

*art
société*

Sous la direction de
Véronique MEYER et Marie-Luce PUJALTE-FRAYSSÉ



VOYAGE D'ARTISTES

EN ITALIE DU NORD
XVI^e-XIX^e SIÈCLE



PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES

Titien vers l'étranger

Valentina SAPIENZA

«Tiziano adunque, avendo d'ottime pitture adornato Vinezia, anzi tutta Italia et altre parti del mondo, merita essere amato et osservato dagl'artefici, et in molte cose ammirato et imitato, come quegli che ha fatto e fa tuttavia opere degne d'infinita lode, e dureranno quanto può la memoria degl'uomini illustri.»

Giorgio VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Florence, Giunti, 1568, II, p. 518.

À en croire Giorgio Vasari, l'art de Titien atteint, du vivant de l'artiste, une dimension quasi mythique, à tel point que l'historiographe toscan n'hésite pas à déclarer auprès de ses contemporains la nécessité pour les « gens du métier » d'aller contempler les œuvres de ce maître qui décoorent Venise, l'Italie entière et d'autres régions du monde. Car Titien – en conclut l'auteur des *Vite* – « mérite d'être aimé et suivi par les artistes, admiré et imité en bien des points [...] »¹. L'affirmation de Vasari représente pour le moins une vérité littéraire. C'est en effet à partir de ce simple constat que l'historiographie contemporaine – et bien sûr celle des années suivantes – construit l'« obligation », pour les artistes étrangers de passage à Venise, d'un séjour dans l'atelier de Titien, que ce soit pour compléter leur formation ou bien pour s'offrir la chance d'une véritable collaboration au côté du grand maître de la Renaissance vénitienne. Par conséquent, il n'est pas simple d'établir lesquels, parmi les nombreux artistes étrangers cités en qualité d'élèves, collaborateurs ou bien disciples ou suiveurs de Titien², ont pu réellement être abrités, nourris et élevés dans la maison de Biri Grande.

La collaboration d'Emanuel Amberger³ avec le maître fait en quelque sorte exception, ayant été attestée par plusieurs témoignages. Si Vasari mentionne simplement la présence chez Titien de quelques « Tedeschi, eccellenti pittori di paesi e verzure⁴ » à l'époque de sa visite en 1568, une lettre de l'antiquaire Niccolò Stoppio à Jakob Fugger, datée du 29 février 1568, rend compte de la « nature » de cette collaboration : apparemment Amberger exécutait à l'époque de nombreuses œuvres qui, retouchées par le maître, étaient ensuite vendues sur le marché comme des Titien originaux⁵. Fils du peintre Christoph que Titien connaît lors de son séjour à Augsbourg en 1548⁶, Emanuel se rend sans doute à Venise vers 1561-62, au moment du décès de son père. Il travaille avec Titien à partir au moins de 1565, devenant l'un des plus fidèles collaborateurs des dernières années

d'activité du maître. Si l'on s'intéresse en revanche aux collaborateurs occasionnels, il faut mentionner le peintre Jan Stephan Van Calcar, *alias* « Giovanni fiammingo », dont Vasari⁷ rappelle le savoir-faire dans l'art de peindre les figures humaines, tant de grande que de petite taille, et en particulier dans l'art du portrait. De passage à Venise vers 1536-37⁸, il réalise à cette occasion quelques xylographies pour la *Tabulae anatomicae sex* d'Andrea Vesalio (Venise, 1538) et c'est peut-être à cette époque que l'on devrait fixer sa collaboration avec Titien⁹. Quant à Lambert Sustris, actif à Padoue vers 1540 (l'identification avec l'« Alberto fiamingo¹⁰ » enregistré dans la « Fraglia de' pittori » de Venise, reste une hypothèse), il collabore, selon Ridolfi¹¹, à la fois avec Titien et Tintoret en qualité de peintre paysagiste. Et c'est encore Ridolfi¹² qui mentionne, parmi les collaborateurs des dernières années d'activité de Titien, l'allemand Christoph Schwarz.

La fréquentation assidue de l'atelier de Biri Grande de la part du portraitiste hollandais Anthonis Mor semble plus douteuse. Son séjour à Venise, si jamais il a eu lieu¹³, devrait se placer avant 1547, lorsqu'il est enregistré dans la corporation des peintres anversois. Sans doute devrait-on dire de même pour Hans Mielich, peintre originaire de Munich, et pour Dirck van Barentsz, qui aurait entrepris son voyage en Italie âgé de vingt et un ans, et séjourné chez Titien d'environ 1555 à 1562¹⁴. On pourrait encore s'attarder sur le séjour vénitien d'El Greco et son éventuelle fréquentation de l'atelier Vecellio : un portrait de Titien fait, en effet, son apparition au côté de l'autoportrait du peintre crétois (ou bien du portrait de Raphaël, selon des interprétations) et des portraits de Michel-Ange et Giulio Clovio dans les *Marchants chassés du temple* de Minneapolis (Institute of Arts). Et c'est encore son ami Giulio Clovio qui dans une lettre de recommandation à l'intention du cardinal Alessandro Farnese, datée de 1570, définit El Greco « disciple » de Titien¹⁵.

Au-delà de l'exercice décidément compliqué de vouloir distinguer la vérité historique du conte littéraire, un constat me paraît indispensable à ce stade de notre réflexion. Si l'on exclut le noyau central de l'atelier de Titien – celui formé par sa famille, son fils Orazio, ses cousins Marco et Cesare, et Girolamo Dente, autrement connu sous le nom de « Girolamo de Ticiano », tant son rapport au maître reflète l'esprit d'une authentique dévotion – il y a un nombre remarquable de présences étrangères parmi les collaborateurs de Titien. Et pour en venir au sujet de cette journée d'étude, d'où vient ce besoin des sources littéraires en premier ressort, de construire le séjour idéal de l'artiste étranger à Venise à la Renaissance au travers d'un passage obligé chez Titien ? Pourquoi son atelier finit-il apparemment par accueillir un groupe significatif d'étrangers, et pourquoi des suiveurs se répandent-ils immédiatement dans l'Europe entière ? Les réponses résident principalement, je crois, dans l'image de soi que le peintre essaie de construire vis-à-vis de ses contemporains, ainsi que dans le rapport que Titien entretient avec Venise. Rapport que l'on peut qualifier sans hésitation d'ambivalent, animé d'une part de l'exigence de jouer le rôle de peintre officiel de la Sérénissime, d'autre part d'entretenir le plus grand nombre possible de relations avec les principales cours étrangères, tout en restant libre des contraintes majeures que celles-ci apportent normalement. Le résultat de cette ambivalence n'est guère positif, arrivant parfois

même à menacer la « place » du peintre face à l'entourage vénitien au profit de quelques collègues plus jeunes et plus compétitifs, comme Tintoret. De plus, le séjour chez Titien ou une collaboration plus ou moins assidue avec le maître ne garantit pas pour autant à ses élèves, disciples, voire collaborateurs étrangers (ou bien vénitiens : voici un aspect encore plus paradoxal), des relations d'affaires profitables à Venise. Pour démontrer notre propos, nous analyserons ici le rapport du peintre avec son entourage vénitien, nous attardant spécialement sur les grands changements qui caractérisent la dernière période de son activité.

TIT I E N E T V E N I S E : U N R A P P O R T A M B I V A L E N T

■ Nous avons l'habitude de considérer Titien comme le plus représentatif des artistes de la Renaissance vénitienne. Pourtant, n'étant nullement réservés au service exclusif de la République, ses pinceaux satisfont très vite un nombre extraordinaire de commanditaires étrangers. La liste des œuvres que Titien exécute pour Venise (voir tableau) de 1530 à 1545¹⁶ permet de constater avec une grande surprise l'écart énorme entre les commandes passées par Venise et les vénitiens, et celles qui viennent de « l'étranger ». Bien avant d'endosser le rôle de peintre officiel de Charles-Quint et Philippe II, Titien met en place une politique précise, n'hésitant pas à peindre pour la cour de Ferrare, de Rome et notamment pour les Farnèse, pour Federico Gonzaga à Mantoue, pour Francesco Maria della Rovere, Eleonora Gonzaga et Guidobaldo, leur fils, à Urbino, ou bien pour le roi de France.

La liste de ses voyages montre que pendant la décennie 1540-1550, Titien, bagages en main, rend visite à la plupart de ses commanditaires, de Milan à Bologne et de Rome à Augsbourg¹⁷. Les déplacements ne semblent pas l'intimider et, si nécessaire, le peintre est prêt à abandonner temporairement Venise. Par ailleurs, ses relations avec la Sérénissime sont parfois très tendues. Menacé pour la énième fois de voir retirer la *sansaria*¹⁸ du Fondaco dei Tedeschi le 23 juin 1537 s'il n'avait pas remis « el teler de la bataglia », Titien décide enfin de rendre compte à ses commanditaires. C'est ainsi que le tableau de la *Bataille de Spolète*, commandé en 1513, soit vingt-trois ans auparavant, entre au Palais des Doges vers 1538-39 – l'Arétin voit le tableau encore dans l'atelier du maître durant l'automne 1537¹⁹. Vient ensuite la décennie 1545-1553 : l'époque des absences et des choix (« Il tempo delle assenze e delle scelte »), pour reprendre les mots d'Augusto Gentili²⁰. En 1545, Titien est à Rome pour gagner les faveurs des Farnèse et il se déclare prêt à peindre toute la famille du pape « fino alle gatte²¹ ». Son objectif est très clair : obtenir pour son fils Pomponio, qui avait embrassé la carrière ecclésiastique, le bénéfice de l'abbaye de San Pietro in Colle. Mais nonobstant son attitude plus que humble, l'entreprise échouera et il reviendra chez lui les mains vides. Titien part ensuite à deux reprises pour Augsbourg (en 1548 et en 1550-51) pour séjourner à la cour de Charles-Quint et Philippe II. C'est à l'issue de ces deux séjours que se produisent deux événements décisifs, dont l'influence conditionnera à mon avis ses futures relations avec Venise.

Année 1548 : le *Miracle de l'esclave* sort de l'atelier de Tintoret pour décorer les murs de la Scuola di San Marco. Bien que grand ami et « publiciste » de Titien, l'Arétin lui-même ne peut ignorer cet événement et se sent obligé d'écrire une

lettre de louanges adressée au « petit teinturier », n'oubliant pas toutefois de lui recommander de contrôler sa « prestezza²² ». S'agit-il d'une double manœuvre de la part du lettré toscan ? D'une part, rendre hommage au savoir faire de Tintoret, nouvelle promesse de la peinture vénitienne, car Titien n'est plus là et qui sait s'il reviendra, d'autre part le sanctionner pour ne pas trahir son allié numéro un ?

Année 1553 : Titien propose à la Scuola Grande di San Rocco de peindre un grand tableau pour la salle de l'Albergo. Son offre est acceptée²³, mais depuis plus de nouvelles. Aucun tableau signé Vecellio ne verra jamais le jour pour cette salle, et en 1564 un faux concours prépare la route à Tintoret, lui permettant de gagner la commande du décor de l'Albergo, puis de la Scuola tout entière. S'il est vrai qu'en 1549 Tintoret avait déjà exécuté le *Saint Roch dans l'hôpital* pour l'église de la confrérie, Titien de son côté possède une célébrité avérée ainsi qu'un certain nombre de relations personnelles et professionnelles avec quelques confrères influents. Pour l'avocat Melio Cortona, il a réalisé vers 1534 l'*Annonciation* que l'on admire aujourd'hui dans la grande salle au premier étage de la Scuola. L'épicier Giovan Battista Torniello, ami de l'Aretin et confrère de San Rocco depuis 1529, lui commande une *Nativité* (perdue ?) pour la cathédrale

de Novara, sa ville d'origine, tandis que pour le marchand Antonio Cornovi dalla Vecchia, Titien livre un autre tableau représentant encore une *Annonciation* (ill. 2) pour décorer l'autel familial dans l'église de San Salvador (post 1559, vers 1560-65, *in situ*). Et c'est encore pour un autre confrère de San Rocco, le marchand de fruits secs Venturino Varisco, qu'il exécute le tableau figurant *Saint Jacques le majeur* pour l'église de San Lio (post 1564)²⁴. Pourquoi ne pas s'assurer les services du peintre le plus célèbre de Venise pour le décor de la Scuola ? Est-il trop coûteux ? Trop lent ? Trop vieux ? Où trop occupé ailleurs, préférant se vouer entièrement à ses affaires à l'étranger ?

Titien ne semble rien faire pour regagner la commande à San Rocco. Son attitude ne fait que confirmer la politique mise en place au début des années 1530. Alors qu'il est sans doute perçu par ses contemporains comme le plus représentatif des peintres vénitiens, ses choix au fil des années – je pense encore à l'épisode de la *Bataille de Spolète* – nous autorisent à confirmer la nature ambivalente de son rapport à Venise. Une ville qu'il aime certes et qu'il prétend représenter, tout en refusant de se plier aux exigences ordinaires de ses commanditaires. S'il est vrai en effet qu'il deviendra le peintre de Philippe II, cette relation

Ill. 2. Titien,
Annonciation,
Venise, église de
San Salvador,
1560-1565.



ne souffrira jamais de ce type de contraintes : libre de travailler à son rythme, d'établir parfois même le sujet de ses œuvres ainsi que l'interprétation des mythes qu'il y représente, Titien jouit d'une relation tout à fait extraordinaire pour son époque avec le roi. Ce qui lui permet de refuser, sans trop de conséquences, de se rendre à l'Escurial pour réaliser le décor de l'autel principal de l'église.

Un autre aspect mérite d'être mis en évidence pour mieux éclaircir les relations du peintre avec Venise : à partir de la décennie 1540, la présence de commanditaires étrangers, devenus désormais vénitiens d'adoption, est de plus en plus fréquente.

TIT I E N E T L E S C O M M A N D I T A I R E S É T R A N G E R S À V E N I S E : L E S F A M I L L E S D ' A N N A E T H E L M A N

■ À l'intérêt de Titien pour l'étranger correspond un intérêt réciproque et authentique des étrangers demeurant à Venise pour Titien. Posséder un tableau signé Vecellio constitue en effet pour les « non vénitiens » une sorte de passeport de citoyenneté acquise. C'est bien pour cela qu'à partir de 1540 on rencontre au moins deux familles étrangères, installées de façon stable à Venise, qui s'adressent à lui pour décorer leurs palais ou leurs sépultures. Nombreux sont aussi – et nous avons déjà évoqué quelques noms (Melio Cortona, Antonio Cornovi dalla Vecchia, Venturino Varisco, etc.) – les *cittadini*, étrangers²⁵ en quelque sorte eux aussi, originaires de régions proches de Venise, s'adressant à Titien pour satisfaire leurs commandes.

Si l'on se concentre tout d'abord sur les étrangers à proprement parler, la relation que Titien entretient avec la famille d'Anna²⁶ est à mon sens exemplaire. Très riches marchands originaires de Bruxelles, ils s'établissent à Venise au début du XVI^e siècle. En 1536, l'achat par Martino d'Anna, le premier membre de cette famille qui s'installe à Venise, d'une « volta sopra la draparia granda in Rialto in el primo sollar su la fazada de Rialto n° 19 », prouve que ses affaires dans la lagune sont florissantes et qu'il a toute intention d'y rester. On n'est donc pas surpris qu'il obtienne la citoyenneté vénitienne le 2 juin 1545. Son fils aîné Giovanni, né de son mariage avec Carla di Gand, choisit d'épouser lui aussi une étrangère. De cette union avec Girolama Cordes, célébrée le 1^{er} mars 1534, naîtra Paolo. À la mort de sa première femme, Giovanni épousera en revanche une vénitienne, Maria Lucadeli, dont il aura neuf enfants, parmi lesquels Martino, Giovanni et Paolo seront tous trois confrères de San Rocco²⁷ et ne manqueront pas d'entretenir des relations avec de grands artistes. Le testament de Martino, alors âgé de 78 ans. Ce manuscrit de douze pages, rédigé en 1553, une véritable mine d'informations sur cette famille. De toute évidence Martino est très riche et son installation à Venise ne l'empêche pas de garder d'importantes relations professionnelles au-delà des Alpes. Il possède cinq sociétés commerciales différentes et ses activités se déroulent « en Angleterre, Flandres, Venise et dans d'autres lieux d'Italie²⁸ ». Mais c'est dans la cité des Doges, à San Salvador, l'église par excellence des marchands vénitiens qu'il choisit d'être enterré, et si les travaux n'en sont pas terminés, il souhaite que sa sépulture soit achevée après son décès.

C'est pour ce lieu que Giovanni, son fils, commande à Titien une *Crucifixion* que le peintre n'achèvera pas. Mais le 7 novembre 1580²⁹, Pomponio Vecellio

Ill. 3. Titien,
 Ecce homo,
 Vienne,
 Kunsthistorisches
 Museum, 1543.



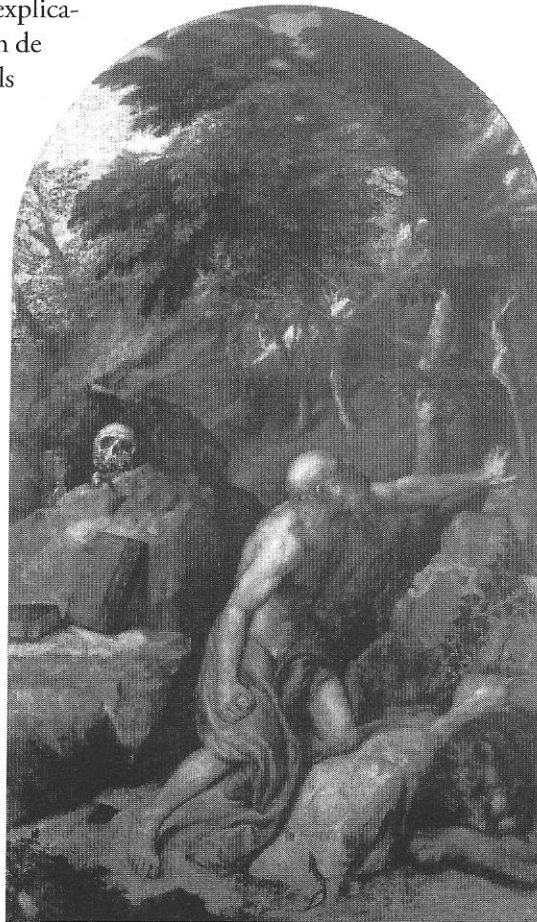
écrit un *ultimatum* à Paolo d'Anna, petit-fils de Martino : il dispose d'un délai de trois jours pour retirer sa peinture, sans quoi Pomponio lui indique qu'il fera terminer « certi panni e vestimenti³⁰ » par un des élèves du maître, puis qu'une fois l'œuvre achevée, il la fera estimer et la mettra en vente. Nous ne connaissons pas la fin de cette histoire ; mais ce qui est certain c'est que l'autel d'Anna fut ensuite vendu à une confrérie et n'accueillit probablement jamais le tableau de Titien³¹.

Si Martino avait fait appel à Pordenone pour faire réaliser les fresques de la façade de son palais sur le Canal Grande, dans la paroisse de San Benedetto, ce n'était pas la première fois que les d'Anna s'adressaient à Titien : Giovanni lui avait déjà commandé l'*Ecce homo* (ill. 3) du Kunsthistorisches Museum de Vienne et une « Nostra donna con altre figure³² » désormais perdue. Paolo en revanche lui préfère sans aucun doute Tintoret : *guardian grande* de la Scuola Grande di San Rocco en 1577, il lui confie le décor de la grande salle dite du Chapitre, le proclamant ainsi peintre officiel de la confrérie.

Dans les années 1550, une autre famille étrangère installée de façon stable à Venise profite des services de Titien : la famille Helman. Le 30 avril 1556 le marchand allemand originaire de Cologne, Henrico, fils de Valentino Helman, achète le *juspatronat* de la chapelle dédiée à saint Augustin dans l'église de Santa Maria Nova (aujourd'hui détruite). De ce fait, Enrico acquiert également le droit de faire édifier un autel dédié au saint titulaire de la chapelle, et une sépulture pour lui, sa famille et ses héritiers. Ce document précise que le nouveau « propriétaire » jouit de la liberté la plus totale pour la construction de cet autel, ainsi que pour le décor de la chapelle³³. C'est sur cet autel que prendra place, quelques années plus tard, le magnifique *Saint Jérôme dans le désert* (ill. 4) actuellement conservé dans la pinacothèque de Brera, à Milan, et provenant selon les sources littéraires de l'église de Santa Maria Nova³⁴. Ainsi, les circonstances

de la commande du *Saint Jérôme*³⁵ trouvent leur explication et les relations de Titien avec la famille Helman de la branche de Santa Maria Nova se clarifient. Seuls ses liens avec la famille Helman de la branche de Santa Maria Formosa qui possédait au XVII^e siècle la *Madeleine* Badoer³⁶ étaient jusqu'à présent connus. Par ailleurs, une reconstruction détaillée de l'arbre généalogique des Helman³⁷ permet de comprendre par quels canaux ils parvinrent à s'assurer un tableau d'autel de la main de Titien : Henrico, fils de Valentino, avait épousé Chiara d'Anna³⁸, fille de Martino et sœur de Giovanni, dont les rapports avec le peintre sont bien connus. De cette union naquirent de nombreux enfants : Cecilia, Alvise, Carlo, Lucrezia, Gerolamo, Valentino, Anna et Giulia. Un autre événement peut encore contribuer à éclaircir les conditions de la commande de ce tableau : le testament de Chiara d'Anna³⁹, daté du 20 avril 1559, atteste de la mort prématurée de Gerolamo, son fils : l'acquisition d'un autel dédié à saint Jérôme et le choix du sujet du tableau constituent donc l'occasion de célébrer la mémoire de cet enfant.

Par ailleurs, la découverte du document attestant le *juspatronat* des Helman sur la chapelle de San Gerolamo permet également de fixer un *post quem* et un *ante quem* désormais certains pour le tableau de Titien, car Henrico et son fils Carlo deviennent les protagonistes malgré eux d'une série de vicissitudes judiciaires à partir de 1561. En juin 1561 la Quarantia Criminal de Venise (c'est-à-dire les magistrats aptes à juger les causes « criminelles » de la Sérénissime) condamne Rigo, *alias* Henrico Helman et son fils Carlo pour fraude⁴⁰. Selon les dires d'un groupe de marchands dont on ignore les noms, ils avaient volé une grosse somme d'argent qui n'avait jamais été remboursée. La sentence est claire : Rigo qui, entre-temps s'est enfui, est condamné à mort, alors que son fils Carlo qui a choisi de faire face à ses responsabilités est emprisonné. De nouveaux éléments permettent la réouverture du procès en 1564. Apparemment, Rigo et Carlo n'étaient pas les seuls responsables de cette fraude. Un document des Archives de Cologne permet en effet de formuler une hypothèse différente : le 11 décembre 1562, le Sénat de Cologne reçoit Antoine et Hercule de Cordis, citoyens d'Anvers, chargés de faire la lumière sur le « cas Helman⁴¹ ». Rigo et Carlo affirment qu'ils n'avaient pu rendre l'argent à leurs créanciers, car ils avaient été eux-mêmes victimes d'une fraude. Profitant de leur absence, leur agent d'Anvers, Heinrich Minawe, leur avait volé l'incroyable somme de 60 000 voire 70 000 ducats⁴². En conséquence, ils avaient été obligés d'arrêter toutes sortes



Ill. 4. Titien,
Saint Jérôme,
Milan,
Pinacothèque de
Brera, post 1556-
ante 1561.



Ill. 5. Titien,
Saint Jérôme
(détail), Milan,
Pinacothèque de
Brera, post 1556-
ante 1561

d'activités commerciales et de se mettre en faillite. Malheureusement pour eux, la vérification des écritures comptables des Helman ne permit pas d'établir la vérité. Le Sénat de Cologne ne put que constater que les Helman semblaient être encore débiteurs d'une somme de 19 590 livres. Il est possible que Rigo et Carlo aient été sincères : en 1564, alors que la *Quarantia Criminal* confirme la peine de mort par contumace pour Rigo, Carlo est déclaré non coupable et la liberté lui est rendue.

Si l'on revient au *Saint Jérôme* de Titien, en tenant compte des problèmes judiciaires vécus par les Helman, le tableau doit avoir été exécuté entre le 30 avril 1556, date de l'acquisition du juspatronat de la chapelle à Santa Maria Nova, et avant juin 1561, début des démêlés avec la *Quarantia Criminal*. Si Rigo de son côté choisit de s'enfuir, c'est peut-être que cette action le désigne comme le seul responsable de la fraude, et permet à son fils Carlo de reconquérir sa liberté en 1564. Rigo meurt probablement dans la solitude la plus totale entre 1564 et 1566⁴³. Peut-être à Cologne, sa ville d'origine, peut-être dans les alentours de Venise, protégé par un ami qui avait décidé de croire en son innocence. Pour se reconforter de l'injustice subie, Rigo dans son exil dut probablement penser à son *Saint Jérôme*, seul comme lui dans le désert. Je dis le sien car en effet plus d'un détail de ce tableau nous avait échappé jusqu'à présent. D'une part, l'escargot, parfait *alter ego* de Jérôme, car selon Pline l'Ancien, l'escargot est « lent, donc patient comme lui, comme lui, attaché au rocher, comme lui capable de vivre longtemps sans nourriture, comme lui privé de toute chose, seul et caché dans sa coquille, comme Jérôme dans sa grotte⁴⁴ ». Mais surtout Rigo dut se reconforter à l'idée qu'il existe au moins un lieu où son nom a pu rester immaculé, sans péché aucun, et célébré par le plus grand pinceau de Venise, car l'inscription « Elman R. » est apposée sur le livre à côté de la clepsydre (ill. 5).

*

Ainsi de même que les familles d'Anna et Helman, et nombre d'autres, avaient recouru à Titien pour témoigner de leur *venezianità* acquise, le séjour d'un jeune artiste étranger dans l'atelier Vecellio constituait la marque d'une qualité certaine et d'une modernité sans égale. Plus encore, me semble-t-il, si l'artiste en question souhaitait faire fortune chez lui, dans un pays lointain – la construction d'un mythe, celui de Titien en l'occurrence, s'accomplit plus naturellement si elle est encouragée par un peu de distance physique ou temporelle. Tant auprès des commanditaires que des artistes, le « modèle Titien » s'impose grâce à sa capacité de se positionner toujours vers l'étranger, tout en jouant un rôle de protagoniste absolu à Venise et dans les alentours.

Commandes vénitiennes	Commandes en dehors de Venise
<ul style="list-style-type: none"> • 1525-30: <i>Martyre de Saint Pierre de Véronne</i>, jadis Venise, Santi Giovanni e Paolo • 1530-35: <i>Portrait d'Andrea de' Franceschi</i>, Detroit, The Detroit Institut of Art • 1530-35: <i>Portrait d'un gentilhomme de Ca' Dolfin</i>, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art • 1531-35: <i>Saint Jean Baptiste</i>, Venise, Gallerie dell'Accademia: pour l'autel de Girolamo et Pietro Polani dans l'église de Santa Maria Maggiore • 1534-38: <i>Présentation de la Vierge au temple</i>, Venise, Gallerie dell'Accademia: pour la salle de l'Albergo de la Scuola della Carità • vers 1536: <i>Annonciation</i> pour Santa Maria degli Angeli de Murano (refusée; perdue) • 1537-38: <i>Portrait de Pierre Arétin</i>, New York, The Frick Collection • 1538-39: <i>Bataille de Spolète</i> pour la salle du Grand Conseil à Palais des Doges (perdue) • 1539: <i>Portrait du cardinal Pietro Bembo</i>, Washington, National Gallery of Art • vers 1540: <i>Saint Jean l'Aumônier</i>, Venise, San Giovanni Elemosinario • 1540: <i>Portrait de Vincenzo Cappello</i>, Washington, National Gallery of Art • 1540: <i>Portrait du doge Andrea Gritti</i> (perdu): commandé en 1540 avec celui d'Antonio Grimani pour la salle du Grand Conseil du palais des Doges • vers 1540-45: <i>Annonciation</i>, Venise, Scuola Grande di San Rocco: pour Melio Cortona • 1542-44: <i>Sacrifice d'Isaac, Caïn et Abel et David et Goliath</i> pour le plafond du couvent de Santo Spirito in Isola (Venise, Santa Maria della Salute, sacristie) • 1543: <i>Ecce homo</i>, Vienne, Kunsthistorisches Museum: pour Giovanni d'Anna • 1544: <i>Portrait de Sperone Speroni</i>, Trévise, Museo civico • 1544-45: <i>Portrait de Daniele Barbaro</i>, Madrid, Prado • 1545: <i>Portrait de Pierre Arétin</i>, Florence, Pitti 	<ul style="list-style-type: none"> • 1529: <i>Portrait de Federico Gonzaga</i>, Madrid, Prado • vers 1530-34: <i>Souper a Emmaüs</i>, Paris, Louvre: pour Nicola Maffei • 1531: <i>Saint Jérôme</i>, Paris, Louvre: pour Federico Gonzaga • 1529-1533: <i>Portrait de Charles V en armure</i> (perdu), <i>Portrait de Charles V avec un chien</i>, Madrid, Prado • 1530-35: <i>Portrait de Giacomo Doria</i>, Oxford, Ashmolean Museum • vers 1531: <i>Sainte Marie Madeleine</i> (perdue): pour Federico Gonzaga • 1532-33: <i>Adoration des bergers</i>, Florence, Pitti: pour Francesco Maria della Rovere • 1532-33: <i>Buste du Christ</i>, Florence, Pitti: pour Francesco Maria della Rovere • vers 1533: <i>Portrait d'Alfonso d'Avalos</i>, Los Angeles, J. Paul Getty Museum • vers 1533: <i>Portrait d'Hyppolite de Médicis</i>, Florence, Pitti • 1534-36: <i>Portrait d'Isabella d'Este en noir</i>, Vienne, Gemäldegalerie • vers 1535: <i>Sainte Marie-Madeleine</i>, Florence, Pitti: pour Vittoria Colonna • 1536: <i>Portrait de Francesco Maria della Rovere</i>, Florence, Offices • 1536-37: <i>Portrait d'Eleonora Gonzaga</i>, Florence, Offices • 1536: <i>La Bella</i>, Florence, Pitti: pour Francesco Maria della Rovere • 1536-38: <i>Venus d'Urbino</i>, Florence, Offices: pour Guidobaldo della Rovere • 1536-38: <i>Portrait de Jules Romain</i>, Mantoue, Casa di Mantegna • 1536-40: <i>Portraits des onze Césars</i> (perdus): pour Federico Gonzaga • vers 1538: <i>Portrait de François I^{er}</i>, Paris, Louvre; <i>Portraits de Georges d'Armagnac et de son secrétaire Guillaume Philandrier</i>, Alnwick Castle, Duc de Northumberland • 1540-41: <i>Allocution d'Alfonso d'Avalos</i>, Madrid, Prado • 1540-42: <i>Couronnement d'épine</i>, Paris, Louvre: pour la confrérie de Santa Corona de Santa Maria delle Grazie à Milan • 1541-42: <i>Portrait de Ranuccio Farnese</i>, Washington, National Gallery of Art • 1542: <i>Portrait de Clarissa Strozzi</i>, Berlin, Staatliche Museen • 1542-44: <i>Cène et Resurrection du Christ</i>, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche: pour la confrérie du Corpus Domini d'Urbino • 1543: <i>Portrait de Paul III</i>, Naples, Capodimonte • 1544-45: <i>Danae</i>, Naples, Capodimonte: pour Alexandre Farnèse • 1545-46: <i>Portrait de Paul III coiffé du camauro</i>, <i>Portrait d'Alexandre Farnèse et Portrait de Paul III et de ses petit fils</i>, Naples, Capodimonte

Œuvres de Titien, 1530-1545.

Notes

1. VASARI G., *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Florence, Giunti, 1568, II, p. 518. Traduction française sous la direction de CHASTEL A., *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1981-89.
2. Sur l'atelier de Titien voir le numéro IV (2006) de la revue *Studi tizianeschi*, qui rend compte du colloque international d'études «La bottega di Tiziano» qui s'est déroulée à Pieve di Cadore le 6 et 7 avril 2006. Nous attendons la parution prochaine du livre d'AIKEMA B. et TAGLIAFERRO G., avec MANCINI M. et MARTIN A. J., *Le botteghe di Tiziano*, Florence, Alinari (déc. 2009?). Je remercie vivement Giorgio Tagliaferro pour le généreux échange d'informations à ce sujet et pour m'avoir permis de lire en avant-première un des essais de cet ouvrage consacré à la «Composizione e organizzazione della bottega fra sesto e settimo decennio». Voir aussi TAGLIAFERRO G., «Nella bottega con Tiziano», FERINO-PAGDEN S., *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, cat., Vienne-Venise 2007-2008, Venise, Marsilio, 2008, p. 71-78.
3. De nombreux documents sur Emanuel Amberger ont été récemment retrouvés et le profil de cet artiste remis en lumière par PUPPI L., *SulPer Tiziano*, Milan, Skira, 2004, en particulier p. 28-33. Voir aussi TAGLIAFERRO G. et BIFFIS M., «Emanuel Amberger e i Battuti di Serravalle (1578-1580) : documenti e contesto per un gonfalone perduto», *Venezia Cinquecento*, n. 34, juillet-décembre 2007, p. 77-102; et DAL POZZOLO E. M., «La bottega di Tiziano: sistema solare e buco nero», *Studi tizianeschi*, n. IV, 2006, p. 68. Sur Amberger, ainsi que sur les autres artistes étrangers qui fréquentaient la maison de Biri Grande, nous attendons de pouvoir consulter le nouveau livre sur «les ateliers» de Titien (cf. note précédente) qui ne manquera pas de nous apporter plus de connaissances à ce sujet.
4. VASARI G., *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, *op. cit.*, note 1, II, p. 511.
5. Cette lettre est mentionnée par PANOFKY E., *Problems in Titian mostly iconographic*, New York, New York University Press, 1969, éd. consultée *Tiziano. Problemi di iconologia*, Venise, Marsilio, 1992, p. 83-83, note 49.
6. C'est Christoph Amberger qui restaurera le *Portrait équestre de Charles-Quint* sur demande de Titien lui-même. Voir PUPPI L., *SulPer Tiziano*, *op. cit.* note 3, p. 28.
7. «È stato con esso lui fra gli altri un Giovanni fiamingo, che di figure, così piccole come grandi, è stato lodato maestro, e nei ritratti maraviglioso [...]». VASARI G., *Vite*, *op. cit.* note 1, II, p. 518.
8. VAN MANDER K., *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, éd. consultée sous la direction de DE MAMBROS SANTOS R., Sant'Orese, Apeiron, 2000, p. 160.
9. Voir DAL POZZOLO E. M., «La bottega di Tiziano», *op. cit.*, note 3, p. 65-66; TAGLIAFERRO G., «Composizione e organizzazione della bottega», AIKEMA B. et TAGLIAFERRO G., avec MANCINI M. et MARTIN J. A., «Le botteghe di Tiziano», *op. cit.*, note 2, en cours d'impression.
10. FAVARO E., *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Florence, Olschki, 1975, p. 137.
11. RIDOLFI C., *Le Maraviglie dell'Arte*, Venise, 1648, VAN HADELN D. (dir.), 1914-24, I, p. 225. Voici les propres mots de Ridolfi: «Ma Lamberto si trattenne per qualche tempo in Venetia, servendo medesimamente alcuna volta a Titiano et al Tintoretto nel far paesi.»
12. *Ibidem*.
13. C'est Karel Van Mander qui en témoigne. Voir VAN MANDER K., *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, *op. cit.*, note 8, p. 194. Le peintre-historiographe parle en effet d'un voyage en Italie et à Rome.
14. *Ibidem*, p. 265.
15. «Composizione e organizzazione della bottega», *op. cit.* note 2, en cours d'impression.
16. J'ai choisi de tracer ce schéma pour une période relativement neutre, quand Titien n'est pas encore au service exclusif de la famille impériale et que ses relations avec Venise sont très présentes.

17. Compte rendu schématique des principaux voyages entrepris par Titien :
 - 1516 : première visite à la cour d'Alphonse d'Este à Ferrare.
 - 1529 : il visite les cours de Ferrare et Mantoue. Première rencontre avec Charles-Quint à Parme.
 - 1533 : il se rend à Bologne pour rencontrer l'empereur Charles-Quint. Ce dernier lui décerne les titres de comte du Palatinat et de chevalier de l'Éperon d'Or.
 - 1540 : il visite Milan, s'apprêtant à exécuter le *Couronnement d'Épines* pour la confrérie du Corpus Domini de Santa Maria delle Grazie.
 - 1543 : il visite Bologne et rencontre Charles-Quint à Busseto.
 - 1545-46 : il se rend à Rome en passant par Pesaro, et en rentrant à Venise, il s'arrête à Florence.
 - 1548 : premier séjour à Augsbourg, Füssen et Innsbruck.
 - 1548 : il rencontre pour la première fois Philippe II à Milan.
 - 1550-51 : deuxième séjour à Augsbourg et à Innsbruck.
18. Il s'agit d'une sorte de pension accordée aux artistes les plus représentatifs de la République. Titien l'avait obtenue après la mort de Giovanni Bellini, en 1516.
19. Sur cette question voir récemment GENTILI A., « La committenza di Tiziano: fatti, contesti e immagini, 1537-1576 », FERINO-PADGEN S. (dir.), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, op. cit., note 2, p. 43.
20. Il s'agit du titre du deuxième paragraphe de l'essai mentionné dans la note précédente. *Ibidem*, p. 44.
21. C'est l'expression employée par Giovanni della Casa dans une lettre adressée au cardinal Alessandro Farnese le 20 septembre 1544. *Ibidem*, p. 44.
22. ARETINO P., *Lettere*, éd. consultée sous la direction de PROCACCIOLI P., Rome, Salerno, 1997-2002 IV (2000) : 429, p. 266.
23. Admis dans la *zonta* de la Scuola en 1552, Titien avance sa proposition de peindre le «quadro grande dello Albergo sopra dove stanno quelli della Banca» le 21 septembre 1553. L'offre est acceptée avec dix-sept votes pour et sept contre. Voir MASSIMI M. E., « Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco. Strategie culturali e committenza artistica », *Venezia Cinquecento*, n° 9, janvier-juin 1995, p. 35, 95-96, notes 79-81.
24. Giovanni d'Anna, confrère de San Rocco lui aussi, est parmi ses commanditaires depuis les années 1540. Nous y reviendrons. Pour plus de détails sur les commandes à Titien de la part des confrères de San Rocco, voir *ibidem*, p. 92-93, note 49.
25. Rappelons que la citoyenneté vénitienne ne pouvait être acquise qu'après vingt-cinq ans de résidence stable dans la ville.
26. Sur les d'Anna voir MASSIMI M.E., « Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco », op. cit., note 22, en particulier p. 15-21 et plus récemment FINOCCHI GHERSI L., « Artisti e committenti a San Salvador », *Arte veneta*, n. 51, 1997, p. 21-39, en particulier p. 21-29.
27. Martino fait partie de la *zonta* (le mot vénitien «zonta» signifie littéralement «ajoutée»; il s'agit d'une commission d'adjoints qui flanquait la *banca* – le banc – dans la gestion de la confrérie) seulement en 1541, alors que son fils Zuane (Giovanni) y siège à plusieurs reprises, en 1547, 1550, 1556, 1558, 1560, 1564 et 1566. Paolo a une carrière encore plus importante et devient *guardian grande* (chef de la confrérie) en 1577. MASSIMI M. E., « Indice alfabetico dei confratelli di governo della Scuola Grande di San Rocco, 1500-1600 », *Venezia Cinquecento*, n° 9, janvier-juin 1995, p. 127.
28. Sur le testament on lit précisément « in Ingelterra, Fiandra, Venetia et altri logi de Italia ». Voir MASSIMI M. E., « Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco », op. cit., p. 15.
29. Voir à ce propos l'essai de HOPE C., « La famiglia di Tiziano e la dispersione del suo patrimonio », FERINO-PADGEN (dir.), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, op. cit., p. 36, 41, note 90.

30. *Ibidem*, p. 41, note 90.
31. L'identification de ce tableau, récemment reproposée par Finocchi Gherzi et implicitement reconnue par l'exposition *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei* (Vienne-Venise 2007-2008), avec le fragment de la Pinacothèque de Bologne est de mon point de vue à rejeter tout d'abord pour une question linguistique. Voir DEL TORRE SCHEUCH F., «Cristo crocifisso e il buon ladrone», FERINO-PAGDEN S., *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, *op. cit.*, note 2, notice n° 3.5, p. 260-262.
32. VASARI G., *Vite*, *op. cit.*, note 1, II, p. 511.
33. Archivio storico del Patriarcato, Venise (dorénavant ASPV), *Santa Maria Nova, Catastico delle scritture*, b. 1, c. 35 r°-v°. Le document précise en effet que Enrico «possit facere unum altare sancti Hieronimi, et Archam ante dictum altare pro se, et suis heredibus, et successoribus» et qu'il «posuit, et valeat fieri facere dictum altare ac archam in dicta capella, modo, forma in omnibus, et per omnia pro ut dicto domino Henrico placuerit [...]». Pour la transcription du document voir SAPIENZA V., «Il committente del *San Gerolamo* di Tiziano per Santa Maria Nova: storie di mercanti, malfattori e penitenti», *Venezia Cinquecento*, n. 35, janvier-juin 2008, p. 175-204, en particulier p. 194.
34. Le tableau est signalé sur le premier autel gauche de l'église de Santa Maria Nova à partir de SANSOVINO F. et MARTINIONI G., *Venezia città nobilissima et singolare*, Venise, Stefano Curti, 1663 (éd. anast., Venise, Filippi, 1968), p. 153-154; BOSCHINI M., *Le minere della Pittura*, Venise, Francesco Nicolini, 1664: Cannaregio, p. 412; BOSCHINI M., *Le ricche minere della Pittura*, Venise, Francesco Nicolini, 1674: Cannaregio, p. 4; ZANETTI A. M., *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Venise, Pietro Bassaglia, 1733 (éd. anast. Bologne, Arnoldo Forni editore, 1980): Cannaregio, p. 379; ZANETTI A. M., *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche*, Venise, Giambattista Albrizzi, 1771 (éd. anst. Venise, Filippi, 1972), III, p. 123.
35. Un vide souligné encore en 1990 par Peter Humfrey qui précise: «Il est curieux qu'on n'ait aucune connaissance des circonstances dans lesquelles Titien recevait la charge de peindre le saint Jérôme.» HUMFREY P., «Tiziano. San Gerolamo», *La pittura veneta del Rinascimento a Brera*, Florence, Cantini, 1990, p. 173.
36. MASON S., «Di mano di Tiziano», «Vien da Tiziano». Spunti dalle collezioni veneziane», FERINO-PAGDEN S. (dir.), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, *op. cit.*, note 2, p. 85-86.
37. SAPIENZA V., «Il committente del *San Gerolamo* di Tiziano per Santa Maria Nova», *op. cit.*, note 32, p. 195.
38. Sur les Helman de Santa Maria Nova, voir SAPIENZA V., «Il committente del *San Gerolamo* di Tiziano per Santa Maria Nova», *op. cit.*, note 32.
39. Archivio di Stato di Venezia (dorénavant ASVE), *Notarile Testamenti*, atti Vittore Maffei, b. 657, n° 173. Pour la transcription intégrale du testament suivi de deux codicilles successifs voir SAPIENZA V., «Il committente del *San Gerolamo* di Tiziano per Santa Maria Nova», *op. cit.*, note 32, p. 199-201.
40. ASVE, *Avogaria di Comun, Raspe*, reg. 3677, c. 132 v°-134 v°. Pour la transcription intégrale du testament suivi de deux codicilles successifs, voir SAPIENZA V., «Il committente del *San Gerolamo* di Tiziano per Santa Maria Nova», *op. cit.*, note 32, p. 196-198.
41. Archives nationales de Cologne, *Briefbücher*, Best. 20, n° 81, fol. 131 v°-133 v°: «Certificatio tam Creditorum Henrici et Caroli Helmans quam Rigonis Mynawe.»
42. *Ibidem*, c. 132 r°. Pour avoir une idée plus précise de l'importance du montant, il faut savoir que le loyer annuel d'un appartement confortable à Venise à cette époque correspond environ à 80 ducats.
43. Voir à ce propos SAPIENZA V., «Il committente del *San Gerolamo* di Tiziano per Santa Maria Nova», *op. cit.*, note 32, p. 188 et note 53 p. 193.
44. GENTILI A., «Il prudente dissenso di Tiziano: dipingere di religione negli anni del disciplinamento», FERINO-PAGDEN S. (dir.), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, *op. cit.*, note 2, p. 242.

Sous la direction de
Véronique MEYER et Marie-Luce PUJALTE-FRAYSSE



VOYAGE D'ARTISTES EN ITALIE DU NORD



Ce volume rassemble dix-sept études touchant aussi bien à l'histoire proprement dite qu'à celle de la littérature, de la musique et de l'art, du XVI^e au début du XIX^e siècle.

Comme rares sont les travaux portant sur les voyages des artistes et des amateurs en Italie du Nord, il est opportun de s'interroger sur les raisons de l'attrait de ces périple sur les peintres, architectes, amateurs et collectionneurs venus de toute l'Europe. Quel était le but de leur voyage et comment réagirent-ils face aux créations anciennes et modernes? Comment furent-ils reçus et que purent-ils connaître des villes ou des pays visités? Comment comprirent-ils les pratiques culturelles et artistiques qu'ils découvraient? Quelles relations parvinrent-ils à nouer sur place? Quel est le poids des stéréotypes dans leurs jugements?

Nous proposons ici un regard croisé entre Rome et l'Italie du Nord, qui met en évidence le désir de découverte, l'attraction des ateliers de grands maîtres, les enjeux du voyage dans la quête d'une formation, dans la modélisation du goût et parfois dans la recherche d'un emploi, d'une commande, ou d'une reconnaissance artistique. En outre, l'étude de quelques récits de voyage éclaire l'influence des réseaux, des échanges sociaux-artistiques et du mécénat.

Ces actes sont le résultat de Journées d'études organisées par Marie-Luce Pujalte-Fraysse et Véronique Meyer à l'UFR des Sciences Humaines et Arts de l'université de Poitiers, au sein de l'équipe *Modèles et transferts artistiques* (EA 4270 GERHICO - CERHILIM).

En couverture: M.-P. Gauthier, *vue de Gênes et de ses environs*, dans *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs*, Paris, chez l'auteur, 1818-1832.

Ouvrage publié
avec le soutien de
l'université de Poitiers



www.pur-editions.fr

22 €

978-2-7535-1238-2

