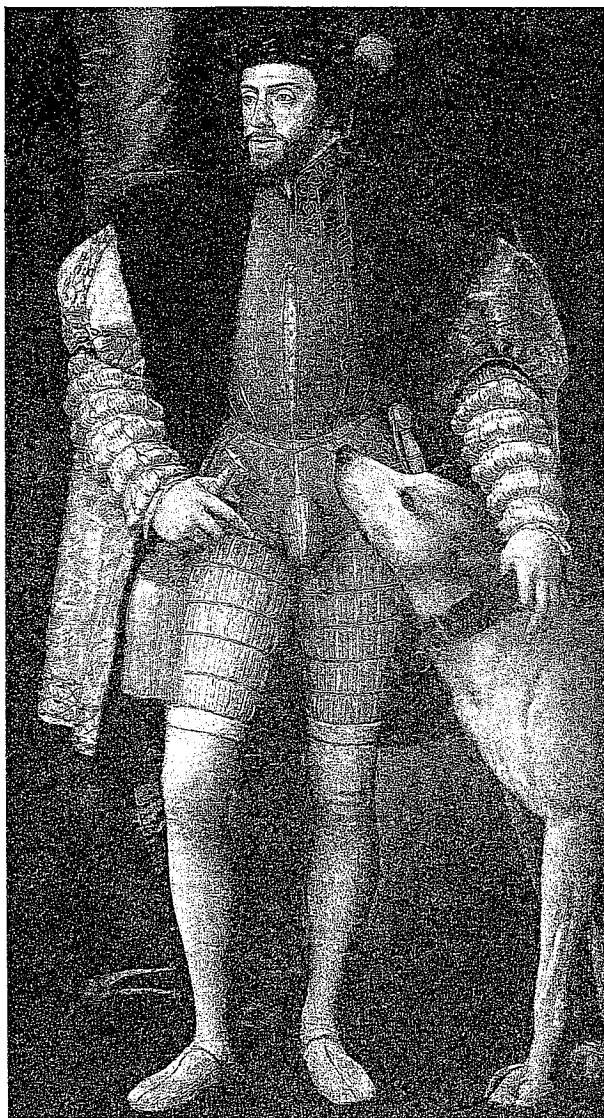

Tizian versus Seisenegger

Die Portraits Karls V. mit Hund

Ein Holbeinstreit

Herausgegeben von Sylvia Ferino-Pagden und Andreas Beyer



Kunsthistorisches Museum Wien

BREPOLS

Frédéric Gonzague et Charles Quint. Enjeux politiques et artistiques des premiers portraits impériaux par Titien

Diane H. Bodart

“[Tiziano] sopra tutto fù caro e amato dall’Invittissimo Carlo Quinto Imperatore: il quale imitando l’eroiche operationi d’Alessandro Magno, vuole anco nell’amar la Pittura imittarlo, & se quelli desiderò un Homero, & hebbe un Apelle, questi hebbe Titiano, il quale essendosi nel tempo di Clemente Settimo Sommo Pontefice transferito l’anno 1533 à Bologna, dove era sua Maestà per stabilire la pace d’Italia, nè potendo l’istesso giorno, ch’egli vi gionse andare à fargli riverenza, inteso da Sua Maestà à l’arrivo di lui lo fè con ogni diligenza tutto un giorno cercare per la Città, & finalmente il seguente giorno gionto alla sua presenza, fu con incredibile allegrezza, & honore da lui ricevuto, & fatto suo Cavalliere, & Annualmente stipendiato, come dal suo nobilissimo Privilegio autentico si può vedere; onde per farsi conoscere meritevole di tanto honore ne gli occhi de’ maggiori Prencipi del Mondo, anzi nello cospetto del fiore di tutto il Mondo, che s’era in Bologna ridotto, ritrasse il sudetto Carlo in arme bianche sopra un ferocissimo cavallo, & lo pose nel capo di una Sala Terrena: qui si vedeva la Maestà dell’Imperatore con la solita dispostezza, in maniera al vivo ritratto, & con tanta leggiadria il moto del cavallo, che altro non li mancava, che li spiriti vitali, & se l’huomo all’occhio voleva prestar fede, ingannava se stesso, & credeva, che questi ancora vi fossero; onde se Zeusi ingannò l’uccello, formando l’uva, & Parrasio lui medesimo col velo, Titiano che non fu minore di questi, ne d’altri, che fusse mai, ingannò quasi tutti i principali Baroni, & Cavallieri di Carlo Quinto, che impassando per la Sala, dove era il quadro, lo riverivano, stimandolo realmente il vivo, & vero loro Imperatore. Il che accrebbe tanto la gloria di Titiano, che non è maraviglia se da ogn’uno era desiderato, riverito, & amato [...]”

Ainsi l’auteur anonyme du *Breve compendio della Vita del Famoso Titiano Vecellio*, paru à Venise en 1622,¹ rend compte du succès inouï remporté par Titien auprès de Charles Quint, en condensant à une même date les épisodes majeurs de leur relation de mécénat: leur rencontre initiale; l’octroi à l’artiste d’une rente importante et de titres de noblesse; la réalisation du premier portrait impérial, identifié de surcroît avec la représentation la plus imposante du souverain, à savoir son portrait équestre. Afin de parfaire la construction de ce récit hagiographique, les plus célèbres *topoi* de l’Antiquité sont utilisés: Alexandre et Apelle pour décrire le mécénat privilégié du souverain le plus puissant de son époque au portraitiste le plus célèbre de son temps; Zeuxis et Parrasios pour évoquer le pouvoir trompeur de la peinture portée à sa perfection par l’inégalable talent du Vecellio. Les fondements de cette glorification de la relation entre Charles Quint et Titien se trouvaient déjà dans le décret, effectivement daté de 1533,² par lequel l’empereur conféra à l’artiste les titres de comte Palatin et de chevalier de l’Eperon d’Or et le nomma son unique portraitiste, en faisant précisément référence à l’*exemplum* plinien d’Alexandre et Apelle. Mais si nous savons que le portrait équestre (Madrid, Prado) ne fut réalisé que bien des années plus tard, en 1548, pour commémorer la victoire impériale de Mühlberg, le premier portrait de Charles Quint peint par Titien, l’œuvre qui allait s’imposer comme véritable mythe d’origine du portrait “d’Etat” à l’époque moderne, constitue encore une énigme historique, tant par sa datation que par son identification.³

Vasari situe ce tableau en 1530, lors du premier voyage de l’empereur à Bologne en vue de son couronnement par le pape Clément VII, et le décrit comme “un bellissimo ritratto di Sua Maestà tutto armato”.⁴ Cette information soulève cependant bien des doutes, suite aux maintes confusions faites par l’auteur entre le premier et le second séjour impérial à Bologne, entre autres en ce qui concerne la rétribution de 1000 ducats partagée par Titien avec le sculpteur Alfonso

Lombardi, épisode rapporté par les sources au mois de février 1533, et le rôle d'intermédiaire entre l'artiste et le souverain attribué à l'Arétin, inconcevable à une telle date où le virulent écrivain était loin de jouir de la faveur impériale. Les documents d'archives connus évoquent en revanche une histoire plus complexe, dont l'un des principaux protagonistes est incontestablement Frédéric II Gonzague.⁵

Bien que feudataire de l'Empire en tant que marquis de Mantoue, Frédéric Gonzague avait maintenu une prudente politique d'équilibre entre François I^{er} et Charles Quint pendant la première décennie de son gouvernement, ne se ralliant explicitement du côté de ce dernier qu'en 1529, à l'annonce de sa venue en Italie. L'ambitieux marquis voyait en effet dans ce voyage impérial l'occasion d'accroître ses domaines et ses rentes, en particulier à travers l'obtention d'un parti matrimonial avantageux. Un contrat stipulé par son père Francesco Gonzaga l'avait uni en noces en 1517 à Marie Paléologue, fille du marquis du Monferrat, d'une noblesse prestigieuse mais dépourvue de dote territoriale. Frédéric n'avait jamais daigné aller chercher son épouse et était même parvenu à obtenir de Clément VII, au moyen d'inavouables intrigues, l'annulation de ce mariage en 1528: il attendait donc de l'empereur une nouvelle promesse à la hauteur de ses prétentions. A l'arrivée de Charles Quint à Gênes, en août 1529, il se précipita à sa rencontre pour lui rendre ses hommages de prince feudataire et lui signifier sa loyauté. De cette première entrevue, il se convainquit que sa fortune se présentait sous ses meilleurs auspices, une impression apparemment confirmée un mois plus tard par sa nomination au grade de capitaine général des armées impériales en Italie, une charge dont il ne devait jamais s'acquitter concrètement, pour des raisons diplomatiques ainsi que pour une certaine réticence personnelle aux arts militaires. Par ailleurs, des rumeurs couraient sur son possible mariage avec la duchesse de Clèves et surtout sur l'intention de l'empereur, las des manœuvres de Francesco Sforza, de lui attribuer le duché de Milan. Afin de s'attacher les grâces impériales, le marquis entreprit alors une véritable stratégie de dons diplomatiques qui allait mobiliser d'importantes ressources financières de 1529 à 1536, de façon à combler l'empereur et son proche entourage d'aliments recherchés – huîtres, crabes, fruits, pâtes de coing, charcuterie, artichauts, fenouils, olives, fromages, vin, etc. –, de chevaux de ses célèbres écuries, d'armures et de tableaux.

En ce qui concerne les œuvres d'art, Frédéric Gonzague fit appel non pas à son artiste de cour, Giulio Romano, mais à Titien qu'il avait connu à Mantoue dès 1519 et avec lequel il avait noué des contacts plus étroits à partir de 1527, cette fois-ci grâce à la médiation de l'Arétin qui lui avait permis d'apprécier les talents de portraitiste du peintre vénitien. De la main du Vecellio, le marquis avait entre autres obtenu son propre portrait en avril 1529. Ainsi, le 10 octobre de la même année, en prévision d'une halte de la cour impériale à Mantoue sur son trajet vers Bologne, il lui demanda de le rejoindre "per retrare l'Imperatore".⁶ L'invitation dut rester sans suite, l'empereur ayant décidé de changer d'itinéraire et de repousser à une date indéterminée son séjour dans les territoires des Gonzague. Frédéric se rendit alors à Parme les 29 et 30 octobre, afin d'obtenir une brève entrevue avec Charles Quint sous prétexte d'aborder des questions militaires, recevant ensuite le 13 novembre l'invitation formelle de se joindre à la cour impériale à Bologne pour continuer ces discussions. Le marquis crut alors que le moment était venu de voir ses espoirs se concrétiser: il entra à Bologne le 20 novembre, accompagné d'une suite importante et décidé à s'établir durablement auprès de la cour impériale. Mais à son arrivée, il eut la mauvaise surprise d'apprendre qu'un sauf-conduit pour Bologne avait été accordé à Francesco Sforza en vue de sa réconciliation avec l'empereur: le duché de Milan était donc destiné à rester sous la juridiction de son seigneur! Frédéric Gonzague, indigné, après avoir rendu ses hommages à l'empereur et tenté en vain de recevoir en compensation quelques fiefs limitrophes à son marquisat, quitta précipitamment la ville le 29 du même mois, les mains vides, laissant à ses ambassadeurs le soin de défendre ses intérêts.

Les traces du projet de faire peindre le portrait de Charles Quint par Titien se perdent complètement jusqu'au 18 mars 1530, date à laquelle Gian Giacomo Leonardi, ambassadeur à Venise du duc d'Urbino, Francesco Maria della Rovere, écrivait à son seigneur dans une lettre célèbre que Giacomo Malatesta, ambassadeur dans la même ville du marquis de Mantoue: "in publico molto biasma la Maestà Cesarea [Charles Quint] calumniandola de estrema avaritia e che lo

Illustrissimo suo [Frédéric Gonzague] condusse il Titiano seco per far ritrare Sua Maestà, la quale li fece donare un scudo e che il prefato Illustrissimo per honore suo li donò 150 scudi. E molto si dole questo oratore che la suditta Maestà non doni più de do scudi per notte a qualunque femina dorma con lei: e che lo Illustrissimo suo non ha hauto poi che è a quel servitio oltra che scudi 4000.”⁷

Une faille, et non des moindres, ébranle ainsi le mythe d'origine. L'embarras des historiens face à ce document n'a donc rien d'étonnant: comment expliquer que le premier portrait de Charles Quint peint par Titien se soit soldé par un tel échec, alors qu'à peine trois ans plus tard un autre portrait, sans doute semblable, allait valoir à l'artiste les honneurs les plus prestigieux? Il est significatif que la plupart des hypothèses formulées à ce propos, malgré leur diversité, partagent une fin commune, c'est-à-dire priver la lettre de sa valeur de témoignage. Celle-ci ne serait que le fruit d'une calomnie contre l'empereur, une rétribution indigne de sa part étant inconcevable, ou encore sa formulation évasive n'attesterait pas la réalisation effective d'un portrait, mais seulement la rencontre entre le peintre et l'empereur.⁸ Sans prétendre apporter une solution définitive à la controverse, quelques remarques semblent nécessaires. En premier lieu, si le texte ne dit pas de façon explicite que le portrait a bel et bien été peint, il le sous-entend clairement, d'autant plus que la rétribution de 150 écus octroyée par Frédéric Gonzague correspond, certes généreusement, au prix d'un tableau de Titien, et ne s'expliquerait pas autrement.⁹ Par ailleurs, l'information est sans doute tendancieuse en ce qu'elle rapporte une rumeur, susceptible d'avoir été soumise à des déformations qui ne devaient cependant pas concerner l'existence de l'œuvre de Titien. Inventer que le Vecellio avait peint le portrait de l'empereur et clamer cela publiquement à Venise, la ville même de l'artiste, était difficilement soutenable et constituait, somme toute, un sujet d'un intérêt très marginal pour le destinataire de la lettre, Francesco Maria della Rovere. Car la véritable raison d'être de cette nouvelle, digne d'attirer l'attention du duc d'Urbin, était tout autre, à savoir l'extrême avarice de Charles Quint: en répandant ce bruit, l'ambassadeur de Frédéric Gonzague voulait justifier l'insuccès de son seigneur qui, contrairement à ce qu'il avait imprudemment annoncé, n'avait obtenu jusque là ni parti matrimonial avantageux, ni duché de Milan ou autres territoires, mais juste une compensation monétaire pour ses fonctions de capitaine impérial. Dans la construction de cette apologie, la mésaventure de Titien servait d'illustration éloquente, au même titre que l'exemple des courtisanes dont les grâces n'avaient été que misérablement honorées par le souverain. Les possibles exagérations du récit portent alors plus vraisemblablement sur les sommes d'argent qui en constituent l'ossature. Si l'unique et tristement célèbre écu ne correspond peut-être pas à l'exacte rétribution allouée par l'empereur au peintre, il est fort probable que celle-ci eut été insuffisante par rapport à l'attente suscitée et que Charles Quint, recevant le portrait comme un don de Frédéric Gonzague, se soit dérobé à l'étiquette qui prévoyait en retour un contre-don proportionnel au bénéfice reçu.¹⁰ Il semblerait d'ailleurs que l'empereur ait répété la même erreur quelques années plus tard, en se contentant d'accepter le portrait que lui offrait Anthonis Mor sans rien lui donner en retour, avant que l'intervention de Granvelle ne l'incita à concéder au peintre une juste compensation.¹¹

La datation de la rencontre entre Charles Quint et Titien et de la réalisation du portrait demeure néanmoins problématique. L'entrevue de Frédéric Gonzague avec l'empereur à Parme, à la fin octobre 1529, fut trop imprévue et rapide pour que le marquis ait pu songer d'emmener Titien avec lui. En revanche, le séjour à Bologne s'annonçait long, riche de conséquences, et fut donc préparé avec soin, en mobilisant une large partie de la cour de Mantoue: une occasion certes plus favorable pour introduire le peintre auprès de l'empereur et mettre en œuvre le projet du portrait. C'est probablement en prévision de ce voyage que Frédéric décida le 13 novembre, jour où il reçut l'invitation de se rendre à la cour impériale, de soutenir concrètement Titien dans ses négociations pour l'achat de terrains, situés dans les environs de Trévise, appartenant à l'ordre des Bénédictins dont l'une des principales abbayes, San Benedetto in Polirone, se trouvait dans les territoires des Gonzague. Admettant que Titien arriva à Bologne en compagnie du marquis de Mantoue, reste la question de ses mouvements lors du départ précipité de ce dernier, une dizaine de jours plus tard. Le peintre le suivit-il ou resta-t-il auprès de l'empereur pour réaliser son portrait, jusqu'à ce que les documents ne mentionnent à nouveau sa présence à Venise, à la mi-

janvier 1530? Il pourrait également n'avoir exécuté à Bologne qu'une ébauche de son œuvre, la terminant plus tard à Venise et la confiant ensuite à Frédéric Gonzague qui aurait eu l'occasion de la présenter à l'empereur à Mantoue, au printemps 1530. Ce premier tableau perdu correspond vraisemblablement au portrait en armure cité par Vasari,¹² dont on conserve des traductions gravées par Giovanni Britto et Agostino Veneziano (*Fig. 1*), ainsi que plusieurs copies entre autres par Rubens (Nidd Hall, Yorkshire, collection Lord Mountgarret) (*Fig. 2*). Charles Quint y figure à mi-corps, tenant de sa main droite une épée levée, une iconographie certes peu familière à Titien, plus courante en Allemagne et dans les Flandres, en particulier dans les représentations de l'empereur en majesté, mais se prêtant fort bien aux circonstances. En effet, à son arrivée à Bologne, Charles Quint se proposait d'incarner le rôle de défenseur de la Chrétienté que l'on attendait de lui, offrant ses armées au service du pape, de façon entre autres à effacer l'humiliation du sac de Rome.¹³ Cette fonction militaire et spirituelle fut d'ailleurs formalisée lors du couronnement impérial, au cours duquel le souverain reçut de Clément VII les différents attributs de son pouvoir, dont le glaive "per defensione della Fede Christiana e della Santa Madre Chiesa", qu'il brandit de sa main droite trois fois face à la foule, jurant fidélité au trône de saint Pierre.¹⁴

La rencontre avec le pape et la grandiose cérémonie du couronnement marquèrent profondément l'imaginaire de l'époque, grâce aux nombreuses relations écrites qui en diffusèrent le récit, contribuant à conférer à Charles Quint une nouvelle aura. Au cours des journées bolonaises, la mise à jour des portraits de l'empereur était par conséquent devenue une exigence pressante, d'autant plus que celui-ci avait changé d'apparence en vue de son voyage en Italie: il portait désormais une barbe et avait renoncé à sa coiffure mi-longue pour des cheveux courts qui évoquaient le modèle classique des empereurs de l'Antiquité.¹⁵ Si l'on peut supposer que le portrait à l'épée levée fut la réponse de Titien au défi de la nouvelle image impériale, le Vecellio ne fut certes pas le seul artiste italien qui se confronta alors à la représentation de la physionomie de Charles Quint. D'après Vasari, Parmigianino, Alfonso Lombardi et Giovanni Bernardi da



Fig. 1: Giovanni Britto, d'après Titien, Charles Quint à l'épée levée, xylographie. Vienne, Albertina.



Fig. 2: Pierre Paul Rubens, d'après Titien, Charles Quint à épée levée. Yorkshire, Nidd Hall, Collection Lord Mountgarret.

Castelbolognese réalisèrent également au cours de cette période, et avec d'excellents résultats, des portraits impériaux, néanmoins l'ensemble de ces œuvres pose des problèmes, pour des raisons de nature diverse. Ainsi, le petit portrait en stuc et le buste réalisés par Alfonso Lombardi, et largement rémunérés par l'empereur, doivent être datés, comme nous l'avons évoqué, en 1533,¹⁶ et si le récit du succès de la médaille exécutée par Giovanni Bernardi est davantage digne de foi, l'identification de cette pièce soulève encore des perplexités.¹⁷ Le portrait allégorique peint par Parmigianino, dont on conserve une version probablement d'atelier (New York, Collection privée) (Fig. 3), donna lieu quant à lui à un épisode étrange, puisque malgré les appréciations de l'empereur, l'artiste aurait refusé de céder son œuvre sous prétexte qu'elle était inachevée.¹⁸ Comme dans le cas du portrait en armure peint par Titien, ce récit pour le moins surprenant suggère encore une fois de la part de Vasari une opération de dissimulation d'un échec essuyé par un artiste de renom. Une semblable accumulation de doutes et d'hypothèses ne contribue certes pas à la reconstitution de l'image impériale conçue et diffusée au moment du couronnement. Il existe cependant un portrait officiel de Charles Quint réalisé par un Italien à Bologne en 1530 et approuvé par l'empereur, amplement cité par les documents et pourtant négligé par les historiens d'art: il s'agit de la monnaie frappée à l'occasion du couronnement impérial pour être lancée à la foule lors de la procession triomphale de Charles Quint et de Clément VII¹⁹ (Fig. 4). Exécutée probablement par Antonio Machiavelli, maître de la Monnaie de Bologne, son alliage, son poids et sa forme furent choisis par l'empereur. Le résultat se réfère clairement aux exemples de la numismatique classique: le souverain est représenté de profil, vêtu à l'antique et portant la couronne impériale; au verso, les colonnes d'Hercule sont cerclées d'une couronne de laurier. L'effigie de l'empereur fut jugée plutôt ressemblante et cette monnaie constitua le premier support de diffusion pour la nouvelle image impériale en Italie.²⁰

Au même moment où Gian Giacomo Leonardi rapportait la rumeur sur l'avarice impériale à Francesco Maria della Rovere, Charles Quint s'appêtait à quitter Bologne pour se rendre enfin à Mantoue et s'attacher durablement les services de Frédéric Gonzague par la concession de faveurs concrètes: il éleva son prince feudataire au rang de duc et lui donna une épouse d'illustre lignage, Giulia d'Aragona. Frédéric fut certes davantage gratifié par son nouveau titre que par ce mariage l'unissant à une femme de huit ans son aînée, stérile à en croire les médisances et complètement dépourvue de dote, mais il était tard pour refuser la proposition impériale qu'émanée avec tant d'insistance! Au cours de ce séjour d'un mois, Charles Quint eut l'occasion d'admirer les riches collections des Gonzague, qui comprenaient à cette date déjà plusieurs œuvres de Titien, dont deux portraits de Frédéric Gonzague, l'un en armure, désormais perdu, et l'autre en habits courtois (Madrid, Prado) (Fig. 5). D'après l'Arétin, ce fut la vue d'un portrait du duc de Mantoue peint par le Vecellio qui suscita en Charles Quint le désir d'être à son tour représenté par le pinceau miraculeux du Vénitien.²¹ L'anecdote, citée tardivement dans une lettre de 1537 à l'impératrice Isabelle, peut difficilement être considérée comme un témoignage historique de la première rencontre de l'empereur avec l'art de Titien, d'autant plus qu'elle est employée par l'auteur à des fins rhétoriques pour exalter le talent de son *compare* et son rôle désormais confirmé de portraitiste impérial. Toutefois, elle n'en est pas moins vraisemblable en ce qu'elle condense les différents éléments qui déterminèrent le succès du Vecellio: la reconnaissance par l'empereur de ses talents de portraitiste advint en effet grâce à la médiation de Frédéric Gonzague et Charles Quint eut bien l'occasion à Mantoue de mieux apprécier sa peinture et de comprendre les possibilités que celle-ci offrait à la représentation de sa nouvelle image impériale. Et c'est sans doute pour répondre à un désir exprimé par Charles Quint que Frédéric Gonzague allait le 7 novembre 1532, au lendemain de la seconde entrée impériale à Mantoue, inviter de nouveau Titien à sa cour.²²

A cette date, Frédéric Gonzague s'empessait d'exaucer toutes les envies de Charles Quint en matière de tableaux mais aussi d'armures et de divertissements,²³ d'autant plus qu'il avait d'importantes nouvelles requêtes à lui soumettre. Au cours des deux années précédentes, la tournure prise par les événements avait en effet bouleversé les stratégies du duc de Mantoue: peu de temps après son mariage par procuration avec Giulia d'Aragona, Marie Paléologue, sa première épouse répudiée, était devenue l'héritière du marquisat du Monferrat à la suite de la mort subi-



Fig. 3: Parmigianino, Portrait allégorique de Charles Quint.
New York, Collection privée.



Fig. 5: Titien, Frédéric II Gonzague. Madrid, Museo Nacional del Prado



Fig. 4: Antonio Machiavelli (attribué), Monnaie du couronnement de Charles Quint.
Venise, Museo Correr.

te de son frère Boniface, le 6 juin 1530. Dès lors, Frédéric Gonzague ne poursuivit qu'une seule fin: faire annuler son second mariage pour obtenir, à travers la confirmation de ses premières noces, le titre de marquis du Monferrat. La complexité de l'affaire, loin de le décourager, l'incita à déployer tout son talent pour les intrigues. Il gagna ainsi rapidement l'appui de la marquise-mère Anne d'Alençon et obtint sans difficultés majeures de Clément VII la promesse de l'annulation de son mariage non consommé avec Giulia d'Aragona. Le décès de Marie Paléologue, en septembre 1530, ne constitua pas un réel obstacle car sa sœur cadette et nouvelle héritière, Marguerite, pouvait parfaitement la remplacer. Frédéric Gonzague devait cependant affronter la concurrence d'autres princes tout aussi intéressés par ce parti avantageux et convaincre Charles Quint qui opposait une certaine résistance à ces manœuvres et ne comptait pas revenir sur sa décision. Le duc de Mantoue fit recours à toutes ses ressources diplomatiques en envoyant ses meilleurs ambassadeurs auprès de la cour impériale, alors en Allemagne, ainsi que des convois de mulets chargés de dons variés, destinés non seulement à l'empereur mais aussi à ses conseillers les plus proches. Ainsi l'influent secrétaire Francisco de los Cobos reçut en octobre 1530 le portrait de sa maîtresse Cornelia peint par Titien, malheureusement perdu. Face à un tel acharnement, Charles Quint finit par céder, en se remettant au jugement, déjà acquis, du tribunal de la Rote. Toutefois, la célébration des noces avec Marguerite Paléologue ne résolut pas le problème de l'investiture du marquisat du Monferrat, contestée par les sujets de Casale Monferrato qui conservaient un dernier espoir d'assurer une descendance à leur dynastie souveraine en essayant de marier l'ancien prêtre très âgé Gian Giorgio Paleologo, frère aîné du défunt Boniface. Par ailleurs, le duc de Savoie et le marquis de Saluzzo déployaient leurs arbres généalogiques afin de revendiquer leurs droits de succession sur le marquisat. Frédéric Gonzague comptait donc sur ce nouveau voyage impérial en Italie pour obtenir de Charles Quint une solution définitive de la question en sa faveur. Il ne ménagea par conséquent aucune dépense pour accueillir et entretenir l'empereur, au cours de son second séjour d'un mois à Mantoue, et il l'accompagna ensuite début décembre 1532 jusqu'à Bologne, où celui-ci était à nouveau attendu par Clément VII. Le 31 décembre, Charles Quint ratifia le décret d'investiture du marquisat du Monferrat en faveur de la duchesse Marguerite, et donc de son époux, en cas d'extinction de la ligne mâle des Paléologue. Le même jour, de façon apparemment impartiale, il offrit à Gian Giorgio Paleologo par un contrat matrimonial la possibilité d'avoir des héritiers, mais l'épouse qu'il lui destinait n'étant autre que Giulia d'Aragona, l'union était subrepticement vouée à la stérilité.

C'est dans ce contexte d'échange de procédés et de dons que Titien fut invité à Mantoue en novembre 1532. Les documents ne permettent pas de préciser la date à laquelle il rejoignit la cour impériale, mais il est fort probable qu'il répondit promptement à la demande de Frédéric Gonzague et qu'il suivit ensuite l'empereur à Bologne, où sa présence est cette fois-ci confirmée par huit lettres s'échelonnant du 14 janvier au 10 mars 1533.²⁴ Si les sources attestent que l'artiste était tellement surchargé de travail qu'il "non potea quasi mangiare", elles n'offrent aucun élément pour déterminer le nombre d'œuvres réalisées ni pour les identifier. L'unique portrait de l'empereur cité n'est que vaguement décrit comme "tanto naturale",²⁵ tandis que la somme de 500 ducats allouée au peintre à la fin du séjour pourrait suggérer l'exécution de plus d'un tableau. Par ailleurs, si les incertitudes concernant le portrait perdu en armure ne permettent pas d'exclure définitivement l'hypothèse de sa réalisation en 1532-1533, la seule œuvre conservée susceptible d'avoir été peinte en cette occasion est le portrait en pied de *Charles Quint au chien* (Madrid, Prado), à propos duquel les sources restent muettes jusqu'à sa première mention dans les inventaires royaux d'Espagne en 1600.²⁶ La chronologie de ce portrait a été établie en fonction d'une autre version connue du même sujet (Vienne, Kunsthistorisches Museum), qui porte la date de 1532 et la signature de Jakob Seisenegger, peintre de cour de Ferdinand Ier, frère de l'empereur. L'existence de ces œuvres jumelles a soulevé la question de la hiérarchie entre l'original et la copie, ouvrant un long débat dont l'un des enjeux a été la détermination de l'origine "nationale" de l'invention du portrait en pied, qui joua un rôle essentiel dans l'histoire du portrait d'Etat à l'époque moderne.²⁷ L'hypothèse particulièrement gênante que le portrait ayant valu à Titien la reconnaissance impériale n'ait été qu'une réplique d'après un modèle d'un artiste de moindre renom a rencontré de nombreuses résistances, de peur d'étendre la zone d'ombre qui voile les débuts de la relation exemplaire entre l'empereur et le peintre vénitien jusqu'à leur deuxième rencontre. Les recherches de ces dernières décennies ont cependant contribué à attribuer la paternité du modèle à Seisenegger, car en 1532 celui-ci avait déjà réalisé plusieurs portraits en pied, entre autres de l'empereur,²⁸ tandis qu'à la même date cette typologie constituait une nouveauté dans le corpus des portraits de Titien. Les études ont aussi insisté sur la spécificité du concept d'originalité à la Renaissance en montrant comment les portraits exécutés par Titien d'après des modèles précédents, même médiocres, pouvaient être considérés à l'époque comme des créations à part entière tant ils donnaient l'impression d'avoir été peints sur le vif. Mais voici que les récents examens radiographiques, en révélant des *pentimenti* sur la toile de Titien (*Fig. 6*), au niveau de la tête du chien et de la jambe droite de l'empereur, ont rouvert dans toute sa véhémence le vieux débat sur l'original et la copie, réactualisant l'ancienne réticence à accepter l'idée que le tableau fondateur du portrait d'Etat en pied soit l'œuvre d'un artiste de second plan.²⁹

Comme en témoignent les actes de ce colloque, les interprétations les plus diverses ont été proposées, sans qu'aucune ne soit suffisamment convaincante pour être définitive. La persistance des incertitudes malgré la précision des examens scientifiques est due au fait que la présence d'un repentir ne constitue pas en soi une preuve d'originalité. Les changements visibles aux rayons X sur l'œuvre de Titien peuvent certes témoigner du travail de création de l'artiste, mais d'autres explications sont également envisageables. Rien n'empêche par exemple de supposer que Titien ait voulu introduire des modifications dans sa copie et qu'il ait dû ensuite y renoncer. Une telle hypothèse est certes un cas de figure extrême: loin de vouloir la soutenir, il s'agit plutôt de souligner que les résultats d'une analyse radiographique exigent une interprétation qui tienne compte du contexte historique de la réalisation de l'œuvre. Il est par ailleurs indéniable que la radiographie du tableau du Prado montre un processus de recherche de la composition, fait à même la toile, caractéristique de la peinture de Titien. Les examens scientifiques du portrait équestre de *Charles Quint à Mühlberg* (Madrid, Prado) ont en effet montré un glissement fort semblable au niveau de la tête de l'empereur, située dans un premier temps plus bas avant de trouver son emplacement définitif.³⁰ La technique préparatoire de Titien, partant d'une ébauche générale pour préciser ensuite la composition directement sur la toile, se distingue de celle de Seisenegger qui définit préalablement son dessin sur un carton et le reporte ensuite sur le support pictural. Par conséquent, si les radiographies des œuvres de Titien révèlent souvent des repentirs, les changements apportés par Seisenegger sont plus difficiles à analyser en ce qu'ils étaient établis au cours du travail préparatoire sur un autre support.

La question semble ainsi vouée à l'impasse. Il serait peut-être avant tout utile de remettre en cause la validité du débat sur l'original et la copie et de se demander s'il ne s'agit pas d'une fausse problématique.

Il ne faut en effet pas oublier que Seisenegger, qui avait suivi l'empereur depuis Vienne, réalisa son tableau à Bologne, comme il le précise dans son mémorial de 1535. Il se trouvait ainsi auprès de la cour impériale à Bologne au même moment que Titien et pour la même raison: peindre le portrait de Charles Quint. Les deux artistes travaillèrent donc fort probablement à leurs toiles de façon plus ou moins contemporaine. L'un comme l'autre aurait pu recevoir la commande du portrait "original" de l'empereur, peut-être d'ailleurs déjà à Mantoue, ou être chargé peu après d'exécuter la "copie". Mais dans ce cas le terme de "copie" est imprécis pour rendre compte de l'œuvre, car si l'un des peintres fut obligé de reproduire un modèle imposé, tous deux avaient cependant l'occasion de voir Charles Quint et d'étudier son visage sur le vif. Ainsi la réplique, quelle qu'elle soit, contient une part d'originalité dans le rendu des traits de l'empereur. La présence du pentimento semble apparemment indiquer que Titien reçut en premier la commande du portrait et qu'il peignit le chien d'abord avec la tête baissée, pour parvenir ensuite à une meilleure solution reprise par Seisenegger. Cependant la "copie" pourrait avoir été commencée avant l'achèvement de l'"original". Dans ce cas, il est concevable que Titien fut chargé de réaliser un tableau suivant l'exemple de Seisenegger alors que ce dernier était en train de terminer un premier modèle préparatoire qui présentait le chien avec la tête baissée. Le peintre germanique aurait ensuite modifié sur son carton la position du chef de l'animal, obligeant son confrère vénitien à reprendre ce changement. Les termes chronologiques assez courts de la réalisation de ces œuvres permettent enfin de supposer que Charles Quint ait demandé en même temps aux deux artistes de peindre son portrait, en employant la typologie en pied qu'il avait eu l'occasion d'apprécier à plusieurs reprises dans les tableaux de Seisenegger, et en le représentant en compagnie de son chien favori.³¹ Les deux peintres auraient alors travaillé côte à côte, pendant des séances de pose de l'empereur pour le visage et face à un même mannequin pour le corps.

Afin d'évaluer l'enjeu de la réalisation de ces deux portraits, soulignons qu'ils se situent au terme d'une véritable période d'expérimentation pour la représentation de la nouvelle image impériale proposée par Charles Quint depuis son premier voyage en Italie.³² Parmi les nombreux artistes de cultures différentes qui se confrontèrent à ce problème figuratif entre 1529 et 1532, bien sûr Titien et Parmigianino, mais aussi Jan C. Vermeyen, Christoph Amberger et Bartel Beham, Seisenegger eut le privilège d'exécuter le plus grand nombre de portraits de l'empereur et de le peindre deux fois sur le vif. Une telle demande suggère que ses tableaux de grand format furent prisés par Charles Quint et qu'à cette date ceux-ci étaient non seulement susceptibles de s'imposer comme modèle de représentation officielle, mais que l'artiste lui-même s'annonçait comme le meilleur candidat au titre de portraitiste impérial.³³ Le voyage à Bologne pouvait alors constituer pour Seisenegger l'occasion d'obtenir la confirmation de la reconnaissance impériale. Certes, la présence de son portrait de *Charles Quint au chien* dans les collections de Ferdinand I^{er} a contribué à attribuer au roi des Romains l'initiative du séjour italien de son peintre de cour. Charles Quint, en commandant une réplique de l'œuvre à Titien, son futur portraitiste attitré, aurait pu alors vouloir garder pour soi une version de cette typologie qui répondait à ses exigences de représentation. Mais rien ne prouve que le tableau de Seisenegger était à l'origine destiné à Ferdinand I^{er} et non pas à son frère. L'empereur, qui quelques mois plus tard allait se montrer enclin aux *topoi* de l'Antiquité dans le diplôme de noblesse conféré à Titien, pourrait également avoir conçu la réalisation de ces deux portraits identiques par un peintre italien et un peintre du Nord comme un véritable concours, sur l'exemple de celui qu'Alexandre avait organisé afin de déterminer la primauté d'Apelle dans la représentation de ses traits.³⁴

Ces deux tableaux, dont la composition est pratiquement superposable, montrent des différences fort significatives, tant dans l'exécution générale que dans les détails. Seisenegger procède de façon descriptive dans le rendu de chaque partie qu'il juxtapose en se fondant sur un dessin précis et linéaire, tout en définissant nettement la boîte spatiale; Titien peint de façon plus rapide et contrastée, en construisant sa composition sur le coloris et en délaissant les détails au profit d'une attention portée sur l'effet d'ensemble. L'une des conséquences les plus visibles de cette

distinction de techniques concerne le rendu du visage: la structure osseuse émaciée, les yeux globuleux et le défaut héréditaire du prognathisme, soigneusement définis dans le tableau de Vienne, sont fondus par le pinceau du peintre vénitien en une expression inspirée qui confère au personnage une grandeur plus appropriée à son rang. Si l'on doit à Seisenegger l'élaboration de la typologie du portrait en pied, Titien introduisit sans doute le cadrage plus serré, la position plus ferme et équilibrée du corps, avec le buste présenté de face, une jambe bien droite et l'autre nonchalamment pliée, le genou de celle-ci avançant au plus près de la surface picturale: des éléments qui donnent à la composition une élégance doublée d'une impression de solidité et d'un caractère imposant. Les copies que l'on conserve des précédents portraits de Seisenegger montrent la figure de l'empereur perdue dans un large cadre architectural, tandis que les deux jambes raides rendent sa position instable.³⁵ L'attitude de l'empereur acquiert en revanche dans son œuvre bolonaise un aspect plus lourd et monumental, néanmoins privé de la grâce de l'interprétation de Titien. Le motif du chien à la tête levée, regardant son maître, revient probablement au Vecellio qui l'avait déjà employé dans le portrait de *Frédéric Gonzague* (Madrid, Prado) (Fig. 5), une œuvre que Charles Quint avait eu l'occasion d'admirer lors de ses deux séjours à Mantoue. Par ailleurs, Seisenegger ne renonça pas à une définition attentive de l'espace, au moyen du pavement dont le dessin établit la perspective et la profondeur, où la tenture verte occupe un emplacement précis. Titien, qui préférait faire ressortir ses portraits sur des fonds unis, ne fit que suggérer la dimension spatiale, en distinguant par des tonalités légèrement différentes le plan du sol par rapport au mur et en ne donnant qu'une vague définition des contours de la tenture, de façon à obtenir une impression générale de champ neutre. Le portrait de *Charles Quint au chien*, jalon de l'histoire du portrait d'Etat, naît véritablement de la rencontre entre un peintre italien et un peintre du Nord, rencontre qui releva peut-être de la compétition mais fut également une occasion d'échanges. Titien allait par la suite conserver dans son répertoire figuratif la typologie du portrait en pied,³⁶ et Seisenegger thésauriser l'enseignement du peintre vénitien en conférant davantage de fermeté aux corps de ses personnages et en ouvrant leurs visages au contact avec le spectateur.³⁷ Titien devait cependant remporter la palme de portraitiste impérial, tandis que Seisenegger rentra avec son portrait à la cour de Ferdinand I^{er}, attendit longtemps sa rémunération et ne peignit jamais plus les traits de Charles Quint.

Le rapport de mécénat entre Charles Quint et Titien était désormais sevré de la médiation de Frédéric Gonzague: formellement établi par le décret du 10 mai 1533, il allait se poursuivre de façon plus directe jusqu'à la mort du souverain en 1558. Le duc de Mantoue devait cependant avoir encore recours au peintre vénitien pour des commandes de caractère diplomatique destinées à l'empereur. En effet, l'affaire du Monferrat n'était toujours pas réglée: malgré la mort sans héritier de Gian Giorgio Paleologo le 29 avril 1533, Frédéric Gonzague n'avait pas obtenu la reconnaissance de la légitimité de sa succession, car non seulement la population de Casale s'était soulevée contre lui, mais le duc de Savoie et le marquis de Saluzzo n'entendaient pas renoncer à leurs revendications, tant et si bien qu'en 1534 un procès s'ouvrit à Milan pour trouver une solution juridique au contentieux. Les efforts diplomatiques soutenus par Frédéric Gonzague donnèrent lieu à la réalisation d'autres œuvres par Titien: deux tableaux mythologiques, envoyés par son frère Ferrante Gonzaga en Espagne en 1534; un *Christ* et un portrait de Charles Quint que Frédéric offrit personnellement à l'empereur lors de leur rencontre à Asti en mai 1536, où il se rendit en compagnie du Vecellio. La question du Monferrat trouva enfin une solution en novembre 1536, au lendemain du désastre de la campagne impériale en Provence; le 25 du même mois Frédéric put enfin prendre possession de la ville de Casale. Après cette date, ayant enfin satisfait ses ambitions, il se retira complètement de la politique internationale et interrompit brusquement sa stratégie de dons diplomatiques. Les commandes dont il chargea encore Titien furent désormais destinées à accroître la magnificence des palais de Mantoue, pour lesquels le peintre allait alors réaliser son œuvre majeure, à savoir les portraits des onze premiers Césars pour le Camerino dei Cesari du palais ducal. Ce décor devait constituer le dernier hommage de Frédéric Gonzague à l'empereur auquel il devait ses titres de duc de Mantoue et de marquis de Monferrat: il mourut peu après son achèvement, le 28 juin 1540.

* Merci à Anne-Lise Desmas pour ses conseils.

1. *Breve compendio della Vita del Famoso Titiano Vecellio di Cadore Cavalliere, et Pittore, con l'Arbore della sua vera Consanguinità. All'Eccellenza Illustriss. di Madama di Arundell, Surrey, &c.*, Venise 1622, n.p. Pour la valeur de ce texte et son emploi comme source par Ridolfi, voir la préface de D.F. von Hadeln, dans C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Rome 1965, p. XVII; Ch. Hope, "The Early Biographies of Titian", dans *Titian 500*, éd. par J. Manca, Washington 1993, 167-197, en particulier 173.

2. Ridolfi 1965 (cit. note 1), 180-182; F. Beltrame, *Vita di Tiziano Vecellio, aggiuntevi la illustrazione del suo monumento e la biografia dello scultore Luigi Zandomenighi*, Florence 1864, 71-74.

3. D.H. Bodart, "La codification de l'image impériale de Charles Quint par Titien", dans *Revue des Archéologues et Historiens de l'Art de Louvain*, 30 (1997), 61-78.

4. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti scultori pittori e architettori*, éd. par R. Bettarini et P. Barocchi, Florence 1966-1969, VI, 161.

5. Pour l'analyse détaillée de cette "histoire", les documents d'archives et la bibliographie précédente, je me permets de renvoyer à mon étude, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Rome 1998. Ce livre a été l'objet d'un compte rendu par J.M. Fletcher, dans *Burlington Magazine*, CXLII (2000), 637-638, peu clémente mais aussi assez embarrassant par le caractère déplacé de certaines argumentations qui ne concernent pas l'objet de l'ouvrage. Je me limiterai par conséquent de préciser que, loin d'avoir l'ambition d'étudier dans son ensemble la figure de commanditaire de Frédéric Gonzague, ses relations avec sa mère Isabelle d'Este et le contexte artistique et culturel de Mantoue dans les années de son gouvernement, mon travail concernait plus modestement la relation du duc avec Titien et se proposait de présenter à ce propos un corpus de documents pour autant que possible complet, réunissant les nombreuses lettres déjà parues dans différentes publications souvent difficiles d'accès et une centaine de pièces inédites, ainsi que d'analyser les dynamiques de ce rapport de mécénat fondamentalement régi par la notion du "don". Depuis, un autre ouvrage a été consacré à ce sujet par L. Zeitz, *Tizian, teurer Freund. Tizian und Federico Gonzaga. Kunstpatronage in Mantua im 16. Jahrhundert*, Petersberg 2000, qui publie de nouveau les mêmes documents, suivant un procédé d'un intérêt très relatif du point de vue scientifique et à la limite de l'incorrection du point de vue intellectuel. La question de la médiation de Frédéric Gonzague dans les premières rencontres entre Charles Quint et Titien n'est cependant pas au centre des intérêts de l'auteur qui s'en tient à ce propos aux hypothèses de Ch. Hope.

6. Bodart 1998 (cit. note 5), 203-204, n° 31.

7. Bodart 1998 (cit. note 5), 209, n° 45.

8. Si cette question a longtemps constitué le cœur de la *friendly controversy* entre H.E. Wethey et Ch. Hope, la bibliographie récente montre que l'hypothèse de ce dernier, à savoir que la lettre de Leonardi témoigne de la rencontre entre Charles Quint et Titien mais non pas de la réalisation d'un portrait, a souvent convaincu les historiens, peut-être parce qu'elle permet, en éliminant de façon plus définitive toute idée d'échec, d'évincer le fastidieux problème: W. Eisler, "Carlo V a Bologna e i suoi rapporti con gli artisti del tempo", dans *Il Carrobbio*, 7 (1981), 140-146; L. Freedman, *Titian's Portraits Through Aretino's Lens*, University Park, Pennsylvania 1995, 116-119; F. Checa, "Art et pouvoir", dans cat. expo. *Carolus. Charles Quint, 1500-1558*, Gand 1999, 89-99, en particulier 93, qui suggère que le premier portrait aurait pu être peint à Mantoue en 1530, soit après l'épisode de l'écu; Zeitz 2000 (cit. note 5), 41-42; G. Sassu, "Aspetti di un problema storico-artistico: l'incoro-

nazione di Carlo V", dans *Carlo V a Bologna. Cronache e documenti dell'incoronazione (1530)*, éd. par R. Righi, Bologne 2000, 219-251, en particulier 222 n. 6; G.M. Borrás Gualis et J. Criado Mainar, "Entre Italia y España: los ecos artísticos de la coronación imperial de Bolonia", dans cat. expo. *La imagen triunfal del emperador: la jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, Madrid 2000, 19-39, en particulier 32-33. Cette interprétation ne fait cependant pas l'unanimité: G. Schweikhart, "Tizian in Augsburg", dans *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich*, éd. par K. Bergdolt et J. Brüning, Berlin 1997, 21-42, en particulier 28-29; M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venise 1998, 16-17; S. Ferino-Pagden, "Des Herrschers "natürliches" Idealbild: Tizians Bildnisse Karls V.", dans cat. expo. *Kaiser Karl V. (1550-1558). Macht und Ohnmacht Europas*, Bonn - Vienne 2000, 65-75, en particulier 66; M. Falomir Faus, "En busca de Apeles. Decoro y verosimilitud en el retrato de Carlos V", dans *Carlos V. Retratos de familia*, éd. par F. Checa, M. Falomir Faus, J. Portús, Madrid 2000, 157-179, en particulier 161; M. Fantoni, "Carlo V e l'immagine dell'imperator", dans *Carlo V e l'Italia*, éd. par M. Fantoni, Rome 2000, 101-118, en particulier 108; A. Rosenauer, "Carlos V y Tiziano", dans *Carlos V/Karl V. 1500-2000*, actes du colloque, Madrid 2001, 333-341, en particulier 334.

9. L'hypothèse qu'il s'agisse d'une pure démonstration de générosité de la part de Frédéric Gonzague ou d'une rétribution pour son portrait peint un an plus tôt, apparaît peu vraisemblable; Zeitz 2000 (cit. note 5), 41-42.

10. A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneta del Cinquecento*, Milan 1980, 164, a suggéré à ce propos que l'empereur aurait pu considérer l'honneur de le peindre comme une rétribution largement suffisante.

11. K. van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, éd. par H. Miedema, Doornspijk 1994, I, 182-183. D'autres exemples de l'inconvenance des rétributions impériales sont rapportées par les ambassadeurs vénitiens: ainsi le soldat qui prit la peine d'apporter en Espagne l'estoc et le gant de François I^{er} après la victoire de Pavie pour les présenter à l'empereur ne fût à son désespoir récompensé que de 100 écus, tandis que les soldats qui contribuèrent de façon déterminante au succès de la bataille de Mühlberg en se jetant nus dans l'Elbe, leur arme entre les dents, pour attaquer le pont de barques du duc de Saxe et faciliter le passage des troupes impériales, ne reçurent pour leur geste héroïque qu'un justaucorps, une paire de chausses et 4 écus chacun, "che a rispetto de' servigi fatti, tutti giudicarono cortesia di povero signore"; voir en particulier la relation de Federico Badoer en 1557, dans E. Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, Florence 1853, 1ère série, III, 225-226.

12. Le portrait perdu de Frédéric Gonzague en armure, que Titien était en train de peindre au mois de février 1530, pourrait être en ce sens une émulation de l'image impériale; Bodart 1998 (cit. note 5), 67-68.

13. Dans les décors éphémères qui transfigurèrent Bologne en la Rome de l'Antiquité pour l'entrée de Charles Quint le 5 novembre 1529, l'empereur était déjà représenté comme le renovateur de la *pax augusta* et le défenseur de la Chrétienté; B. Mitchell, *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Florence 1986, 135-149.

14. Voir entre autres *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia*, éd. par G. Romano, Milan 1892, 215; Righi, ed., 2000 (cit. note 8), 9, 14, 33, 72, 86, 109.

15. D.H. Bodart, "Algunos casos de anacronismo en los retratos de Carlos V", dans *Boletín del Museo del Prado*, XVIII-36 (2000), 7-24, en particulier 9-10.

16. Vasari 1966-1969 (cit. note 4), IV, 410-411; VI, 161; U. Middeldorf, "Una proposta per Alfonso Lombardi", dans id., *Raccolta di scritti/ That is Collected Writings. II. 1939-1973*, Florence 1980, II, 361-368; Bodart 1998 (cit. note 5), 361-368.
17. Vasari 1966-1969 (cit. note 4), IV, 621; cat. expo. Bonn - Vienne 2000 (cit. note 8), 161, n° 80.
18. Vasari 1966-1969 (cit. note 4), IV, 541-542. La présentation de cette toile aux expositions commémoratives du cinquantième centenaire de la naissance de Charles Quint a contribué à confirmer les doutes sur son attribution; néanmoins, dans l'une des dernières monographies consacrées à Parmigianino, l'autographie du tableau est revendiquée avec véhémence, en omettant d'en évoquer les nombreuses faiblesses picturales; M.C. Chiusa, *Parmigianino*, Milan 2001, 95-96, 112 n. 92.
19. G. Giordani, *Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontefice Clemente VII per la coronatione di Carlo V Imperatore celebrata l'anno MDXXX. Cronaca con note, documenti ed incisioni*, Bologne 1842, 57 n° XLIII, pl. XIII n° 3, 5, 6; M. Chimienti, "La moneta bolognese d'argento da Giulio II a Paolo V", dans *La Numismatica. Mensile di scienza, storia, arte, economia delle monete*, XVI-1 (1985), 5-8.
20. Dans une lettre du 25 février 1530, l'ambassadeur vénitien à Bologne Matteo Dandolo écrivait à Lorenzo Priuli que ces monnaies d'or et d'argent "con l'impronto di Sua Maestà incoronata [...] le assomigliano assai bene e ne manderò una"; Righi, ed., 2000 (cit. note 8), 102.
21. P. Aretino, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, éd. par F. Flora, Vérone 1960, 398-399, n° 314.
22. Bodart 1998 (cit. note 5), 260, n° 162-163.
23. Ayant su que Charles Quint appréciait les "comédie", Frédéric Gonzague fit mettre en scène en son honneur plusieurs pièces, dont la *Calandria* de Bibbiena. La volonté du duc de Mantoue de satisfaire les désirs de l'empereur est également à l'origine de la commande d'un superbe casque anthropomorphe et d'une rondache ornée d'une tête de lion à l'armurier milanais Filippo Negrolì (Madrid, Real Armeria); S.W. Pyhr et J.A. Godoy, éd., cat. expo. *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negrolì and his Contemporaries*, New York 1998, 41, 125-131, n° 20.
24. Bodart 1998 (cit. note 5), 262-265, n° 167, 171, 174; G. Gronau, "Alfonso d'Este und Tizian", dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n.F., 2 (1928), 233-246, n° A-III, V, VI, VIII, IX. La réalisation d'un nouveau portrait de l'empereur dans ce contexte est d'ailleurs citée dans Vasari 1966-1969 (cit. note 4), VI, 162.
25. Lors de ce séjour, Titien commença également une copie de son portrait impérial pour Frédéric Gonzague; Bodart 1998 (cit. note 5), 262 n° 167, 265 n° 174.
26. F. Checa, *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid 1994, 270, n° 44.
27. Pour la bibliographie sur ce débat, introduit en 1927 par G. Glück, voir Ferino-Pagden 2000 (cit. note 8), 68-70, 73-75.
28. Ces tableaux désormais perdus, qui comprenaient quatre portraits de Charles Quint, sont soigneusement décrits par l'artiste dans un mémorial rédigé en 1535 à l'attention de Ferdinand I^{er}; F. Kreytzi, "Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Reichs-Finanz-Archiv", dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 5 (1887), CXV-CXVII, n° 4481.
29. Avant la publication des actes de ce colloque, Ferino-Pagden 2000 (cit. note 8), 68-70, 73-75, et F. Checa, notices des portraits de *Charles Quint au chien* par Seisenegger et Titien, dans cat. expo. *Carolus*, Madrid 2000, 267, n° 75-76, se sont prononcés pour Titien, tandis que K. Schütz, notice du portrait de *Charles Quint au chien* par Seisenegger, dans cat. expo. Bonn - Vienne 2000 (cit. note 8), 313-314, n° 345, P.G. Matthews, "Jakob Seisenegger's portraits of Charles V", dans *Burlington Magazine*, CXLIII (2001), 86-90, et Falomir Faus 2000 (cit. note 8), 169-170, ont soutenu la primauté de la version de Seisenegger.
30. C. Garrido, "Examen preliminar de El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg", dans *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, actes du colloque, Madrid 1999, 33-41. En ce sens, l'hypothèse que le portrait de *Charles Quint au chien* du Prado ne soit pas de la main de Titien apparaît peu convaincante; Ch. Hope, "Retrato ecuestre de Carlos V. Tiziano", dans *Obras maestras del museo del Prado*, Madrid 1996, 60-61.
31. Ce chien, que Seisenegger définit "ain grosser englischer wasserhundt", correspond probablement au "cane grande corso" décrit par Sanuto, que Charles Quint fit porter sur un char au mois de novembre 1532, lors de la traversée de l'Adige par la cour impériale en chemin vers Mantoue. C'est d'ailleurs sans doute pour le même animal que Frédéric Gonzague projetait au même moment de faire réaliser une "corazzina", à savoir une de ces armures canines réservées aux chiens favoris, chefs de meutes, qui les portaient pendant la chasse; Bodart 1998 (cit. note 5), 108-109. Identifié souvent à tort dans la littérature récente comme un "dogue d'Ulm", l'animal est défini dans les inventaires de Philippe II "lebrél de trailla", à savoir un lévrier espagnol, chien de chasse préféré des Grands du royaume, d'origine arabe et introduit dans la péninsule ibérique au Moyen-Âge. Cette race était louée au XVI^e siècle pour sa grande taille et sa capacité de défendre au péril de sa vie son maître; J. de Arphe y Villafañe, *De varia commensuratione para la escultura y arquitectura*, Séville 1585, III, 9r [fac-similé Valence 1979].
32. Bodart 1997 (cit. note 3), 69-72.
33. Sur les perspectives d'une carrière à la cour impériale qui s'ouvraient à cette date pour Seisenegger, voir K. Löcher, *Jakob Seisenegger. Hofmaler Kaisers Ferdinands I*, Linz 1962, 10.
34. L'idée d'un concours dont le privilège aurait été l'abouissement et la récompense, est explicitée par Himerius, *Ecl. XXXI*, 4: "On raconte qu'Alexandre se donna lui-même en objet de concours aux artistes d'autrefois, puisque Lysippe et Apelle se divisèrent le privilège de reproduire ses traits [...]"; A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris 1985 [1ère éd. Paris 1921], 316-317. Au XVII^e siècle, Calderón mit en scène cette compétition, dans sa pièce *Darlo todo y no dar nada*, en identifiant les concurrents d'Apelle avec Zeuxis et Timanthe, deux peintres en réalité d'une génération précédente; E. Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris 1998, 299-301. Cette reconstitution développait vraisemblablement des interprétations des sources antiques déjà élaborées au XVI^e siècle, telle l'anecdote historiquement invraisemblable d'un concours entre Polygnote, Skopas et Dioclès, dont l'objet aurait été le portrait du roi borge Antigonos, rapportée en 1540 par Paolo Giovio dans une lettre à Girolamo Scannapeco; P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, éd. S. Maffei, Pise 1999, 336-340.
35. Matthews 2001 (cit. note 29), 88-90, fig. 34, 39.
36. H.E. Wethey, *The Paintings of Titian. II. The Portraits*, Londres 1971, n° 52, 62, 78, 88, 92.
37. Löcher 1962 (cit. note 33), 87-88, n° 32, 35.

Aus der Begegnung zwischen Karl V. und Tizian sollte der Gründungsmythos des neuzeitlichen „Staatsportraits“ entstehen, wie man es seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts kennt. Der glänzende Erfolg seines ersten Kaiserportraits bescherte dem venezianischen Maler die größten Ehren: reichen Lohn und einen Adelstitel. Aber aus historischer Sicht liegt über dieser epochalen Episode ein Schatten, denn das kaiserliche Dekret, das Tizian zum alleinigen Portraitisten Karls macht, stammt aus dem Jahre 1533, während der erste Kontakt zwischen dem Künstler und dem Kaiser bereits 1529/30 auf der Italienreise Karls in Bologna stattfand und an sich unerfreulich war: Gemäß einem vieldiskutierten Brief des Botschafters von Urbino an seinen Herrn (datiert im März 1530) hätte Karl Tizian für sein erstes Portrait kläglich entlohnt. Überdies erlauben Widersprüche in den schriftlichen Quellen nicht, dieses Portrait genau zu identifizieren. Nur eines ist sicher: der Vermittler dieser Begegnung 1529/30 war Federico II. Gonzaga, der Marchese von Mantua, der zu dieser Zeit des Kaisers Gunst suchte, um eine vorteilhafte Ehe an Land zu ziehen, und zu diesem Zweck eine weitblickende Strategie von diplomatischen Geschenken verfolgte: darunter auch das Angebot an Karl, von Tizian portraitiert zu werden. Wenn Federico damit auch erreichte, daß Karl ihn 1530 zum Herzog ernannte, so war die ihm zuge dachte Gemahlin weit davon entfernt, seinen Ansprüchen zu genügen, und er verdoppelte daher seine Anstrengungen, um die Hand der Erbin von Monferrat zu erlangen. In diesem Rahmen muß man auch seine Vermittlerrolle beim zweiten Treffen zwischen Karl V. und Tizian anläßlich der zweiten kaiserlichen Reise nach Italien sehen: Es fand 1532/33 wiederum in Bologna statt. Die Anwesenheit des Malers am Hofe Karls ist diesmal gut belegt, und viele Dokumente zeugen von seinem Erfolg, erlauben allerdings weder, die Anzahl der Kaiserportraits zu bestimmen, die bei dieser Gelegenheit entstanden, noch diese zu identifizieren. Das einzige erhaltene Werk, das möglicherweise in diesen Jahren entstehen hätte können, ist das *Portrait Karls V. mit Hund* (Madrid, Prado), das erst spät in den spanischen Inventaren auftaucht, dessen zeitliche Einordnung aber durch eine andere Version desselben Sujets (Wien, KHM) gegeben scheint, die von Jakob Seisenegger signiert und 1532 datiert ist und gemäß einer 1535 geschriebenen Supplik des Malers in Bologna entstanden war. Die Existenz dieser „Zwillingswerke“ gab Anlaß zu einer langen Debatte über „Original“ und „Kopie“, die aus der Schwierigkeit für die Kunsthistoriker entstand zuzugeben, daß das Werk Tizians, 1533 mit allen kaiserlichen Ehren bedacht und als Urbild aller ganzfigurigen Portraits anerkannt, nur die Kopie nach einem zweitrangigen Maler sein sollte. Die Recherchen in den letzten Jahrzehnten haben indes ergeben, daß die Urheberschaft bei diesem Typus eigentlich Seisenegger gehörte, der im Gegensatz zu Tizian im Jahre 1532 bereits mehrere ganzfigurige Portraits, darunter auch solche des Kaisers, geschaffen hatte. In die Diskussion floß auch das Konzept des „Originals“ in der Renaissance ein: Tizians Portraits, die nach fremden Vorbildern entstanden, galten als eigenständige Kunstwerke, da sie den Eindruck erweckten, nach der Natur gemalt worden zu sein. Die rezenten Röntgenuntersuchungen ergaben jedoch Pentimenti bei dem Gemälde Tizians: Wieder erwachte die alte Diskussion, und wieder stellte sich die Frage nach der Originalität, trotz der Widersprüche zu den Quellen.

Man muß sich jedoch die Frage stellen, ob das Problem überhaupt existiert, umso mehr als die Existenz eines Pentimento nicht per se ein Zeugnis für Originalität darstellen kann und Resultate von wissenschaftlichen Untersuchungen im historischen Kontext betrachtet werden müssen. Tizian und Seisenegger befanden sich zur selben Zeit am Hofe Karls und aus demselben Grund: ein Portrait Karls zu malen. Beide konnten das Gesicht des Kaisers nach der Natur studieren; beide Bilder enthalten also Originalität. Die beiden Künstler arbeiteten praktisch zur selben Zeit an ihren Werken, und Änderungen, die der eine vornahm, konnten sich im Werk des anderen niederschlagen, ohne daß man wegen ihrer Unterschiede in der Technik alle Etappen nachvoll-

ziehen kann. Wenn Tizian auf der Leinwand komponierte, was durch die zahlreichen Pentimenti erwiesen ist, arbeitete Seisenegger durchwegs mit einem vorbereitenden Karton, was sein Werk der Analyse entzieht.

Man kann sogar annehmen, daß Karl V., der damals einen Maler suchte, der sein neues Selbstverständnis als Kaiser ins Bild umzusetzen verstand, eine Art Wettbewerb zwischen den beiden Künstlern so verschiedener Herkunft veranstaltete, wobei die Typologie Seiseneggers eher seinem Geschmack entsprach. Wenn Tizian hier bravourös siegte, so entstand das *Portrait Karls V. mit Hund* wahrhaftig aus der Begegnung zwischen einem italienischen und einem nordländischen Maler, sowohl in seinem Format als auch in seiner Ausgewogenheit der Komposition.

Nach dieser Zeit benötigte die Beziehung zwischen Karl und Tizian nicht mehr die Vermittlung Federico Gonzagas, aber der Herzog von Mantua wandte sich auch später noch an Tizian, um dem Kaiser und seinem Hof weitere Geschenke zukommen zu lassen, bis er dann 1536 die Markgrafschaft von Monferrat erhielt und sich aus der internationalen Politik zurückzog.

Der ideale Jagdhund

*Os habeat latum: quos et dixere caninos,
Quatuor huic valido spectentur robore dentes.
Lumina magna placent et pectora lata, caputque
Grande satis, collum longum, villosaque cauda
Ipsa decet, latique humeri, sint fortia crura,
Sint aures tenues, patulis et naribus efflet.*

*(Er soll ein großes Maul haben, und die vier Zähne,
die man auch Hundszähne nennt, sollen kräftig ausgebildet sein.
Große Augen sind schön und eine breite Brust, ein eher großer Kopf,
ein langer Hals und ein buschiger Schwanz zieren ihn.
Die Schultern sollen breit und die Läufe kräftig sein,
die Ohren zart, und er soll aus weiten Nüstern atmen.)*

Natalis Comes (Natale Conti), De Venatione Libri IV, Venetiis 1551