in : *La gazette des beaux Arts*, octobre 1988, tome 112, livraison 1437, pp. 133-140.

Vernon HYDE MINOR, « Della Valle, Filippo », in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Massimiliano PAVAN (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 1989, vol. 37, pp. 744-747.

Vernon HYDE MINOR, « Filippo Della Valle », in : *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Edgard Peters BOWRON et Joseph J. RISHEL (dir.), cat. expo. (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars-28 mai 2000), Philadelphia Museum of art et Merrell, 2000, pp. 289-292.

Vernon HYDE MINOR, « Carlo Marchionni », in : *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Edgard Peters BOWRON et Joseph J. RISHEL (dir.), cat. expo. (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars-28 mai 2000), Philadelphia Museum of art et Merrell, 2000, pp. 261-262.

Michele D'INNELLA (dir.), *Guida d'Italia, ROMA* Milan, Touring Club Italiano, 2008.

Louis-Joseph JAY, *Recueil de Lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture, écrites par les plus maîtres et les plus illustres amateurs qui aient paru dans ces trois arts depuis le XVe siècle jusqu'au XVIIIe ; publiées à Rome par Bottari en 1754 ; traduites, et augmentées de beaucoup de lettres qui ne se trouvent pas dans son recueil ; et enrichies de notes historiques et critiques*, Paris, galerie de tableaux, 1817.

Jean-René JEANNOT, « Une représentation symbolique des défunts », in : *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, T. 89, n° 2, 1977, p. 584.

Elisabeth KIEVEN, « Marchionni Carlo », in : *The Dictionary of Art*, vol. 20, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1996, pp. 392-394.

Elisabeth KIEVEN et John PINTO, *Pietro Bracci and Eighteenth-Century Rome, drawings for architecture and sculpture in the Canadian Centre for Architecture and other collections*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2001.

Lars O. LAGERQUIST, *Le club français de la médaille*, n° 43/44, 1974, publication de l'Administration des monnaies et médailles, Maurice Thépot (rédaction), Paris, pp. 52-55.

Henri LANDRIN, *Dictionnaire de minéralogie, de géologie, et de métallurgie*, Paris, Firmin Didot frères, 1852.

Rossella LEONE, Federica PIRANI, Maria Elisa TITTONI, Simonetta TOZZI, *Il museo di Roma racconta la città*, Rome, Gangemi editore, 2002.

Maria Sofia LILLI, *Aspetti dell'arte neoclassica, sculture nelle chiese romane ; 1780-1845*, Rome, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1991.

Anna LO BIANCO et Angela NEGRO (dir.), *Il Settecento a Roma*, cat. exposition (Rome, Palazzo Venezia, 10 novembre 2005-26 février 2006), Cinisello Balsamo (Milan), Silvana Editoriale, 2005.

Nina A. MALLORY, *Roman Rococo Architecture from Clement XI to Benedict XIV (1700-1758)*, New York, Garland Publishing, 1977.

Valerio MARIANI, « Bracci, Pietro » in : *Enciclopedia italiana*, Giovanni TRECCANI (dir.), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1925, vol. 7, p. 642.

Valerio MARIANI, « Le chiese di Roma dal XVII al XVIII secolo », in *Roma cristiana*, Carlo GALASSI PALUZZI (dir.), Volume V, Bologne, Cappelli, 1963.

Carla MAZZARELLI, « Un Senatore svedese a Roma : la dimora di Niccolo Bielke in Campidoglio e un'ipotesi per il suo ritratto a Palazzo Braschi », in : *Bolletino dei Musei comunali di Roma, associazione amici dei musei di roma*, XVIII nuova serie 2004, Gangemi editore, Rome, pp. 66-81.

Gian Lorenzo MELLINI (dir.), « Francesco Antonio Franzoni tra virtuosismo tecnico e restauro integrativo », in *Labyrinthos*, X, 19-20, Florence, Vallecchi editore, 1991, pp. 155-225, surtout p. 163.

André MICHEL, *Histoire de l'Art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, tome VII, *L'art en Europe au XVIIIe siècle* (partie 1), Paris, Armand Colin, 1925.

Samuel J. MILLER, « Portugal and Rome c. 1748-1830: an aspect of the Catholic enlightenment », in : *Miscellanea historiae pontificiae*, volume 44, Rome, Pontificia Università Gregoriana, 1978.

Miklós MOJZER (dir.), « Paolo Posi Római építész egy Rendház-terve, 1756-ból » [Un progetto di casa conventuale realizzato dall'architetto romano Paolo Posi nel 1756], in *Művészettörténeti Értesítő*, Budapest, Accademia delle Scienze, XXXI/1, 1982.

Jennifer MONTAGU, « Massililiano Soldani's bust of Enea Caprara rediscovered », in : *Apollo, The Magazine of the Arts*, 1974, n° 151-154, septembre, édité par Denys Sutton, Londres, pp. 240-247.

Jennifer MONTAGU, « The Santacroce tombs in S. Maria in Publicolis, Rome », in : *The Burlington Magazine*, 1997, septembre-décembre, pp. 849-859.

Jennifer MONTAGU, « Giovanni Battista Maini », in : *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Edgard Peters BOWRON et Joseph J. RISHEL (dir.), cat. expo. (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars-28 mai 2000), Philadelphia Museum of art et Merrell, 2000, pp. 259-260.

Jennifer MONTAGU, « Maini, Giovanni Battista », in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 2006, vol. 67, pp. 600-602.

Vittorio MOSCHINI, « Filippo della Valle », in : *L'arte*, Rivista bimestrale di storia dell'arte medioevale e moderna, Adolfo VENTURI (dir.), Rome, 1925, vol. 28, pp. 177-190.

Vittorio MOSCHINI, « Antonio Zucchi Veneziano », in : *Arte Veneta*, vol. 11, 1957, Alfieri Editore s.r.l., Venise, pp. 168-172.

Giulio NATALI, « Bottari, Giovanni Gaetano », in : *Enciclopedia italiana*, Giovanni TRECCANI (dir.), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1925, vol. 7, p. 576.

Giulio NATALI, « Serassi, Pier Antonio », in : *Enciclopedia italiana*, Giovanni TRECCANI (dir.), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1936, vol. 31, pp. 411-412.

Antonio NAVA CELLINI, *La scultura del Settecento*, Storia dell'arte in Italia, Turin, Unione Tipografica Editrice, Torinese, 1982.

Angela NEGRO, « Nuovi documenti per Giuseppe Mazzuoli e bottega nella cappella Pallavicini Rospigliosi a San Francesco a Ripa (con una nota per Chiari ed un dipinto inedito) », in : *Bollettino d'Arte*, 44-45, juillet-octobre 1987, Istituto Poligrafico e zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Rome, pp. 157-178.

Ludwin PAARDEKOOOPER, « The monument to Maria Flaminia Chigi Odescalchi, 1771-72 », in : *Labyrinthos*, 1996-1997, 15/16, Ermeneutica delle arti figurative dal medioevo al novecento, 29/32, Le Lettere, pp. 261-315.

Susanna PASQUALI, « Vita e opere dell'architetto Paolo Posi (1706-1776), Note alla biografia compilata da Ettore Romagnoli », in : *Architettura, Storia e Documenti*, 1990 1-2, Gangemi editore, Rome, pp. 164-180.

Samuela PASQUALI, « Paolo Posi », in : *Urbe Architectus, Modelli, Disegni, Misure, La professione dell'architetto Roma, 1680-1750*, Bruno CONTARDI, Giovanna CURCIO (dir.), Rome, Argos, 1991.

Giuseppe PIGNATELLI, « Borgia, Alessandro », in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Alberto M. GHISALBERTI (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 1970, vol. 12, pp. 690-692.

Giuseppe PIGNATELLI, Armando PETRUCCI, « Bottari, Giovanni Gaetano », in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Alberto M. GHISALBERTI (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 1971, vol. 13, pp. 409-418.

John PINTO, « Il modello della Cappella Pallavicini Rospigliosi », in : *Urbe Architectus, Modelli, Disegni, Misure, La professione dell'architetto Roma, 1680-1750*, Bruno CONTARDI, Giovanna CURCIO (dir.), Rome, Argos, 1991, pp.50-57.

John PINTO, « Carlo Fontana », in : *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Edgard Peters BOWRON et Joseph J. RISHEL (dir.), cat. expo. (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars-28 mai 2000), Philadelphia Museum of art et Merrell, 2000, pp. 126-127.

John PINTO, « Ferdinando Fuga », in : *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Edgard Peters BOWRON et Joseph J. RISHEL (dir.), cat. expo. (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars-28 mai 2000), Philadelphia Museum of art et Merrell, 2000, pp. 128-129.

John PINTO, « Nicola Michetti », in : *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Edgard Peters BOWRON et Joseph J. RISHEL (dir.), cat. expo. (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars-28 mai 2000), Philadelphia Museum of art et Merrell, 2000, p. 134.

Viviana PISTARELLI, « Archivi di biblioteche : per la storia delle biblioteche pubbliche statali », in *Sussidi Eruditi*, Volume 55, Rome, Ufficio centrale per i beni librari e gli istituti cultural di Storia e Letteratura, 2002.

Erasmus PISTOLESI, *Descrizione di Roma e suoi contorni con nuovo metodo breve e facile*, Rome, Giovanni Gallarini Librajo, 1841.

Laura POSSANZINI, « Giardoni (Gardoni), Francesco », in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Mario CARVALE (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, Società grafica romana, 2000, vol. 54, pp. 593-595.

Anne L. POULET, « Jean-Antoine Houdon », in : *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Edgard Peters BOWRON et Joseph J. RISHEL (dir.), cat. expo. (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars-28 mai 2000), Philadelphia Museum of art et Merrell, 2000, p. 256.

Paolo PORTOGHESI, *Roma barocca*, Bari, Laterza, 1998.

Simonetta PROSPERI, Valenti RODINO, « Il cardinal Giuseppe Renato Imperiali, committente e collezionista », in : *Bollettino d'Arte*, 41, janvier-février 1987, Istituto Poligrafico e zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Rome, pp. 17-60.

Giampiero PUCCI, « Rusconi, Camillo », in : *Enciclopedia italiana*, Giovanni TRECCANI (dir.), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1936, vol. 30, p. 258.

Oreste RAGGI, *Monumenti sepolcrali eretti in Roma agli uomini celebri per scienze lettere ed arti*, vol.1, Rome, Tipografia della Minerva, 1841.

Corrado RICCI, *Roma, visioni e figure*, Milan, Fratelli Treves editori, 1924.

Alberto RICCOBONI, *Roma nell'arte, la scultura nell'evo moderno*, Rome, Casa editrice mediterranea, 1942.

René-François ROHRBACHER et Auguste-Henri DUFOUR, *Histoire universelle de l'Eglise catholique*, livre 88, 3ème édition, tome 26, Paris, Gaume frère et J. Duprey, 1859.

Stella RUDOLPH, « 1789 : Claude Michallon e i Pensionnaires per la morte del Drouais », in : *Labyrinthos*, 1984, n° 3, pp. 55-75.

Mario SANFILIPPO, « Falconieri, Alessandro », in : *Dizionario biografico degli Italiani*, Fiorella BARTOCCHI, Mario CARVALE (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, Società grafica romana, 1994, vol. 44, pp. 371-372.

Armando SCHIAVO, « Opere di Pietro Bracci in S. Antonio dei Portoghesi », in : *Studi Romani*, Rivista triemistrale dell'Istituto di studi Romani, 1976, vol. 24, pp. 521-523.

Andrée R. SCHNEIDER, « Slodtz », in : *Enciclopedia italiana*, Giovanni TRECCANI (dir.), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1936, vol. 31, pp. 956-957.

Giancarlo SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, I, Turin, 1994, pp. 168-170. [non consulté]

Guilhem SCHERF, « René-Michel, dit Michel-Ange (Slodtz) », in : *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Jean Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1992, p. 514.

François SOUCHAL, *La sculpture, la grande tradition de la sculpture du XVe au XVIIIe siècle*, Histoire d'un art, Genève, Skira, 1987.

STENDHAL (Marie-Henri BEYLE), *Promenades dans Rome*, Paris, Michel Lévy frère, 1858.

Maria Cristina TERZAGHI, *Annibale Carracci, Caravaggio, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2007.

Giovanni TRECCANI (dir.), *Enciclopedia italiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1949.

Giovanni TRECCANI (dir.), *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, Società grafica romana, 1968.

Edouard URECH, *Dizionario dei Simboli Cristiani*, Rome, Arkeios, 1995.

Teresa Leonor M. VALE, « Obras do escultor Filippo della Valle (Florença, 1698- Roma, 1768) realizadas para Portugal ou para portugueses », in : *Revista da Faculdade de Letras*, 2006-2007, Ciências e Técnicas do Património, Porto, I Série vol. V-VI.

John VARRIANO, « De Dominicis, Carlo », in : *Dizionario biografico degli italiani*, Massimiliano PAVAN (dir.), Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, Società grafica romana, 1987, vol. 33, pp. 636-637.

Dominique VERGNON, « Ferrata Ercole », in : *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Jean Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1992, p. 200.

Dominique VERGNON, « Guidi ou Guido Domenico », in : *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Jean Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1992, p. 252.

Dominique VERGNON, « Queirolo Francesco », in : *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Age à nos jours*, Jean Philippe BREUILLE (dir.), Paris, Larousse, 1992, pp. 441-442.

Francesco Antonio VITALE, *Storia diplomatica de' Senatori di Roma, dalla decadenza dell'Imperio Romano fino ai nostri tempi con una serie di monete senatorie*, Rome, nella Stamperia Salomoni, 1791.

Rudolpf WITTKOWER, *Art et architecture en Italie 1600-1750, l'âge du baroque*, Paris, ed. Hazan, 1991 [1^{ère} édition : *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Yale, Yale Universty Press. 1993.]

Dean WALKER, « Rene-Michel (*called* Michel-Ange) Slodtz », in : *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Edgard Peters BOWRON et Joseph J. RISHEL (dir.), cat. expo. (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 16 mars-28 mai 2000), Philadelphia Museum of art et Merrell, 2000, pp. 288-289.

Federico ZERI, « Appunti su Tommaso Righi », in : *Antologia di Belle Arti*, Giuliano Briganti, Alvar GONZALEZ-PALACIOS et Federico ZERI (dir.), Nuova Serie n°25-26, 1985, Umberto Allemandi & c., Turin, pp. 56-64.

Sites Internet

- http://avirel.unitus.it/bd/autori/angeli/chiese_roma/prima_parte.html
- <http://membres.lycos.fr/jbeaujean/robermt/symb.htm>
- <http://www.answers.com/>
- <http://www.casinoaurorapallavicini.it/FamigliaPallavicini.htm>
- <http://www.confrades.com/santagata/francese.htm>
- <http://www.cosmovisions.com/marbre.htm>
- <http://www.diocesituscolana.it/cronologia/resfrascati.asp?idx=cpdc1758>
- <http://www.fiu.edu/~mirandas/bios1690.htm#Bichi>
- <http://www.guide2womenleaders.com/womeninpower/Womeninpower1740.htm>
- <http://www.insecula.com/>
- <http://www.lib-art.com/artgallery/1116-giuseppe-mazzuoli.html>
- <http://www.universalis.fr/>
- <http://www.wga.hu/>

Table des matières

Introduction	5
I. Le succès d'un genre	9
A. L'affirmation d'un type	9
1. L'origine du portrait en médaillon à Rome	9
a) L'effigie du défunt au XVI ^e siècle à Rome	10
b) L'effigie réduite au portrait aux XVII ^e et XVIII ^e siècles	10
c) La naissance du portrait en médaillon au XVIII ^e siècle à Rome	11
2. Les aspects du portrait en médaillon	12
a) La symbolique	12
b) L'attitude du défunt	13
B. La typologie du monument funéraire abritant un portrait en médaillon, à Rome, au XVIII^e siècle	15
1. Les différents types	15
C. La place des symboles (ou attributs) et des allégories	19
1. La nature des allégories humaines	20
2. Les formes des allégories	22
3. Les allégories animales	24
4. Les objets	25
II. Commanditaires et destinataires	28
A. Les laïcs	28
a) Statuts des hommes laïcs	28
b) Les commanditaires	29
c) Les monuments avec plusieurs portraits	30
d) Les portraits d'artistes	30
2. Les portraits en médaillon	30
a) Le portrait	31
b) Les vêtements	31
c) Le visage	33
d) Les éléments de l'au-delà	34
3. Les monuments funéraires	34
a) La taille	34
b) L'emplacement	36
c) Les matériaux	37
d) Les attributs	38
(1) Les allégories humaines	38
(2) Les allégories animales	39
(3) Les objets	40
4. La différence entre aristocrates et artistes	41
B. Le clergé	43
1. Statuts des prélats	43
a) Les commanditaires	43
b) Les monuments avec plusieurs portraits	44
2. Les portraits en médaillons	45
a) Les types	45
b) Les vêtements	46
c) Le visage	46
d) Les éléments de l'au-delà	47

3.	Les monuments funéraires	47
a)	La taille	47
b)	L'emplacement	49
c)	Les matériaux	50
d)	Les attributs	51
(1)	Les allégories humaines	51
(2)	Les allégories animales	52
(3)	Les objets	52
4.	La différence entre les cardinaux et les autres membres du clergé	54
C.	Les monuments funéraires des aristocrates, femmes de lettres, épouses et filles	55
1.	Le statut des femmes	55
a)	Les commanditaires	55
b)	Les monuments avec plusieurs portraits	55
2.	Les portraits en médaillon	56
a)	Les vêtements	56
b)	Le visage	57
c)	Les éléments de l'au-delà	57
3.	Les monuments funéraires	58
a)	La taille	58
b)	Les matériaux	58
c)	L'emplacement	59
d)	Les attributs	59
(1)	Les allégories humaines	59
(2)	Les allégories animales	60
(3)	Les objets	60
e)	Les différences entre aristocrates et artistes	61
III.	Le monument funéraire avec portrait en médaillon à l'aune du style	63
A.	La « manière romaine »	63
1.	Définition du style	63
2.	Les monuments appartenant à ce style	64
a)	Etude des portraits en médaillon	65
b)	Etude des monuments	66
(1)	L'héritage baroque	66
(2)	Le baroque tardif élégant	67
(3)	Pudeur et grâce	69
3.	Les sculpteurs de la « manière romaine »	71
B.	Une nouvelle hybridation : la rencontre des « manières » dominantes	75
1.	Définition de l'hybridation	75
2.	Les monuments appartenant à ce style	75
a)	Etude des portraits en médaillon	76
b)	Etude des monuments	76
(1)	Des allégories moins nombreuses et plus calmes	77
(2)	Une composition simplifiée	79
3.	Les sculpteurs du barocchetto	80
C.	La « manière » classique à tendance française	82
1.	Définition du style	82
2.	Les monuments appartenant à ce style	83
a)	Etude des portraits en médaillon	84
b)	Etude des monuments	84
3.	Les sculpteurs du néo-classicisme	86
	Conclusion	88
	Bibliographie générale	92

Le portrait en médaillon dans la sculpture funéraire à Rome au XVIII^e siècle est une forme ancrée dans une histoire, une société et une symbolique précises.

Cette forme, venue de l'*imago-clipeata* antique due à l'engouement des découvertes archéologiques, se voit dotée d'une signification nouvelle. Elle implique désormais, selon le célèbre théoricien Rudolph Wittkower, une distanciation entre le défunt et son image en prenant la forme du portrait, image funéraire par excellence car ressemblante et à la fois sans vie. Mais elle indique aussi, selon le non moins célèbre Erwin Panofsky, une incarnation de l'âme et la présence de *putti* en révèle le transport au ciel.

Cette forme, entourée de tout un vocabulaire funéraire caractérisant la fonction et les mérites du défunt mais aussi le concept de la Mort, se déploie sur des tombeaux dédiés à des personnes aux statuts sociaux différents. Prélats et grands aristocrates côtoient des hommes et des femmes issus de la petite noblesse mais également des artistes. Cependant, ils ne sont pas égaux dans leurs représentations et, la richesse, la grandeur et l'emplacement près du chœur, sont souvent réservés aux plus éminents d'entre eux.

Enfin, on peut déceler différents styles d'exécution, en rapport avec l'époque de leur réalisation mais aussi leurs auteurs. Trois grands courants traversent ce siècle. On peut identifier un baroque finissant aux traits encore imprégné d'un faste rococo et souvent apprécié des artistes romains. Un baroque tempéré et élégant adopté par les artistes du Nord de l'Italie et quelques Français, dont le principal représentant est le florentin Filippo Della Valle. Et pour finir, un style plus froid et épuré, quasiment néo-classique, pratiqué surtout à la fin du siècle et affectionné par les artistes français.

Toutes ces caractéristiques en font une image révélatrice de la culture romaine du XVIII^e siècle et de la place de cette ville sur la scène internationale : un nouveau grand foyer de création artistique.

Mots clefs : portrait, médaillon, sculpture, funéraire, Rome, XVIII^e siècle, tombeau, mort, cardinal, marbre, *putti*, allégorie, Rudolph Wittkower, Erwin Panofsky, Filippo Della Valle, église, clergé, laïcs, baroque, barocchetto, classique, néo-classique.

Il ritratto in medaglione nella scultura funeraria a Roma al XVIII secolo è una forma ancorata in una storia, una società ed un simbolico precisi.

Questa forma, venuta dall'*imago-clipeata* antica dovuto all'influenza delle scoperte archeologiche, si vede dotata di un significato nuovo. Implica oramai, secondo il celebre teorico Rudolph Wittkower, un distacco tra il defunto e la sua immagine prendendo la forma del ritratto, immagine funeraria per eccellenza perché somigliante ed al tempo stesso senza vita. Ma indica anche, secondo il non meno celebre Erwin Panofsky, un'incarnazione dell'anima e la presenza di *putti* ne rivela il trasporto al cielo.

Questa forma, cinta di tutto un corredo che caratterizza la funzione ed i meriti del defunto ma anche il concetto della Morte, si sviluppa su dei sepolcri dedicati a persone di status sociali differenti. Prelati e grandi aristocratici al fianco di uomini e donne della piccola nobiltà, ma anche degli artisti. Tuttavia, non sono uguali nelle loro rappresentazioni e, la ricchezza, la grandezza e l'area vicino al coro sono riservati spesso ai più eminenti tra di loro.

Si possono infine individuare differenti stili di esecuzione di queste sculture funerarie, in rapporto all'epoca della loro realizzazione ma anche ai loro autori. Tre grandi correnti attraversano questo secolo. Si può identificare un barocco finale a tratti ancora intriso di un fasto rococò e apprezzato spesso degli artisti romani. Un barocco temperato ed elegante adottato dagli artisti del nord dell'Italia, ed alcuni francesi, il cui principale rappresentante è il fiorentino Filippo Della Valle. E per finire, uno stile più freddo ed epurato, quasi neoclassico, praticato soprattutto alla fine del secolo ed affezionatissimo per gli artisti francesi.

Tutte queste caratteristiche ne fanno un'immagine rivelatrice della cultura romana del XVIII secolo e del posto di questa città sulla scena internazionale: un nuovo grande focolare di creazione artistica.

Parole chiavi: ritratto, medaglione, scultura, funerario, Roma, XVIII secolo, sepolcro, morte, cardinale, marmo, *putti*, allegoria, Rudolph Wittkower, Erwin Panofsky, Filippo Della Valle, chiesa, clero, barocco, barocchetto, classico, neoclassico.