

L'Alexandre le Grand de Giulio Romano : trois versions d'une "cosa molto bella"

Autor(en): **Legrand, Simon**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **56 (2008)**

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728122>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Mauro Natale, professeur à l'Université de Genève, a bien voulu soutenir la préparation de cet article de ses conseils. Qu'il en soit vivement remercié.

1. Giulio Pippi de' Jannuzzi, dit Giulio Romano (Rome, 1499 – Mantoue, 1546). La carrière de Giulio Romano débute autour de 1515 environ dans l'atelier romain de Raphaël. Le jeune artiste collabore à des chantiers majeurs, tels que celui de la Loggia de Psychè de la Villa Farnesina à Rome, avant de prendre la direction de la campagne de décoration de la Salle de Constantin du palais du Vatican après la mort du maître survenue en 1520. Giulio Romano entrera quatre ans plus tard au service de Frédéric II, marquis, puis duc, de Mantoue. Dessinateur prolifique, peintre et architecte, deux de ses principales réalisations porteront à Mantoue sur la construction et la décoration du palais du Té (1525-1534) ainsi que d'une aile nouvelle du palais ducal de Mantoue, à savoir l'*appartamento di castello* (1536-1539).

2. Huile sur bois, 138,6 × 109,5 cm, sur une épaisseur totale, comprenant le support original et un contre-plaqué, de 1,7 cm (MAH, inv. 1974-18 [dépôt de l'État de Genève])

3. Nicola Maffei le Vieux est mort en juin 1536 (pour plus de détails, voir note 84).

4. «*Ed appresso del conte Nicola Maffei è un quadro d'uno Alessandro Magno, con una Vittoria in mano, grande quanto il naturale, ritratto da una medaglia antica, che è cosa molto bella*» (VASARI 1906, vol. V, p. 546). Trad. de l'auteur : «L'on trouve, chez le comte Nicola Maffei, un tableau d'un Alexandre le Grand, une Victoire à la main, grandeur nature, tiré d'une médaille antique, lequel est une chose très belle.» À noter que le terme italien «quadro», que l'on traduit ici par «tableau», ne désigne pas nécessairement une œuvre peinte sur bois.

5. Mentionnons également, pour mémoire, une dérivation remontant probablement au XVII^e siècle et sensiblement différente de l'original, conservée dans les dépôts de la Galleria Borghese de Rome (huile sur toile, 128 × 98 cm, inv. 469 [voir DELLA PERGOLA 1959, cat. et fig. 95]).

6. Huile sur toile, 139,7 × 105,7 cm (voir aussi Christie's 1991, lot 75, p. 132)

Un *Alexandre le Grand* de Giulio Romano¹, peint sur bois, est déposé depuis 1974 auprès du Musée d'art et d'histoire de Genève (fig. 1)². Il rappelle un passage de la *Vie* de l'artiste publiée par Giorgio Vasari en 1568, qui relève la présence, dans le palais de feu Nicola Maffei le Vieux³ sis à Mantoue, d'un tableau comparable, «*che è cosa molto bella*», ajoute le biographe⁴. Deux autres versions du même thème⁵, peintes sur toile, sont réapparues depuis lors : la première, dans la collection de Marc A. et Rita R. R. Seidner à Los Angeles (fig. 3)⁶, la seconde relevée à Londres⁷. Cet article se propose de tirer profit de la littérature existante et de données nouvellement recueillies pour tenter de dégager l'articulation mutuelle des trois versions et chercher à préciser leurs provenances respectives.

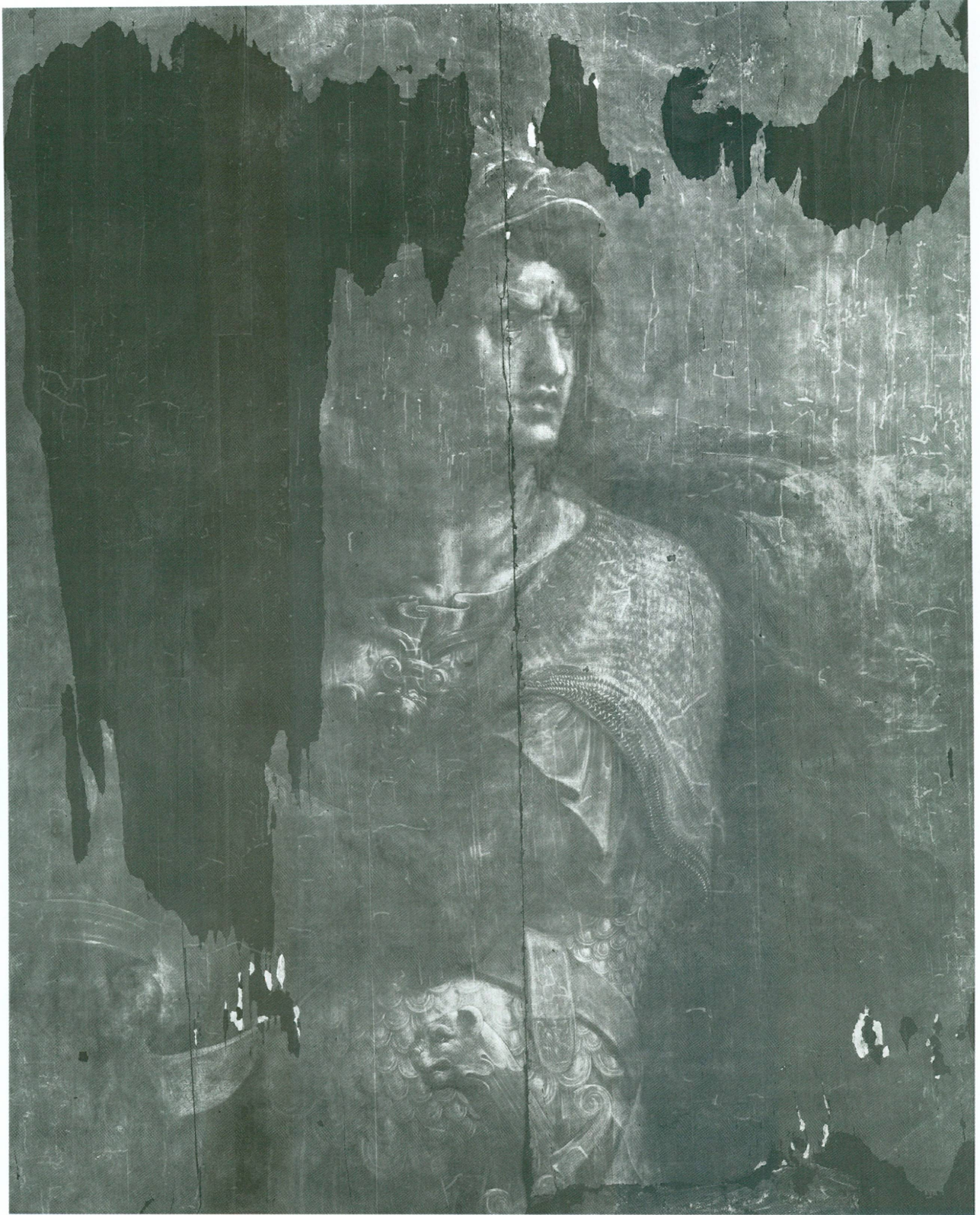
L'analyse matérielle de l'état de conservation du tableau de Genève⁸ s'impose comme un préalable indispensable. En effet, bien qu'encore impressionnant, cet *Alexandre le Grand* a subi d'importants dommages. Ainsi sa radiographie (fig. 2) présente-t-elle plusieurs zones totalement assombries témoignant d'une perte irréversible d'une partie de la couche picturale originale. Le panneau ne doit donc son apparente intégrité qu'à des interventions ultérieures destinées à combler maladroitement ces manques⁹ et concernant notamment la partie gauche de la bourguignotte, manifestement disproportionnée, une masse brunâtre recouvrant l'épaule droite d'Alexandre, son bâton de commandement et la main qui s'en est emparé. La statue de la Victoire n'a pour sa part survécu qu'à l'état de fantomatique silhouette.

Cependant, les parties originales, aux contours aisément perceptibles sur la radiographie, sont bien préservées, malgré divers accidents et des retouches éparées. Il s'agit en particulier du visage, de la poitrine, d'une partie du casque (le museau du lion qui lui sert de cimier, le mascarón qui en orne l'avance frontale et quelques plumes blanches), de l'ensemble du costume et du lierre noué autour du tronc d'arbre sur la droite. La surface picturale de la chlamyde qui couvre l'épaule gauche d'Alexandre le Grand est amincie, mais l'on perçoit encore le relief de la pâte suggérant le réseau de la manche de mailles endossée par-dessous (fig. 4). Pour compléter ce bilan matériel, un vernis altéré empêche d'apprécier les parties les plus sombres du tableau, notamment les sinuosités complexes du lierre sur la droite.

Le panneau de Genève, en regard des deux autres versions conservées, se distingue en ceci qu'Alexandre le Grand s'y trouve figuré avec un bâton de commandement dans la main gauche, porte un casque plus allongé orné, sur les flancs du timbre, d'une couronne de laurier en lieu et place de griffons et présente une épaule droite sans léonté. Il est par ailleurs dépourvu de toute perspective du côté gauche. Mais c'est précisément dans ses parties inauthentiques que le tableau de Genève présente ces différences manifestes. On tirera donc parti de la découverte des deux toiles mieux conservées pour mesurer la funeste portée des dégâts dont le panneau a souffert et corriger l'effet produit par la tentative de reconstitution entreprise par le peintre-restaurateur pour les dissimuler. À rebours, cette même découverte permet d'imaginer ce à quoi le panneau devait ressembler avant qu'il soit dépareillé¹⁰.



1. Giulio Romano (Rome, 1499 – Mantoue, 1546) | *Alexandre le Grand*, vers 1537-1538 | Huile sur bois, 138,6 × 109,5 cm (MAH, inv. 1974-18 [dépôt de l'État de Genève])



2. Giulio Romano (Rome, 1499 – Mantoue, 1546) | *Alexandre le Grand*, vers 1537-1538 | Huile sur bois, 138,6 × 109,5 cm (MAH, inv. 1974-18 [dépôt de l'État de Genève]) | Radiographie



3. Anonyme, d'après Guilio Romano, XVI^e siècle | *Alexandre le Grand*, vers 1550 (?) | Huile sur toile, 139,7 × 105,7 cm (collection Marc A. et Rita R. Seidner, Los Angeles, États-Unis)

4. Giulio Romano (Rome, 1499 – Mantoue, 1546) | *Alexandre le Grand*, vers 1537-1538 | Huile sur bois, 138,6 × 109,5 cm (MAH, inv. 1974-18 [dépôt de l'État de Genève]) | Détail : relief suggérant le réseau de la manche de mailles (lumière rasante)

7. Huile sur toile, 140,5 × 108,5 cm (voir LAPENTA/MORSELLI 2006, pp. 149-153, ill., p. 150, fig. 20 [cette référence traite également de la version de Genève])

8. Paul Lang, conservateur responsable du Département des beaux-arts du Musée d'art et d'histoire de Genève, a rendu possible l'examen matériel du tableau, lequel a été réalisé sous la conduite de Victor Lopes, responsable de l'atelier de conservation et de restauration des peintures. La radiographie du tableau (fig. 2) a été réalisée à l'initiative d'Anne Rinuy, conservateur au laboratoire de recherche du Musée d'art et d'histoire de Genève, responsable de l'étude scientifique des collections de peintures, avec l'appui technique de Colette Hamard, technicienne en radiologie, et de Sylvie Meyers, infographiste. Le concours de toutes ces personnes fut très précieux.

9. Ces interventions consécutives à ces dommages sont toutefois bien antérieures à 1918, date probable d'une photographie illustrant l'article que Léo Planiscig consacra au tableau en 1919 (voir PLANISCIG 1919, p. 233).

10. L'étude de Giulio Romano conservée au Cabinet des dessins du Musée d'art et d'histoire de Genève représentant un *Officier portant un casque à la main* (inv. BA 2001-2/D) ne semble, à cet égard, que d'un faible secours. Pour une illustration et une analyse de ce dessin, voir Konrad Oberhuber, dans *Giulio Romano* 1989, p. 428, qui se contente de relever que le dessin « avoisine » le tableau ; Diane H. Bodart, dans BODART 1999, p. 159, le présente pour sa part comme préparatoire à l'*Alexandre le Grand*. Stéphane Ceconi, dans CECONI/STOULLIG 2002, pp. 436-439, propose d'y voir une possible *prima idea* pour l'*Alexandre*.

11. PLANISCIG 1919, p. 233 ; HARTT 1958, vol. I, p. 218, le tient pour « l'original », sans avoir eu la chance de connaître les autres versions découvertes depuis ; BERENSON 1932, p. 262, et BERENSON 1968, p. 196 : Giulio Romano ; Konrad Oberhuber n'a pas laissé planer le moindre doute dans *Giulio Romano* 1989, pp. 172 et 428, ill. p. 172 ; *Giulio Romano* 1999, pp. 105 et 134, ill. fig. 64 : Giulio Romano ; JOANNIDES 2000, p. 36 : Giulio Romano ; LAPENTA/MORSELLI 2006, inv. 880, ill. p. 224 et p. 151 : Giulio Romano.



Personne n'a jamais pensé devoir contester le caractère autographe du tableau de Genève, si l'on fait abstraction des parties repeintes aujourd'hui mises au jour, depuis que Léo Planiscig l'a sorti de l'ombre en 1919¹¹. Les altérations qu'il a subies n'ont pas suffi à démentir l'impression de fermeté, de cohésion et d'efficacité expressive qu'il suscite¹². L'examen technique a renforcé cette conviction. Ainsi, la facture vigoureuse, vivace et resserrée du visage d'Alexandre (fig. 5), qu'un détail de la radiographie (fig. 6) achève de mettre en évidence, participe bien de la plastique propre au maître¹³, tant par son dessin que par son modelé. Froide et métallique, la gamme chromatique de l'équipement est tout aussi caractéristique de la manière de Giulio Romano¹⁴. Relevons aussi que, sous un vernis devenu opaque, se cache du lierre d'une surprenante fraîcheur (fig. 8).

La radiographie (fig. 2) révèle d'importants repentirs : l'artiste avait d'abord envisagé de déployer plus généreusement la cape de fourrure d'Alexandre, de même qu'il pensait faire remonter le bout de sa ceinture vers le haut plutôt que vers le bas comme c'est le cas dans la version finale. Les deux autres versions, qui présentent, à titre d'exemple, le bout de la ceinture orienté vers le bas, ne peuvent que dériver de cette invention initiale.

La littérature existante assigne au panneau de Genève une date oscillant autour de 1537-1538, alors que Giulio Romano se trouve au service du duc de Mantoue Frédéric II Gonzague (1500, 1519-1540). Frederick Hartt, auteur d'une monographie considérable sur l'artiste, rapproche¹⁵ la facture de l'*Alexandre* du traitement des corps et des armures de la *Nativité avec saint Longin et saint Jean* du Musée du Louvre (fig. 9)¹⁶ – laquelle n'a pu avoir été commandée qu'en 1536¹⁷ et réalisée vraisemblablement qu'en 1537 – et estime, à bon droit, que l'*Alexandre le Grand* « rappelle immédiatement », par son thème et son geste contorsionné, les portraits de onze *Empereurs* commandés à Titien peu avant le 6 avril 1536¹⁸ par Frédéric II et destinés au *Gabinetto* dit *dei Cesari* de l'*appartamento di castello* du palais ducal de Mantoue¹⁹. Konrad Oberhuber²⁰, pour sa part, place l'*Alexandre* « probablement à la même période » que les fresques de la *Sala di Troia* du



12. PLANISCIG 1919, p. 234; HART 1958, vol. I, p. 218 : « *It is a splendid work, firmly and richly painted [...]* »; K. Oberhuber, dans *Giulio Romano* 1989, pp. 168-172; Valerie Taylor, dans *Giulio Romano* 1999, p. 105 : « *a spirited portrait* ».

13. À ce titre, le visage de l'*Alexandre* caractérisant la version de Genève supporte la comparaison avec le dessin d'une « force irrésistible » (HART 1958, vol. I, p. 51) portraiturant Léon X (fig. 7), dessin attribué le plus souvent à Giulio Romano (notamment par GILES 1999, p. 160), voire à Raphaël en personne (JOANNIDES 1983, cat. 454, p. 246). Ce portrait, conservé à Chatsworth, Derbyshire, collection Devonshire, inv. 38 (voir JAFFÉ 1994, vol. I, n° 202, pp. 86-87), servit vraisemblablement à préparer l'un des motifs des décors de la Salle de Constantin réalisés au Vatican pour les papes Léon X et Clément VII entre la fin de l'année 1519 (sous la supervision encore étroite de Raphaël, qui meurt l'année suivante) et l'automne 1524 (on estime que les travaux de décoration de la Salle de Constantin ont été interrompus entre

même *appartamento*, décor dont la réalisation remonte au printemps et à l'été 1538 sur un projet qui n'est sans doute pas beaucoup plus précoce²¹. Léo Planiscig²² fait le même rapprochement.

La version conservée dans la collection Seidner à Los Angeles (fig. 3) dérive de toute évidence du prototype localisé à Genève. Sa conformité d'ensemble et son luxe de détails suscitent toutefois une impression favorable et d'aucuns considèrent, à la suite d'un nettoyage effectué après l'adjudication dont elle fit l'objet chez Christie's en 1991, qu'il s'agit d'une réplique autographe. Une telle appréciation pourrait toutefois ne pas emporter une pleine adhésion : à en juger par l'illustration disponible, son dessin peut apparaître un peu rude, et sa technique picturale ne semble pas produire les effets de transparence caractéristiques des œuvres unanimement attribuées au maître. Son auteur, désigné dans le catalogue de Christie's comme relevant du cercle de Giulio Romano, s'est assurément montré capable de reproduire les éléments de sa manière. Mais il ne semble pas avoir bénéficié de sa supervision directe lorsqu'il réalisa cette version, version que l'on suggère de faire remonter à 1550 environ.

La version relevée à Londres, laquelle a pu être examinée *de visu* lorsqu'elle fut placée aux côtés de celle de Genève afin de lui être confrontée, semble épouser intimement la manière de Giulio Romano. L'élimination d'un vernis jaunâtre, qui la recouvrait encore

5-7. Giulio Romano (Rome, 1499 – Mantoue, 1546)

5-6 (page ci-contre). *Alexandre le Grand*, vers 1537-1538 | Huile sur bois, 138,6 × 109,5 cm (MAH, inv. 1974-18 [dépôt de l'État de Genève]) | Détail : visage

7. *Léon X*, vers 1520 | 48 × 29,9 cm | Pierre noire et rehauts de blanc sur papier gris (Chatsworth, Derbyshire, coll. Devonshire, inv. 38)

1522 et 1523 sous le pontificat d'Adrien VI [voir à cet égard VASARI 1906, vol. 5, p. 527; du reste, les armes d'Adrien VI n'apparaissent pas dans la Salle de Constantin].

14. HARTT 1958, vol. I, p. 218

15. HARTT 1958, vol. I, p. 218

16. Huile sur bois, 272 × 213 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. 421). La *Nativité* était à l'origine destinée à la chapelle Boschetti de Saint-André de Mantoue. Sur le décor de cette chapelle, voir plus bas, note 80.

17. Voir à ce propos *Giulio Romano* 1989, p. 442

18. Les *Empereurs* sont en effet évoqués pour la première fois dans une correspondance remontant à cette date (voir FERRARI 1992, vol. I, pp. 676-677). Six de ces onze *Empereurs* seront progressivement livrés d'avril à fin septembre 1537. Toute la série disparaîtra dans l'incendie qui ravagea l'Alcázar de Madrid en 1734. Voir, notamment, WETHEY 1975, pp. 43-47 et 235-240, cat. L-12; BODART 1999. On en conserve le souvenir par des copies, notamment par celles réalisées par Bernardino Campi, tel le *Jules César* conservé aux Gallerie Nazionali di Capodimonte à Naples (fig. 10). Sur les copies de Campi, voir plus loin, note 26.

19. Pour l'*appartamento di castello* du palais ducal de Mantoue, voir plus loin, p. 41, ainsi que note 69. Pour le *Gabinetto dei Cesari*, voir p. 42 et note 88.

20. Dans *Giulio Romano* 1989, p. 172

21. Sur ces fresques réalisées par des assistants sur un projet de Giulio Romano, voir notamment HARTT 1958, vol. I, pp. 179-182, et *Giulio Romano* 1989, pp. 406-411. TALVACCHIA 1988 a mis en évidence le caractère « philhellène » du décor; sans doute cette inclination n'est-elle pas étrangère au contexte de production de l'*Alexandre le Grand* et l'on pressent que ces décors, comme le portrait qui nous occupe, ne sont pas sans rapport avec l'acquisition par le duc Frédéric II du marquisat du Montferrat le



lors de cette confrontation, a d'ailleurs révélé une gamme chromatique qui, quoique plus contrastée et appuyée dans les verts, les roses et les rouges, souligne cette filiation. Cette parenté stylistique a encouragé une partie de la critique²³ à estimer pouvoir reconnaître la main même de Giulio Romano dans cet exemplaire²⁴.

Pour sa part, la confrontation paraît avoir mis en évidence une césure qualitative entre le panneau de Genève et la toile de Londres, césure que la différence de support et les accidents de surface dont cette dernière a souffert pourraient ne pas complètement expliquer.

8. Giulio Romano (Rome, 1499 – Mantoue, 1546) | *Alexandre le Grand*, vers 1537-1538 | Huile sur bois, 138,6 × 109,5 cm (MAH, inv. 1974-18 [dépôt de l'État de Genève]) | Détail : feuilles de lierre

3 décembre 1536, lequel avait été la dernière des possessions restées en main de la famille impériale des Paléologues (pour une histoire de Mantoue, voir CONIGLIO/MAZZOLDI 1958-1963).

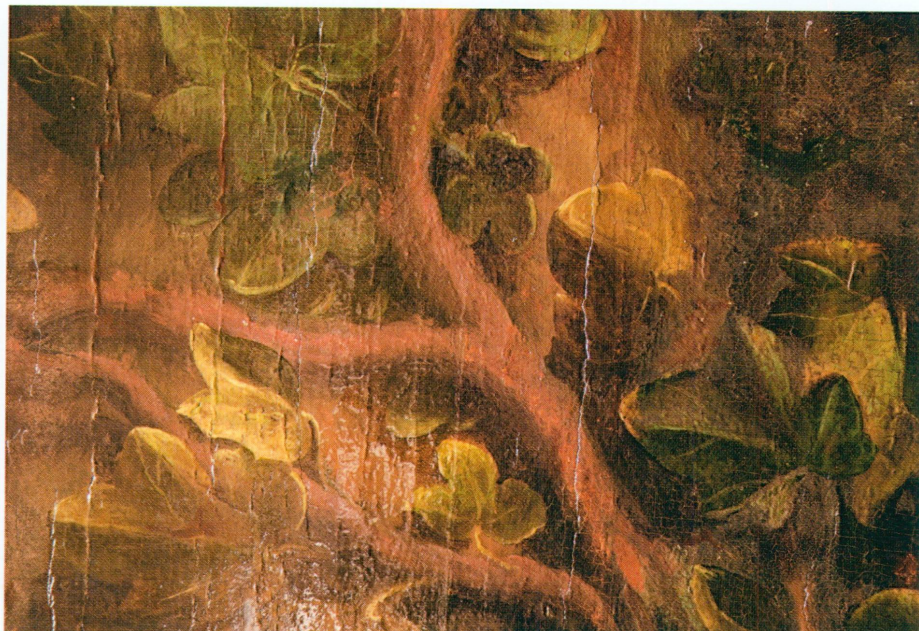
22. PLANISCIG 1919, p. 236. Bernard Berenson (BERENSON 1968, p. 196) assigne à l'*Alexandre* la date de 1537.

23. C'est le cas notamment de Raffaella Morselli dans LAPENTA/MORSELLI 2006, pp. 144-149.

24. Ayant été peintes sur toile plutôt que sur bois, la version de la collection Seidner ainsi que celle réapparue à Londres se rangeraient, si elles devaient s'avérer autographes, parmi les exceptions en regard des œuvres de chevalet conservées et communément attribuées à Giulio Romano. Par ailleurs, s'agissant des compositions de Giulio Romano, la littérature n'a fait, jusqu'ici, que rarement état de répliques proposées comme autographes. Toutes concernent la période romaine de l'artiste.

25. Alessandro Lamo, auteur d'une biographie précoce de Bernardino Campi (1584), insiste sur son assimilation de la « *bella maniera* » de Giulio Romano lorsqu'il poursuivit sa formation de jeunesse à Mantoue auprès d'Ippolito Costa avant de retourner à Crémone en 1541. Voir LAMO 1976, cité par BOBER 1989, p. 227 et note 26. « *Quivi Bernardino [...] non puoca meraviglia piglia[n]done, l'attitudini, la vivacità, la moventia, e la bella maniera di Giulio [...]* »

26. LAMO 1976, pp. 77-78 ; relevé dans WETHEY 1975, p. 237, qui précise que Bernardino Campi a réalisé cinq séries de copies des *Empereurs* de 1562 à 1564. Alessandro Lamo rapporte aussi (WETHEY 1975, pp. 46-47 et 235-236) que Campi réalisa, en 1562, et cette fois pour le palais ducal de Mantoue, un douzième empereur pour compléter la série originale des onze *Empereurs* de Titien. Ce *Domitien*, dont on conserve peut-être le souvenir à travers une gravure d'Ægidius Sadeler (WETHEY 1975, pp. 235-236, fig. 46), pourrait avoir été de manière erronée attribué à Giulio Romano par l'auteur de l'inventaire du palais ducal rédigé en 1627 (pour l'entrée d'inventaire, voir MORSELLI 2000, p. 268, n° 666). Une huile sur toile représentant un *Domitien* apparenté à la gravure de Sadeler a été publiée en 1998 par Paul Crenshaw, dans CRENSHAW 1998,



Alors que le visage d'*Alexandre* de la version de Genève suscite une impression de fluidité organique, celui de la version de Londres semble moins cohérent, du fait notamment du modelé différent, plus allongé, de l'œil droit. La comparaison du traitement du lierre montre, dans le même sens, comment l'auteur de la toile de Londres a marqué distinctement ses nervures d'un trait clair et monotone peint sur la feuille verte, alors même que chacun des coups de pinceau de l'auteur de la version de Genève, en particulier à cet endroit (fig. 8), est parfaitement fondu. Par ailleurs, c'est une main moins méticuleuse qui suggère, sur la version de Londres, l'ourlet de la chemise blanche d'*Alexandre* par de petites taches irrégulières, là même où l'auteur de la version de Genève a veillé à procéder par des traits minutieux, courts, nets et régulièrement espacés, reliés par de délicats filaments de blancs presque aussi imperceptibles qu'un glacis (fig. 12). L'espace pictural semble subtilement conçu dans la version de Genève : ainsi le pommeau de l'épée, quoique de profil, se trouve légèrement orienté vers l'avant (fig. 13). Il se porte au-devant de la cuirasse avec d'autant plus de vivacité que sa matière paraît faite de muscles ou de cuir plutôt que de métal. Sur la toile de Londres, le pommeau, de strict profil, ne se détache pas aussi aisément de l'arrière-plan et les rehauts qui soulignent son relief ne semblent pas lui conférer le même dynamisme.

Il faut toutefois convenir que l'auteur de la version londonienne était doté d'un savoir-faire en tout état de cause très appréciable.

Au sein du milieu vivace qui prospéra à Mantoue et dans sa proche région sous le règne du duc Guglielmo Gonzague (1540-1587), dans ce vivier d'artistes talentueux qui s'appliquèrent à métisser l'héritage de Giulio Romano en le croisant avec des apports nouveaux, relevons en passant l'activité, parmi celle de beaucoup d'autres, de Bernardino Campi (Crémone, 1522 – Reggio Emilia, 1591), portraitiste crémonais réputé, en partie formé à Mantoue et y retournant régulièrement²⁵. Ainsi s'y trouva-t-il commissionné en 1562 par François Ferdinand d'Avalos, marquis de Pescara, gouverneur de Milan, qui souhaitait une copie des onze *Empereurs* de Titien²⁶ livrés au duc Frédéric II près de

9. Giulio Romano (Rome, 1499 – Mantoue, 1546) | *Nativité avec saint Longin et saint Jean*, vers 1537 | Huile sur bois, 272 × 213 cm (Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. 421)



fig. 2. La suggestion d'une attribution de ce tableau à Bernardino Campi a été repoussée par Renato Berzaghi (CRENSHAW 1998, p. 8).

27. Publié dans WETHEY 1975, fig. 49; *Tesori dei d'Avalos* 1994, n^{os} 9-20, p. 50; BODART 1999, ill. p. 158. La série complète, léguée par la famille d'Avalos, est conservée dans les dépôts des Gallerie Nazionali di Capodimonte à Naples. Diane H. Bodart (dans BODART 1999, pp. 159-160) fut la première à identifier l'*Alexandre le Grand* conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève comme étant une « solution se retrouvant » dans le *Douzième empereur* de Bernardino Campi conservé à Capodimonte.

vingt-cinq ans plus tôt. Outre les onze copies, Campi lui envoya, sans doute en référence aux douze *Césars* de Suétone, une douzième effigie, vraisemblablement de son cru, qui s'inspire, constate-t-on, de l'*Alexandre le Grand* (fig. 11)²⁷.

Mais quel qu'en soit l'auteur et son caractère autographe ou non autographe, la version de Londres, tout comme celle de la collection Seidner de Los Angeles, ne peut que dériver du prototype autographe peint sur bois conservé à Genève, lequel dissimule pour sa part d'importants repentirs.

Considérons à présent en quoi l'examen de la provenance respective des trois versions pourrait confirmer cette articulation. Trois mentions d'inventaire remontant à la première moitié du xvii^e siècle lèvent d'emblée un coin du voile.



10-11. Bernardino Campi (Crémone, 1522 – Reggio Emilia, 1591), d'après Titien

10 (à gauche). *Jules César*, 1562 [?] | Huile sur toile, 138 × 110 cm (Naples, Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. d'Avalos 1862, n° 209)

11 (à droite). *Empereur romain*, 1562 [?] | Huile sur toile, 138 × 110 cm (Naples, Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. d'Avalos 1862, n° 209)

28. ASMn, AG, Busta 330, c. 705 v°. L'inventaire a été intégralement publié dans MORSELLI 2000 où l'*Alexandre* de Giulio Romano apparaît sous le numéro 880, p. 286, et dans LAPENTA/MORSELLI 2006, pp. 149-153 et 224-225, publication considérable qui commente par ailleurs l'ensemble de l'inventaire.

29. ASMn, AG, Busta 331, c. 199 r° (inventaire publié dans MERONI 1976, p. 41)

30. *Inventario di Quadri di Pittura di S.A.S. che si ritrovano in Castello fatto hoggi il primo di settembre 1631*. AST, Corte, Camerale, art. 801 (voir CAMPORI 1870, p. 81, n° 85). L'inventaire a été intégralement republié par Anna Maria Bava, dans BAVA 1995.

31. AGOSTI 1996, p. 141

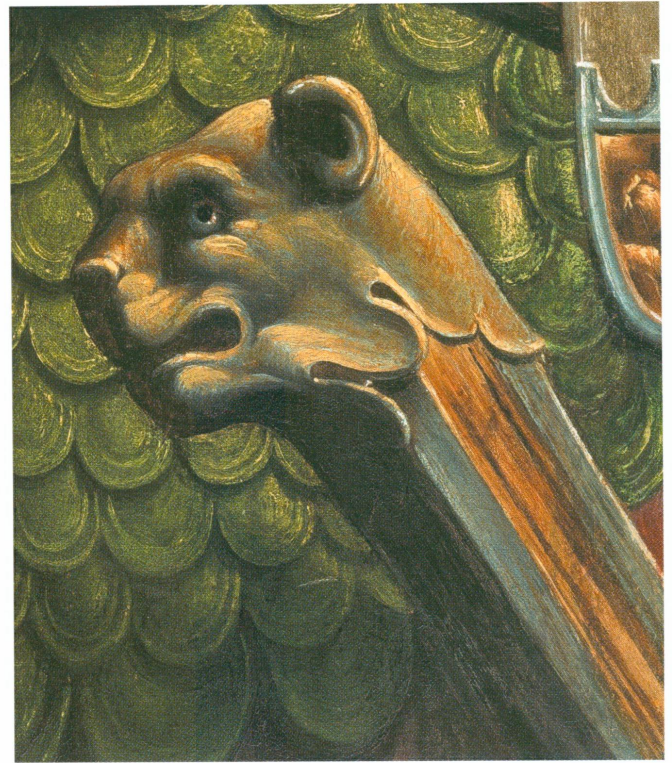
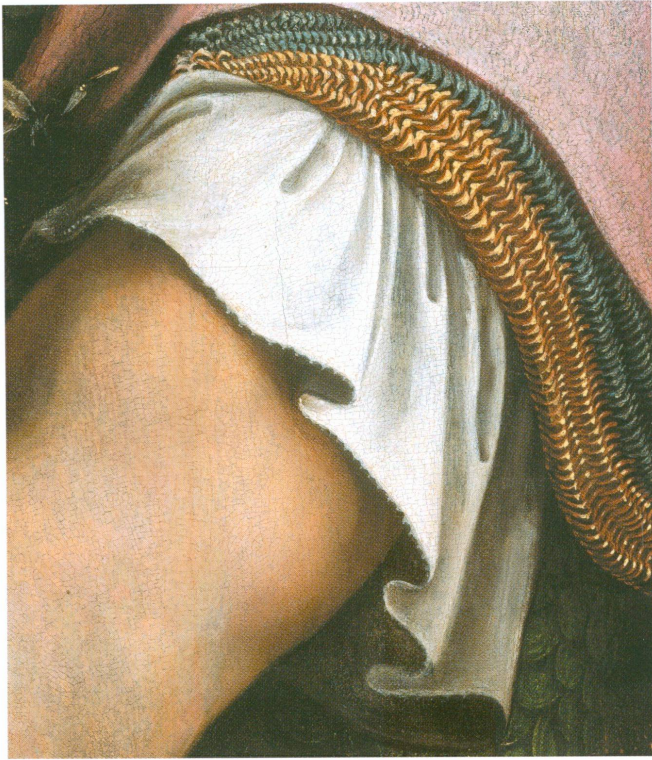
32. *Inventario de' quadri di pittura di Sua Altezza Reale [...] secondo il giudizio del Signor Antonio della Corgna [...]*, publié dans BAUDI DI VESME 1897

33. ASMn, Archivio Notarile, notaio Francesco Ferretti, Busta 4255 bis, 22 mai 1618. Je remercie vivement Stefano L'Occaso,

Nous trouvons un portrait d'Alexandre le Grand, endommagé, parmi les biens mobiliers du palais ducal à Mantoue dont la liste est dressée peu après la mort du duc Ferdinand Gonzague survenue en 1626²⁸ : « *Die Lune 18 Januarii 1627 [...] Nella Galleria della Mostra. Un quadro guasto dipintovi Alessandro Magno, opera di Giulio Romano stimato L. 18.* » Ce portrait demeure dans la collection des Gonzague jusqu'en 1665, à en juger par l'inventaire établi à la mort du duc Charles II Gonzague Nevers le 10 novembre de cette même année²⁹, lequel précise, par ailleurs, que le tableau était peint sur bois : « *Nella Galeria de libri. Un quadro sopra l'asse rovinato con Alessandro Magno di mano di Giulio Romano.* »

En deuxième lieu, une « *Testa di Alessandro Magno, mano di Giulio* » est inventoriée le 1^{er} septembre 1631 dans la « *galleria ossia corritore del Poggiollo* » du palais ducal de Victor Amédée I^{er} de Savoie (1587, 1630-1637) à Turin³⁰. Ce tableau ne semble pas réapparaître³¹ dans le recensement des tableaux du palais de Turin, à Mirafiori, et du château de Rivoli, que le duc de Savoie fit dresser en 1635³².

Et enfin, en troisième et dernier lieu, l'inventaire des biens de feu Vincenzo Guerrieri Gonzague établi en 1618³³ relève un « *ritratto d'Alessandro Magno con cornici di noce, mezza figura* ». Ce tableau, qui se trouvait alors dans un « *Gabinetto* » du vaste palais familial à l'angle de l'actuelle via Cavour numéro 96 à Mantoue, est très vraisemblablement celui qui est à nouveau signalé deux siècles plus tard dans la collection de Tullo



12-13. Giulio Romano (Rome, 1499 – Mantoue, 1546) | *Alexandre le Grand*, vers 1537-1538 | Huile sur bois, 138,6 × 109,5 cm (MAH, inv. 1974-18 [dépôt de l'État de Genève]) | Détails :

12 (à gauche). Ourlet de la chemise · 13 (à droite). Pommeau de l'épée

historien de l'art et agent de la Soprintendenza de Mantoue, d'avoir bien voulu attirer mon attention sur cette mention ignorée jusqu'à ce qu'il la mette au jour (à ce propos, voir L'OCCASO 2007, p. 123, note 159).

34. Le tableau, en possession du marquis Tullo Guerrieri Gonzague (1773-1845), fait l'objet d'une mention et d'un compliment appuyé dans ANTOLDI 1816, pp. 23-24.

35. D'ARCO 1838, p. 53, et sa note 4

36. D'ARCO 1842, p. 89, et sa note 1, où il est précisé par ailleurs que le «quadro» en question mesurait alors 142 × 108 cm (*Annotazioni all'Appendice quarta*, n° 97, p. LXXIV).

37. D'ARCO 1842, *Appendice prima*, n° 37, p. IV; *Appendice quarta*, n° 97, p. LXIV («[...] Alta p. 14, larga p. 11 l. 10»); *annun-tazione all'Appendice quarta* [...], n° 97, p. LXXIV («Da un quadro posseduto dal Marchese Tullo Guerrieri [...] al quale possessore fu dedicata la stampa l'anno

Guerrieri Gonzague en 1816³⁴, 1838³⁵ et 1842³⁶, le dit marquis Tullo Guerrieri estimant posséder avec cette pièce d'intérêt une œuvre autographe, si l'on en croit ces témoignages contemporains.

Cette même version fit l'objet en 1819 d'une transposition gravée de Giacinto Maina³⁷, gravure dont l'existence avait été relevée par Hermann Dollmayr³⁸ et Léo Planiscig³⁹, mais qu'ils n'avaient pu identifier. Un tirage avant la lettre de cette gravure se trouve en fait conservé dans la collection de la Fondazione Carlo D'Arco de Mantoue (fig. 14)⁴⁰. Or, il apparaît nettement à l'examen de divers détails (par exemple, fig. 15 et 16) que le graveur s'est inspiré du tableau qui passera dans la collection Seidner à Los Angeles, ou d'une improbable réplique parfaitement identique, et non des deux autres. Il est donc raisonnable d'identifier ledit tableau avec celui-là même que mentionnait l'inventaire des Guerrieri Gonzague dressé en 1618.

Des deux autres versions répertoriées, à savoir celles de Londres et de Genève, seule cette dernière, peinte sur bois et «ruinée», répond aux caractéristiques de l'*Alessandro Magno* relevé dans l'inventaire des collections des ducs de Mantoue en 1627 et 1665. De plus, les vicissitudes de la version sur bois conservée à Genève – telles que l'on peut les décrire en remontant leur cours jusque dans les années 1830 et les supputer entre 1665 et ces mêmes années – tendent à suggérer qu'elle correspond à celle qui se trouva ainsi mentionnée dans les inventaires ducaux.

14. Giacinto Maina (documenté entre 1797 et 1844), d'après une invention de Giulio Romano | *Alexandre le Grand*, 1819 | Gravure au pointillé, 370 × 280 mm au trait carré, 589 × 372 mm à la cuvette, 600 × 392 mm à la feuille (Mantoue, Fondazione D'Arco, inv. 3332, coll. A 46)

1819»). Sur Giacinto Maina, voir notamment VOLLMER *et alii* 1929 et SERVOLINI 1962.

38. DOLLMAYR 1901, p. 185

39. PLANISCIG 1919, p. 233

40. Gravure au pointillé, 370 × 280 mm au trait carré, 589 × 372 mm à la cuvette, 600 × 392 mm à la feuille (Mantoue, Fondazione Carlo D'Arco, inv. 3332, coll. A 46). Je remercie chaleureusement la Fondazione Carlo D'Arco, et en particulier le professeur Livio G. Volpi Ghirardini et M^{me} Laura Rossi, de m'avoir gracieusement donné accès à cet exemplaire.

41. Voir HINTERDING/HORSCH 1989, pp. 110-111, n° 178

42. Le tableau fut saisi par les nazis pendant la Seconde Guerre mondiale. Frederick Hartt l'identifia dans les mines de sel d'Altaussee pendant l'hiver 1945-1946 (voir, pour cet épisode, HARTT 1958, vol. I, p. 218).

43. Christie's 1973, p. 15; HINTERDING/HORSCH 1989, p. 110

44. Il pourrait s'agir du prince Anton Karl (né en 1793), qui succéda à son père Joseph Franz (1764-1827). Pour Anton Karl et un arbre généalogique, voir WURZBACH 1882, p. 208.

45. Le palais Pálffy de la Josefsplatz à Vienne (siège actuel de l'Österreich-Haus) constituait le berceau principal de la branche autrichienne des Pálffy von Erdöd. La famille Pálffy fit construire en 1807 un autre palais donnant sur la Wallnerstrasse 6.

46. Sur les circonstances de cette préparation, voir DISPERDI 2005

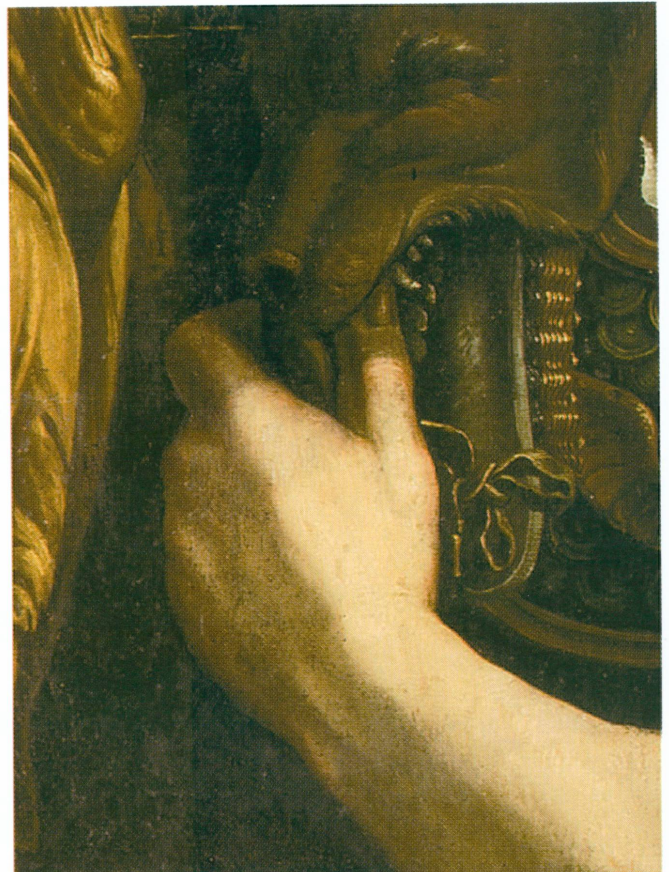
47. D'ARCO 1838, p. 53, et sa note 4

48. Pour apprécier les circonstances complexes de cette dispersion, qui ne sont encore que partiellement élucidées, voir EIDELBERG/ROWLANDS 1994.



En août 1838, Guillaume d'Orange Nassau, prince héritier des Pays-Bas, fait l'acquisition auprès de la maison Woodburn de Londres de quelques huiles, dont un *Alexandre le Grand* par Giulio Romano⁴¹. Le tableau passe entre les mains de propriétaires successifs, dont Gustav Lederer (1918) et son fils Erich (1943)⁴², pour être versé finalement dans les collections de l'État de Genève, qui le dépose auprès du Musée d'art et d'histoire en 1974. Par ailleurs, on sait⁴³ que Samuel Woodburn tenait ce tableau, avant de le vendre à Guillaume d'Orange en 1838, du « comte » Pálffy von Erdöd⁴⁴ qui résidait à Vienne⁴⁵. Cette précision est implicitement corroborée par ce qu'écrit Carlo D'Arco, qui signale, au moment de la préparation de sa monographie sur Giulio Romano, soit peu après 1833⁴⁶, deux versions de l'*Alexandre le Grand*, l'une détenue par le marquis Tullo Guerrieri Gonzague à Mantoue (celle dont il vient d'être question) et l'autre dans la capitale autrichienne⁴⁷.

On peut raisonnablement supposer, faute de pouvoir l'affirmer avec certitude, que la présence de cet *Alexandre le Grand* chez les Pálffy résultait en fait de la dispersion de la



15 (à gauche). Giacinto Maina (documenté entre 1797 et 1844), d'après une invention de Giulio Romano | *Alexandre le Grand*, 1819 | Gravure au pointillé, 370 × 280 mm au trait carré, 589 × 372 mm à la cuvette, 600 × 392 mm à la feuille (Mantoue, Fondazione D'Arco, inv. 3332, coll. A 46) | Détail

16 (à droite). Anonyme, d'après Giulio Romano, XVI^e siècle | *Alexandre le Grand*, vers 1550 (?) | Huile sur toile, 139,7 × 105,7 cm (collection Marc A. et Rita R. R. Seidner, Los Angeles, États-Unis) | Détail

49. SAINT-SIMON 1983, p. 927 : «Le duc de Mantoue se retira en diligence à Venise avec ce qu'il put emporter de meilleur [...]» On trouvera d'autres détails dans FOCHESATI 1930.

50. Le manuscrit de l'inventaire notarié dressé en janvier 1709, à la demande de la *Quarantia Criminale* de Venise, arbitre de la succession, comprenant sept cent cinquante tableaux répertoriés à cette date dans le palais vénitien du feu duc, est conservé à Vérone (ASV, Antico Archivio del Comune, reg. 609, cod. 48). Il a fait l'objet d'une publication très partielle dans LUZIO 1913, pp. 317-318, reprise plus amplement dans MERONI 1976, pp. 56-70, lequel s'en tient néanmoins aux tableaux désignés par les noms de leur auteur. Un inventaire de transport dressé en 1707 est également conservé (ASMn, Carte D'Arco, n° 102).

vaste collection du dernier des ducs de Mantoue, Ferdinand Charles Gonzague Nevers, mort en exil en juillet 1708 après avoir été formellement destitué le mois précédent par l'empereur Joseph I^{er} de Habsbourg⁴⁸.

Les inventaires des biens de Ferdinand Charles dressés entre 1706 et 1712 semblent suggérer, tant ils sont impressionnants, que le dernier duc avait conservé la majeure partie des tableaux hérités de son père Charles II, avant d'être contraint par l'empereur à quitter Mantoue en janvier 1707 pour trouver refuge à Venise, tout en emportant dans l'exil ce qu'il avait «de meilleur⁴⁹», notamment un petit millier de tableaux. Certes, l'*Alexandre le Grand* n'est pas expressément mentionné dans ce vaste bagage⁵⁰. Mais la recension sommaire du mobilier du palais ducal dressée à la hâte en 1706⁵¹, à savoir quelques semaines avant le départ précipité du duc, est manifestement incomplète⁵², et celle qui répertorie les tableaux que le duc renonça à emporter se contente de nommer les personnalités auprès desquelles ces tableaux furent consignés, sans livrer de précision sur leur sujet ou leur auteur⁵³.

La succession des biens mobiliers emportés à Venise qui s'ouvrit à l'annonce du décès du duc Ferdinand Charles fut âprement disputée. L'instance arbitrale désigna finalement

51. *Stima de' quadri della Galleria di S. A. Ser.^{ma} fatta dai pittori Canti e Calabrò per ordine della medesima A.S.*, conservé à l'Accademia Nazionale Virgiliana à Mantoue et publié dans MERONI 1976, pp. 49-55

52. Martin Eidelberg et Eliot W. Rowlands relèvent les « *obvious lacunæ of the Mantuan records* » (EIDELBERG/ROWLANDS 1994, p. 239).

53. *Inventario delle robe di S.A.S., che doppo GIUGNO MDCCVII restorono in MANTOVA, con la descrizione delle persone, alle quali furono le medesime consignate, e sono, come siegue*, conservé à l'ASMn, Carte D'Arco, n° 102

54. Parmi ceux-ci, les chercheurs ont pu identifier le prince Jean-Guillaume de Wittelsbach-Deux-Ponts, comte palatin, le comte Lothar Franz von Schönbrunn et le maréchal Johann Matthias von der Schulenburg.

55. Ce fut notamment le cas du chef de la branche viennoise des Pálffy, Johann Bernhard Stefan (1663-1751). Voir notamment WURZBACH 1882, pp. 218-222.

56. Le *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Venise, 1612 [*Vocabolario* 1612]), s.v. « *testa* », ne l'envisage pas autrement. Il faut néanmoins relever que les portraits des *Empereurs* de Titien, à mi-corps, sont désignés comme des *teste* dans deux lettres adressées par le duc de Mantoue à son ambassadeur à Venise les 18 et 25 février 1537 et, surtout, dans une lettre de son ambassadeur du 3 avril suivant, soit à une date où il est probable que celui-ci avait vu le premier d'entre eux, à savoir l'*Auguste*, qui fut livré par Titien « quelques jours avant » le 6 avril 1537. Pour ces lettres, voir FERRARI 1992, vol. II, pp. 713 et 716-717. Vasari, pour sa part, désigne ces mêmes portraits comme des « *teste dal mezzo in su* » (VASARI 1906, vol. VII, p. 442, et VASARI 1984, vol. X, p. 28 [traduit par « *buste* »]). « *Testa* » pourrait renvoyer dans ce contexte précis à tout portrait qui s'inspire d'une effigie monétaire, comme c'est le cas pour les *Empereurs* de Titien et l'*Alexandre le Grand* de Giulio Romano (sur ce dernier point, voir plus haut, note 4, et plus bas, note 93). Comme l'a relevé Guido Rebecchini dans REBECCHINI 2002, p. 82, le modèle numismatique de l'*Alexandre* pourrait être un tétradrachme frappé sous Lysimaque (v. 360-281 av. J.-C.).

57. Voir plus haut, note 4

58. REBECCHINI 2002, pp. 72-85 et 278-286; *idem*, dans MORSELLI 2002, p. 623

59. ASMn, Regisztrazioni notarili, 1589, f°s 782 r°-792 v°. À cette époque, le palais des

comme héritier pour les cinq sixièmes Léopold de Habsbourg-Lorraine, duc de Lorraine et du Bar (1679, 1697-1729). L'on sait que Léopold fit vendre la plupart des tableaux dont il avait ainsi hérité et que plusieurs princes allemands comptèrent parmi les divers acquéreurs⁵⁴. Quant aux tableaux restés au palais ducal, sans doute furent-ils pour la plupart saisis par l'empereur.

Toujours est-il que tant Joseph I^{er} que les Habsbourg-Lorraine connaissaient fort bien les Pálffy von Erdöd. Ces derniers⁵⁵ rivalisèrent d'amitié avec les Habsbourg et firent à la même époque des séjours prolongés à la cour impériale de Vienne, jusqu'à s'y fixer durablement dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Du reste, les Habsbourg-Lorraine succédèrent en 1745 à leurs cousins autrichiens sur le trône impérial et ce fut l'un d'eux, à savoir François I^{er}, qui éleva Karl Hieronymus Pálffy au rang princier en 1809. Le passage de la version sur bois de l'*Alexandre le Grand* des ducs de Gonzague aux Pálffy pourrait donc s'expliquer par les étroites relations triangulaires nouées au XVIII^e siècle entre ces trois familles.

Il nous reste à déterminer ce qu'il est advenu de cette « *testa d'Alessandro Magno di mano di Giulio* » signalée, comme on l'a vu, dans la collection de Victor Amédée I^{er} de Savoie en 1631. Il est tentant de l'identifier avec la dernière des trois versions, à savoir l'huile sur toile relevée à Londres. Mais aucun indice factuel ne permet d'étayer à l'heure qu'il est ce qui n'est, à vrai dire, que le produit d'une soustraction arithmétique. Par ailleurs, la « *testa* » en question semble évoquer un buste plutôt qu'un portrait à mi-corps⁵⁶.

Tentons à présent de remonter au XVI^e siècle.

Le passage précédemment cité des *Vite* de Giorgio Vasari, publiées en 1568⁵⁷, signalant un *Alexandre le Grand* dans le palais de feu le comte Nicola Maffei le Vieux (1487-1536), s'est trouvé corroboré par la publication, à l'initiative de Guido Rebecchini⁵⁸, de l'inventaire *post mortem* des biens mobiliers qui garnissaient le palais mantouan du comte Nicola Maffei le Jeune (1558-1589). Cet inventaire⁵⁹ fait état « *nella sala grande di sopra* » d'un « *quadro grande con la figura di Alessandro Magno con la cornise adornata* », lequel *quadro* disparaît de l'inventaire de Carlo Maffei le Jeune établi en 1626.

Le témoignage de Vasari, du fait de son autorité, exerce un pouvoir d'attraction certain sur l'historien. Et, faute d'y résister, l'on y puiserait volontiers une explication de la présence attestée d'un *Alexandre le Grand* dans la collection des Gonzague en janvier 1627. De plus, les travaux de Guido Rebecchini⁶⁰ nous ont appris que plusieurs des tableaux de la collection Maffei (parmi lesquels on pouvait compter notamment deux *Corrège* ainsi qu'un Titien)⁶¹ ont été mis en gage auprès du duc Vincenzo Gonzague (1562, 1587-1612) par la veuve de Nicola Maffei le Jeune après 1593, à la suite de difficultés financières, puis vendus définitivement par son fils, Carlo, en 1614. Ainsi conserve-t-on un ordre de paiement portant sur « *una quantità de quadri di diverse pitture* » émis par le duc Ferdinand (1587, 1612-1626) en février de cette année au bénéfice de Carlo Maffei⁶². Ne peut-on pas envisager que l'*Alessandro* cité dans l'inventaire Maffei de 1589 ait fait partie de ce lot ?

Mais la valeur probante de ces documents est mise à mal, dans ce cas d'espèce, par le contexte de production de l'*Alexandre le Grand* sur bois, contexte qui dut de quelque manière s'imposer à Giulio Romano : on s'expliquerait mal en effet, compte tenu de la nature des relations privilégiées, quasi exclusives, qui s'étaient nouées entre l'artiste et

Maffei était situé dans le quartier Montenegro à Mantoue (publié dans REBECCHINI 2002, p. 285).

60. REBECCHINI 1997; REBECCHINI 2002, pp. 82 et 85-89

61. De Corrège: *Vénus et Cupidon endormis surpris par un satyre* (huile sur toile, 188 × 125 cm [Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. 42]) et l'*École de Cupidon* (huile sur toile, 155,6 × 91,4 cm [Londres, National Gallery, inv. NG 10]). De Titien: le *Souper à Emmaüs* (huile sur toile, 169 × 244 cm [Paris, Musée du Louvre, Département des peintures, inv. 746]).

62. ASMn, AG, Magistrato Camerale Antico, A.VI.1612-1615

63. Il faudrait donc plutôt supposer que le tableau relevé dans la collection Maffei en 1589, s'il fit partie de la «*quantità de quadri*» versée dans la collection ducale après cette date, dut enrichir la collection ducale d'une seconde version plutôt que combler une lacune. Ce fut le cas, faut-il relever, du *Souper à Emmaüs* de Titien, dont le duc Vincenzo Gonzague devait temporairement détenir deux versions autour de 1600 à la suite de la commande d'une copie de l'original à Lorenzo Costa le Jeune autour de 1580 et de la mise en gage de l'original consentie par les Maffei. Le duc Vincenzo semble avoir cédé la copie réalisée par Costa à Charles-Emmanuel I^{er} de Savoie, comme l'attestait la mention d'un «*Cristo a tavola con li due discepoli di Emaus, mano del Titiano*» dans l'inventaire turinois de 1631 (BAVA 1995, p. 53) encore conservé, du reste, à la Galleria Sabauda à Turin. Pour une explication convaincante de cette transmission croisée, voir REBECCHINI 2002, pp. 64-65.

64. Voir plus haut, pp. 31-32

65. «Patron», une formule récurrente dans les nombreuses lettres de Giulio Romano à Frédéric II, qui rappelle qu'il doit au duc d'avoir été nommé, moyennant des appointements fixes et de nombreux avantages de toute espèce, aux fonctions de *vicario de corte* et de *superiore delle fabbriche* (décret du 31 août 1526), puis de *superiore delle strade di Mantova* (décret du 20 novembre 1526), fonctions qui s'ajoutent à sa qualité de *pictor egregius* (tel qu'il est désigné dans un décret du 5 juin 1526). Pour cette lettre et ces divers décrets, voir FERRARI 1992, vol. I, pp. 152-153, 171-172, 183-184, et vol. II, p. 744.

66. Le recueil d'archives dressé par Daniela Ferrari (FERRARI 1992) est à cet égard fort précieux.

Frédéric II, qu'un tel tableau, relevé dans la collection ducale en 1627, n'ait pas été destiné, dès sa réalisation, au duc Frédéric en personne⁶³.

La littérature, on l'a vu⁶⁴, attache au tableau de Genève une datation qui oscille entre 1537 et 1538. À cette époque, Giulio Romano travaille depuis quelque treize ans au service du duc, son «*patron*⁶⁵». On pressent, à la lecture des nombreux documents qui illustrent la carrière de l'artiste à Mantoue⁶⁶, que cette expression n'était pas usurpée. On y découvre, d'un côté, un artiste officiellement, constamment et assidûment affairé au service du duc Frédéric, et, de l'autre, un duc peu enclin à lâcher la bride par laquelle il tenait l'«*humile servitore*⁶⁷» sous son autorité. L'autonomie de Giulio Romano en faveur des tiers a dû s'en trouver fort réduite du vivant du duc, non seulement en droit, mais aussi en pratique.

À cet égard, les années 1536-1539 comptent précisément parmi celles pendant lesquelles ses multiples travaux pour le duc furent des plus pressés et frénétiques⁶⁸: Giulio Romano dut en ce laps de temps, en sus de ses tâches habituelles, dans des conditions matérielles manifestement défavorables et sous la pression d'un seigneur impatient et bien informé, concevoir ainsi qu'administrer l'édification du nouvel *appartamento di castello* du palais ducale de Mantoue⁶⁹, et agrémenter la dizaine de pièces qu'il comportait d'une somptueuse décoration particulièrement élaborée. Comme si cela ne suffisait pas, il lui fallut ouvrir l'appartement sur un jardin suspendu cerné de murs ouvragés de stucs et ornés de fresques, l'enrichir d'une large *mostra* pour faire défiler des chevaux et lui adjoindre une *fabbrica* d'ordre rustique érigée sur un sol régulièrement inondé et reliée au corps principal par deux corridors superposés, entre lesquels seraient insérés de surcroît des réduits pour les domestiques. Dans ces circonstances, l'on comprend que la requête de Hercule II d'Este, le duc de Ferrare, qui souhaitait «*parlare un puocho con Giulio, pictore de vostra excellentia*», dut tomber mal: Frédéric, sollicité le 7 avril 1537, répondit le 16 du même mois qu'il avait «*besoin de lui*», et le duc Hercule II dut donc patienter jusqu'en novembre⁷⁰. L'artiste n'eut pas plus de temps libre l'année suivante. Un témoin compatissant écrit au duc le 23 mai 1538: «*Messer Iulio ha tanto da far, a dir il vero, in disignar e dare daffare a tanti homeni che tutti vivano dil suo pane, ch'el non ha tempo de poterli sollicitar, salvo dargli una ochiatta al giorno*⁷¹.»

On concèdera volontiers que le privilège du prince sur son «*artiste de cour*⁷²» dut bien souffrir quelque exception ou ménager quelque loisir. Mais dans quelle mesure?

Giulio Romano a pu distribuer occasionnellement, sans que le duc s'en mêlât, certains de ses très nombreux dessins afférents, par exemple, à des objets d'orfèverie⁷³. Il est avéré par ailleurs que l'un des plus proches favoris du duc, à savoir Carlo Bologna, son trésorier général et principal confident, a puisé directement et un peu plus substantiellement⁷⁴ dans le «*nobilissimo ingegno*⁷⁵» de l'employé ducale. Mais ce personnage jouissait apparemment de privilèges exceptionnels, tenant à l'étroite intimité qui le liait à Frédéric II⁷⁶.

Il est par ailleurs significatif que plusieurs travaux d'une certaine ampleur, en tout ou en partie conservés et qui ont été fournis par l'artiste pour des tiers n'appartenant pas au cercle le plus étroit du duc⁷⁷, ne découlèrent pas de la volonté expresse de ces derniers, mais semblent avoir servi de véhicule à Frédéric pour afficher sa libéralité⁷⁸. Il pourrait en être ainsi des trois monuments funéraires attribués à Giulio Romano, destinés à Pietro Strozzi, Gerolamo Andreasi et Marguerita Cantelma, lesquels n'ont pas cité nommément l'artiste dans leur testament⁷⁹. Le nom de Giulio Romano n'est pas davantage cité dans le

67. Une formule de politesse utilisée par Giulio Romano lorsqu'il se désigne dans les lettres qu'il adresse à Frédéric II. Voir par exemple la lettre du 13 juin 1536 dans FERRARI 1992, vol. I, p. 683.
68. Voir à cet égard la foison de documents regroupés par Daniela Ferrari (FERRARI 1992, vol. I et II, pp. 666-832)
69. L'*appartamento di castello* constitua le principal accroissement apporté par Frédéric II à son palais seigneurial de Mantoue. Il a été édifié et décoré entre 1536 et 1539 à partir d'une annexe au château Saint-Georges, cœur de la résidence principale des marquis de Mantoue au xv^e siècle. Il sera désigné par les générations qui suivent comme *appartamento di Troia*. Pour son aménagement et ses luxueux décors, voir notamment HARTT 1958, vol. I, pp. 162-192.
70. ASMn, AG, Busta 1205, c. 351 r^o, et ASMn, AG Copialettere, Busta 2937, lib. 316, cc. 80 v^o-81 r^o (lettres publiées dans FERRARI 1992, vol. II, pp. 718 et 719)
71. Trad. de l'auteur : « Le sieur Giulio, à dire vrai, a tant à faire, à dessiner et à distribuer ses instructions à tant d'hommes qui tous vivent de son pain, qu'il n'a pas le temps de les encourager, sinon en jetant chaque jour un rapide coup d'œil sur leur travail » (ASMn, AG, Busta 2526, 355 v^o, publié dans FERRARI 1992, vol. II, p. 764).
72. Selon l'expression de Martin Warnke, dans WARNKE 1985. Elle paraît assez valablement décrire le statut propre à Giulio Romano.
73. Pour un dessin de ce type destiné à Vincenzo Guerrieri, proche de Frédéric II, voir note 94. L'Arétin obtint un dessin en avril 1537, pour lequel Giulio Romano put, nous apprend une lettre que ce dernier adresse au premier le 27 avril 1537, « à peine voler une petite heure » sur les obligations qui le liaient au duc : « *il sig. Duca e l'illustrissima Duchessa mi hanno lasciati e imposti tanti pesi, che appena ho rubato questa poca d'oretta in far questo mal composto disegno* » (voir FERRARI 1992, vol. II, p. 722).
74. La commande adressée par Carlo Bologna à Giulio Romano d'une annexe à son palais de Pietoli (12 octobre 1538), sans doute aux frais du duché, ressemble assez aux prévarications qui lui valurent sa disgrâce quelques semaines après la mort de Frédéric II, son protecteur, en 1540. L'ordre de paiement du 12 octobre 1538 est publié dans FERRARI 1992, vol. II, p. 788 (voir aussi DOURNE 1996, p. 81, avec une bibliographie).
75. Selon une expression employée par Frédéric II dans une lettre adressée à

testament de Polissena Castiglione Boschetti du 29 décembre 1536, par lequel elle donne instruction d'aménager la chapelle familiale de Saint-André de Mantoue⁸⁰. Les *disegni* de Giulio Romano commandés vers 1530 par l'évêque Gian Matteo Giberti pour l'abside de la cathédrale de Vérone⁸¹, tout comme ceux préparant les tapisseries relatant l'histoire de Scipion commandées par le roi de France François I^{er} en juillet 1532⁸², ont sans doute secondé quelque dessein diplomatique de Frédéric II. Et ce dernier continue d'agir en coulisse un mois avant sa mort : dans une lettre datée du 26 mai 1540, Giulio Romano, mal à l'aise, avertit les recteurs de Santa Maria della Steccata de Parme, avec qui il venait de conclure un contrat en mars, que les délais de réalisation dépendront du bon vouloir de son seigneur⁸³.

La commande – ou la concession – d'un *Alexandre le Grand* au bénéfice de Nicola Maffei le Vieux peut-elle avoir fait partie de ces exceptions ? Comme d'autres personnalités du duché, le brillant ambassadeur et « *ducalis consocius*⁸⁴ », a certes dû profiter, avant de mourir en juin 1536, bien que rien ne l'atteste, de certains des rares moments de loisir de Giulio Romano. Mais l'on peut douter, compte tenu du protocole de cour, que Nicola Maffei le Vieux ait jamais pu obtenir de l'artiste en personne, et encore moins du duc, un *tel* tableau⁸⁵, même sous la forme d'une réplique. Ne manque-t-il pas à l'*Alexandre le Grand* trois de ces alibis qui eussent pu justifier une entorse exceptionnelle au protocole et une faveur personnelle ? Il n'a ni la discrétion d'un dessin, ni la piété d'une œuvre funéraire, ni la qualité d'un simple objet d'ornement. Il est au contraire abouti, ostentatoire et vibrant, impérieux par son style, impérial par son thème, de sorte qu'un tel miroir magnifiant eût vraisemblablement exposé son commanditaire tant à la jalousie d'un patron possessif qui se serait senti dépossédé de « son » peintre qu'à d'inquiétants soupçons d'usurpation. Si l'on peut supposer que le comte Nicola Maffei le Vieux n'eût pas cherché à commettre cette sorte d'imprudence, on ne peut pas même *imaginer* que ses deux fils, Carlo et Federico (vingt-trois ans et seize ans en 1537), dociles obligés du duc⁸⁶, aient pu vouloir accrocher dans leur palais, du vivant du duc Frédéric (qui meurt en 1540), un *Alexandre le Grand* peint par Giulio Romano.

Comme la très vaste majorité des compositions profanes réalisées à Mantoue par l'artiste ou son atelier, l'*Alexandre* peint par Giulio Romano dut plutôt trouver place, dès sa production, dans une pièce « *da far honor a un imperator*⁸⁷ », et digne, par conséquent, d'être habituellement fréquentée par le duc Frédéric II. Mais laquelle ? On sait que les *Empereurs* de Titien livrés au duc à partir de 1537 – auxquels s'ajoutaient des épisodes de l'histoire romaine et des *Empereurs à cheval* réalisés sur des projets de Giulio Romano – devaient occuper une place sans partage sur les murs du *Gabinetto dei Cesari* de l'*appartamento di castello*⁸⁸. On sait aussi, comme le laisse entrevoir un dessin du *Cahier mantouan* de Martin van Heemskerck⁸⁹, qu'à peu de distance du *Gabinetto* les lambris de la *Camera dei Falconi* aménagés par les frères Mola cernaient des peintures mythologiques peintes par l'atelier de Giulio Romano. Si d'autres tableaux ornaient les murs de l'appartement pendant les deux ou trois dernières années du règne de Frédéric, rien n'en est dit dans les documents conservés et étudiés. Le duc occupait, par ailleurs, une partie du château Saint-Georges qu'il avait fait réaménager après son avènement en 1519, puis rénover à l'approche de son mariage en 1531⁹⁰. Cet ensemble comportait une petite pièce (un « *camerino de' ritratti* ») où se trouvaient « *novantacinque retratti de varii signori, signore et capitanei cristiani et infideli*⁹¹ ». On voit mal toutefois comment un tableau de la taille de l'*Alexandre le Grand* pouvait avoir trouvé place dans un « *camerino* » aux côtés de nonante-quatre autres portraits, de format vraisemblablement plutôt réduit⁹² ? Une même incertitude entoure du reste le portrait de Soliman II que Frédéric II fit faire à Titien en 1538⁹³.

Baldassare Castiglione du 29 août 1524 : «*havemo animo di servirne del suo nobilissimo ingegno, et in la pictura et in la architettura*» (voir FERRARI 1992, vol. I, p. 64).

76. Le cardinal Hercule Gonzague, frère du duc, ne semble pas avoir bénéficié d'un tel traitement de faveur, tout au moins du vivant de son frère : le seul document attestant une commande prise auprès de Giulio Romano du vivant de Frédéric concerne des dessins, et le raffiné cardinal dut s'en remettre aux talents de Fermo Ghisoni, assistant du maître, pour le tableau d'autel qu'il destinait à l'église de Felonica. Des dessins (relatifs à un *Saint Paul* et à un *Saint Pierre*) sont cités dans une lettre du 12 décembre 1535 adressée au cardinal par le chambellan de Frédéric II. Ce dernier lui explique que Giulio Romano, alité, ne pourra pas les livrer avant trois ou quatre jours (voir FERRARI 1992, vol. I, p. 662). Pour le tableau d'autel de Felonica, voir la lettre du 17 juillet 1535, publiée par FERRARI 1992, vol. I, p. 653. Après la mort de Frédéric II en 1540, le cardinal assura la corégence avec Marguerite Paléologue, duchesse mère, pour devenir rapidement le principal mécène de l'artiste. Frederick Hartt (dans HARTT 1958, vol. I, p. 233) estime que Giulio Romano fut autant attaché au cardinal régent qu'au duc Frédéric.

77. Vasari cite quatre œuvres peintes remontant à la période mantouane de Giulio Romano dont il affirme *explicitement* qu'elles ont été exécutées par l'artiste *pour* des tiers, mais son témoignage, visant des œuvres perdues ou mal documentées, est incertain (voir VASARI 1906, vol. V, pp. 546-547 ; tr. fr. dans VASARI 1984, volume VII, p. 184). Il s'agit d'un *Vulcaïn* peint à fresque pour «*messer Girolamo [...] amicissimo*» qui n'a jamais été retrouvé, de deux œuvres dévotionnelles (dont on ne conserverait le souvenir que par des dessins préparatoires) et d'un portrait mortuaire de Jean des Bandes Noires (mort le 30 novembre 1526) réalisé pour «*Pietro Aretino [...] amicissimo di Giulio*», perdu et dont aucun autre document ne fait état. Pour plus de précisions, voir HARTT 1958, vol. I, pp. 276-277 et 280.

78. Voir sur ce point Amedeo Belluzzi et Kurt W. Forster dans *Giulio Romano* 1989, pp. 179-182 : «*Le occasioni professionali offerte da cortegiani, istituzioni religiose, personalità esterne, sono atentamente selezionate dal duca Federico, e la concessione del prefetto delle fabricche [Giulio Romano] diventa un segno di benevolenza, una mossa calcolata nello scacchiere delle relazioni politiche e personali.*»

79. Sur ces sépultures, voir *Giulio Romano* 1989, pp. 561-566

L'allégeance de Giulio Romano à l'égard d'un patron exigeant, la nature ostentatoire du thème représenté ainsi que l'étroite parenté, pourrait-on ajouter, de l'*Alexandre le Grand* avec d'autres tableaux du même genre documentés et commandés par le duc Frédéric II à la même époque, tels que les *Empereurs* de Titien et le *Soliman* qui viennent d'être cités, donnent donc à supposer que Ferdinand Gonzague ne tenait pas la version autographe peinte sur bois et mentionnée dans l'inventaire de ses collections en 1627 d'un achat réalisé auprès de Maffei, mais bien d'un ordre adressé à l'artiste par Frédéric II.

De même est-il envisageable que les Guerrieri Gonzague, dont les collections recelaient, on l'a vu, un *Alexandre le Grand* dès 1618, aient pris possession de leur version plus modeste sans avoir attendu pour cela que les Maffei vendent leurs biens : les Guerrieri, une famille de puissants *condottieri*, étaient fermement installés à Mantoue depuis le début du XVI^e siècle et Vincenzo (1495-1563), aïeul des Guerrieri Gonzague du XVII^e siècle, devint autour de 1540 l'un des personnages les plus éminents du duché⁹⁴.

On en déduira que le tableau signalé chez les Maffei en 1568 et 1589 ne correspond sans doute ni au panneau sur bois des Gonzague (Genève) ni à la toile des Guerrieri (Seidner), mais à une *troisième* version. Le lecteur l'aura compris : on suggère de l'identifier avec la version, dérivée⁹⁵ elle aussi, relevée à Londres, cette hypothèse de provenance étant également avancée par Raffaella Morselli⁹⁶. À rebours, si l'on admet cette hypothèse, la version sur toile de Londres dut être réalisée avant 1565 au plus tard, date présumée à laquelle Giorgio Vasari rédige le passage des *Vite* qui mentionne cette peinture dans la collection des Maffei⁹⁷.

Du reste, l'expression publiée par le biographe pour qualifier la peinture des Maffei, selon laquelle il s'agissait d'une «*cosa molto bella*», pourrait fort bien viser une toile comme celle de la version de Londres, qui est en effet fort belle, un aspect relevé aussi par Raffaella Morselli.

Cependant, comme Guido Rebecchini⁹⁸ fut le premier à le faire remarquer, l'auteur des *Vite* n'a en fait jamais vu cette version d'*Alexandre* (ni sans doute, pourrait-on ajouter, aucune autre), bien qu'il se soit rendu à Mantoue en 1541 et en 1566. Un examen de la *Terza Parte* des *Vite* de Vasari éditées en 1568 montre en effet que la *Vita* de Giulio Romano, qui en fait partie, a bien été rédigée, sinon imprimée, avant la visite du biographe à Mantoue en mai 1566⁹⁹. Par ailleurs, si Vasari avait parcouru le palais des Maffei au cours de l'une des deux visites qu'il effectua à Mantoue, à savoir en 1541 et 1566, il n'aurait pas manqué de relever, dans l'une ou l'autre des éditions des *Vite* (1550 et 1568), les deux magnifiques Corrège qui s'y trouvaient, ni d'évoquer, dans la *Vita* du Titien de 1568 qu'il achèvera peu après son séjour de 1566 en Vénétie, le *Souper à Emmaüs* qui s'y trouvait aussi¹⁰⁰.

Par ailleurs, le bref passage en question de la *Vita* de Giulio Romano publiée en 1568 est précédé par les mentions de trois tableaux¹⁰¹ appartenant, à l'époque de sa rédaction (soit autour de 1565)¹⁰², à Vespasiano Gonzague, et que Vasari n'a pas davantage examinés *in situ*¹⁰³. Cette subite avalanche d'informations, dont le passage qui nous occupe fait partie, fleure quelque peu l'inventaire notarié : les dimensions des tableaux sont systématiquement précisées ; les compliments sont égrenés sur un ton monocorde¹⁰⁴ ; l'authenticité des œuvres citées est explicitée, sauf, il faut le relever, pour l'*Alexandre le Grand* de la collection Maffei, dont le caractère autographe n'est pas expressément revendiqué. Sans doute ce passage a-t-il été rédigé par l'un des diligents correspondants de Vasari¹⁰⁵.

Récapitulons à présent ce qui précède. L'analyse matérielle et stylistique des trois versions de l'*Alexandre le Grand* nous a mis en présence d'un prototype sur bois endommagé, conservé à Genève et réalisé par Giulio Romano autour de 1537-1538. Ce tableau, qui présente d'importants repentirs, dut susciter deux répliques peintes sur toile, un peu plus tardives, l'une appartenant à présent à la collection Seidner, l'autre relevée à Londres. L'étude des provenances respectives de ces trois versions suggère par ailleurs que le panneau de Genève, signalé dans les collections des ducs de Mantoue dès 1627, a été très vraisemblablement commandé par le duc Frédéric II, compte tenu du privilège que ce dernier n'aura de cesse de jalousement exercer sur Giulio Romano, alors que celle de la collection Seidner pourrait avoir été destinée à l'origine aux Guerrieri, et celle de Londres, aux Maffei. Il est probable enfin, sous réserve d'une réappréciation critique toujours possible, que ces deux familles inféodées au duc durent se résoudre à user des services d'autres artistes talentueux pour obtenir de telles répliques.

80. (ASMn, Regitrazioni Notarili 1537, c. 1088 r^o-v^o, reproduit dans FERRARI 1992, pp. 711-712). Réalisée sous la conduite de Giulio, sans doute dès 1537, et partiellement de sa main (voir *Giulio Romano* 1989, p. 442), cette décoration a notamment consisté en un tableau d'autel représentant une *Nativité* sur bois (conservée au Louvre; voir plus haut, note 16), ainsi qu'en une *Crucifixion* et une *Découverte du Saint-Sang* peintes à fresque, encore *in situ*. Le décor est relevé par Vasari (dans VASARI 1906, vol. V, p. 545; VASARI 1984, vol. VII, p. 183), qui précise que la chapelle était désormais celle d'Isabella Boschetti, fille de Polissena et maîtresse affichée de Frédéric II, qui lui donna un premier fils en 1519. Le charme d'Isabella, qui s'exercera sur le duc jusqu'à sa mort en 1540, n'est sans doute pas étranger à la participation directe de Giulio Romano au décor de cette chapelle. Sur Isabella Boschetti, voir, notamment, VERHEYEN 1977, p. 21. La tombe monumentale de Baldassare Castiglione à Santa Maria delle Grazie (Curtatone) constitue une exception confirmant la règle: Baldassare, mort en 1529, avait expressément souhaité que Giulio Romano construise sa sépulture, mais ceci en vertu d'un testament qui remontait à 1523, soit *avant* que Giulio ne soit employé par le duc Frédéric (testament publié dans FERRARI 1992, vol. I, pp. 39-42).

81. L'évêque Giberti n'approche Giulio Romano, une fois installé à Vérone en 1529, que par l'intermédiaire du frère du duc, le cardinal Hercule Gonzague. Pour cette précision ainsi que pour la date précoce du projet, voir SERAFINI 1996, pp. 131-132.

82. Voir JESTAZ/BACOU 1978 pour ces tapisseries. Le départ du Primatice pour Fontainebleau en 1531, alors qu'il travaillait depuis 1527 au palais du Té de Mantoue, relève vraisemblablement d'un service offert par Frédéric II à François I^{er}. Voir à ce propos Ugo Bazzotti dans *Primatice* 2004, pp. 69-70, 72 et 73, note 35, qui relève aussi (pp. 69-70) que « [l]es archives ne documentent pas l'obligation d'en révéler au prince pour aucun artiste actif au palais du Té, excepté Giulio Romano lui-même et Covo, dans le cas où ils désireraient se mettre au service d'un autre commanditaire prestigieux ».

83. 26 mai 1540: « *et che si degnino risguardare a tanta mia obligatione et servitù ch'io già tanti anni faccio al mio signor duca volendo inferire ch'el tempo serrà forse più longo o più breve come el prefato signor duca me ne darà la comodità [...]* ». Les contrats, de même que la correspondance afférente, sont publiés dans FERRARI 1992, vol. II, pp. 833-839, 842-846 et 923-925.

84. Le comte Nicola Maffei le Vieux (1487 – 19 juin 1536) fut le principal ambassadeur du duc Frédéric II Gonzague. Son ultime mission, menée avec grande habileté dans le courant des années 1535 et 1536 à Naples, aura visé à obtenir de l'empereur Charles Quint, jusque-là réticent, qu'il reconnaisse l'autorité du duc Gonzague sur le Montferrat, malgré la vive opposition du duc de Savoie, ce qu'obtint Frédéric le 3 novembre 1536. Nicola Maffei le Vieux, malade, revient à Mantoue en mai 1536 et y meurt un mois plus tard. Pour des détails sur la vie de Nicola Maffei le Vieux: REBECCHINI 1996, pp. 81-82, et REBECCHINI 2002, pp. 52-56. Sur ses deux fils, les comtes Carlo (1514-1568) et Federico (1521-1586), père de Nicola le Jeune, qui vécurent tous deux dans le palais familial, voir REBECCHINI 2002, pp. 68-71. Pour une généalogie des Maffei, voir REBECCHINI 2002, p. 269.

85. Dans un décret du 13 juin 1526 – qui emprunte ce topique à un décret plus ancien émis par le marquis François II Gonzague le 14 février 1492 et visant Mantegna –, Frédéric se réclame de l'exemple d'Alexandre le Grand et des relations privilégiées qu'il entretenait avec Apelle, son propre peintre de cour, pour justifier l'octroi d'une maison à Giulio Romano. Il faut supposer que la production, quelque douze ans plus tard,

d'une effigie du souverain macédonien par ce même artiste ne pouvait viser explicitement ce décret. Mais cette production n'en dut pas moins respecter, selon toute logique, la hiérarchie de cour sous-jacente au décret de 1526. Pour ce décret, voir FERRARI 1992, vol. I, p. 158. Pour le décret de Francesco II, voir KRISTELLER 1902, doc. 115.

86. Voir REBECCHINI 2002, p. 68. La datation du tableau de Genève proposée par la critique oscille, on l'a vu, entre 1537 et 1538 (voir plus haut, pp. 31-32).

87. Flatterie calibrée d'un membre de la cour pour décrire certaines des pièces de l'appartement di castello du palais ducal (lettre à Frédéric II du 30 mai 1538 [ASMn, AG, Busta 2526, cc. 57 r°, publiée dans FERRARI 1992, vol. II, p. 769]).

88. Pour le décor du *Gabinetto dei Cesari*, voir notamment SHEARMAN 1983, pp. 123-126; *Giulio Romano* 1989, pp. 400-405; MORSELLI 2002, pp. 171-172

89. II, f° 10 v° (Berlin, Kupferstichkabinett [ill. dans *Giulio Romano* 1989, p. 397, avec des précisions p. 396])

90. Voir à ce propos BROWN 1988

91. Selon un inventaire de 1540-1542 (ASMn, Archivio Notarile, notaio Odorato Stivini, Estensione K 10, c. 135 r°), publié *in extenso* par Daniela Ferrari. Pour la mention en question, remontant à 1542, voir FERRARI 1999, p. 85. Raffaella Morselli, dans LAPENTA/MORSELLI 2006, p. 152, a également attiré l'attention de la critique sur cette mention.

92. Ce «camerino» servait d'antichambre au «Studio dell'antiquitate» où se trouvaient, parmi une très riche collection de sculptures antiques et de médailles, «primo», un buste en bronze d'Alexandre le Grand (FERRARI 1999, p. 85), et plusieurs tableaux importants (FERRARI 1999, p. 87), mais nulle mention d'un portrait peint d'Alexandre le Grand n'y est faite.

93. On conserve une copie du *Soliman II* au château d'Ambras, dépendance du Kunsthistorisches Museum de Vienne (voir MORSELLI 2002, p. 217). Le duc souhaitait que ce portrait fût «naturel» (lettre du 1^{er} mars 1537) et l'ambassadeur du duché détaché à Venise précise, le 23 août 1538, que Titien en avait produit précédemment un exemplaire «cavato se non me inganno da una medaglia et da un altro retratto» (lettres publiées dans FERRARI 1992, vol. II, pp. 714 et 784). Ce trait apparente le *Soliman* aux *Empereurs* de Titien (voir WETHEY 1975,

p. 45) ainsi qu'à l'*Alexandre le Grand* dont Vasari précise qu'il était tiré lui aussi d'une médaille antique (voir plus haut, notes 4 et 56).

94. Vincenzo Guerrieri est fait *castellano* de Casale Monferrato en 1544 (TAMALIO 2003, p. 650). Une inscription autographe de Giulio Romano sur l'un de ses dessins d'orfèvrerie se lit comme suit : «Centa d'oro [ceinture en or] fatta al s.r. Vincentio Guereri» (voir *Giulio Romano* 1989, p. 463). On ne conserve malheureusement rien de tel qui puisse prouver que Giulio Romano ait jamais réalisé quoi que ce soit pour Nicola Maffei le Vieux.

95. Il semble du reste, à en juger par l'inventaire de leurs biens de 1589, que les Maffei possédaient plusieurs autres portraits de personnalités illustres dont les présumés originaux se trouvaient aux mains du duc de Mantoue. G. Rebecchini (dans REBECCHINI 2002, p. 81) relève ainsi cinq *Empe-reurs*, copies probables des originaux commandés à Titien par Frédéric II, et un «gran soffi anticho» (une copie du *Soliman II* [?]) dans la «sala grande» du palais des Maffei, à savoir à l'endroit même où se trouvait l'*Alexandre le Grand* cité par Vasari dans ses *Vite* publiées en 1568.

96. Voir LAPENTA/MORSELLI 2006, pp. 152 et 225. Giovanni Agosti (dans AGOSTI 1996, p. 141, et AGOSTI 1998, p. 183, note 18) s'est demandé pour sa part si la «testa d'Alessandro Magno» signalée dans la collection des ducs de Savoie en 1631 – qu'il est tentant (avec la réserve exprimée plus haut, p. 36) d'identifier avec la version réapparue à Londres – n'était pas celle que Giorgio Vasari avait mentionnée dans la collection Maffei. Mais nous butons à nouveau sur un irritant problème lexical : comment un *Alessandro Magno*, désigné par Vasari dans les années 1560 «con una Vettoria in mano, grande quanto il naturale», peut-il avoir été inventorié comme une simple «testa» en 1631 ? Toutefois, l'objection n'est pas tout à fait insurmontable : voir à ce propos, plus haut, note 56.

97. Sur la date de rédaction de cette partie des *Vite*, voir plus bas, note 102 ; sur le passage en question, voir plus haut, note 4

98. REBECCHINI 2002, p. 83

99. Ce séjour à Mantoue de 1566 (du 9 au 15 mai), dont il n'est pas fait mention dans la *Vita* de Giulio Romano, n'est évoqué que plus loin, à savoir lorsque Vasari fournit des renseignements détaillés sur les épigones du maître, en les insérant assez artificiellement dans le chapitre consacré à Garofalo et à Girolamo da Carpi, dont la carrière ne s'est pas développée à Mantoue. Réciproquement, ces épigones sont déjà mentionnés dans cette même *Vita*, mais rien n'y annonce les renseignements supplémentaires les concernant tirés du séjour de 1566. HOPE 1995, p. 12, a évoqué d'autres arguments qui invitent à penser que les *Vite* qui précèdent celles

de Garofalo et Girolamo dans la *Terza Parte* n'ont tiré aucun profit du séjour de Vasari en Lombardie et à Venise en mai et juin 1566. Quant aux enrichissements de la *Vita* de Giulio Romano publiée en 1568 par rapport à celle de 1550, ils tiennent, pour l'essentiel, à l'apport de correspondants (thèse de HOPE 1995, p. 12) et, pour l'accessoire, à une explicitation des renseignements recueillis à Mantoue, notamment auprès de Giulio Romano, en 1541. Voir, à ce propos, la thèse sans doute trop tranchée de LEE RUBIN 1995, p. 210 : «In fact, it is the 1541, not the 1566 visit, that is featured in the revised life.»

100. Sur ces trois tableaux, voir plus haut, note 61

101. VASARI 1906, vol. V, pp. 545-546 ; tr. fr. dans VASARI 1984, vol. VII, pp. 183-184

102. Une lettre de Vasari adressée au duc Cosme I^{er} de Médicis datée du 20 janvier 1565 atteste que la deuxième partie des *Vite* (de Iacopo della Quercia à Luca Signorelli) est déjà imprimée à cette date (voir BETTARINI/BAROCCHI 1966, p. XXIII, note 2). Si l'on s'en tient à l'hypothèse d'une rédaction *progressive*, il faut supposer que Vasari s'activait alors à l'achèvement de la troisième partie, tout au moins à celui des *Vite* – comprenant celle de Giulio Romano – qui précèdent celles relatives à Garofalo et Girolamo da Carpi dans l'édition de 1568 (à ce propos, voir plus haut, note 99). Patricia Lee Rubin propose une datation équivalente, mais néglige de préciser à cette occasion que le séjour de Vasari en Italie du Nord de 1566 n'est pas pris en compte dans les *Vite* qui précèdent celle de Garofalo et de Girolamo da Carpi (dans LEE RUBIN 1995, p. 25 : «Part 3 may have been put in order in 1565 [...] but its final drafting seems to date from 1566 when Vasari made his tour of Italy»).

103. Vespasiano Gonzague (1531-1591), qui avait dix ans en 1541, ne pouvait détenir ces tableaux lorsque Vasari séjourna à Mantoue à cette date. À l'époque du second séjour de Vasari en Lombardie en 1566, ces tableaux se trouvaient vraisemblablement dans la résidence de Vespasiano à Sabbioneta. Or, les *Vite* de 1568 ne livrent aucun détail sur le vaste programme de reconstruction de Sabbioneta commandité par Vespasiano autour de 1555-1556, et Vasari n'affirme nulle part qu'il s'y soit jamais rendu. Sur Vespasiano et Sabbioneta, voir FORSTER 1969 et CARDINALI 2002, pp. 588-633.

104. Successivement : «bellissime» ; «bellissimo» ; «molto graziose» ; «bellissimo» ; «che è cosa molto bella»

105. Des documents attestent que Vasari a bénéficié de tels concours pour les *Vite* de 1568, notamment de la part de fra Marco de' Medici, même lorsque le biographe n'en fit pas l'aveu (voir à ce propos LEE RUBIN 1995, p. 216, et HOPE 1995, pp. 12-13).

Bibliographie et abréviations

- AG
AGOSTI 1996 Mantoue, Archivio Gonzaga, déposé à l'ASMn
Giovanni Agosti, «Una presentazione per *Le collezioni di Carlo Emanuele I*», *Studi Piemontesi*, XXV, 1996, pp. 133-144
- AGOSTI 1998 Giovanni Agosti, «Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano», *Prospettiva*, 91-92, 1998, pp. 171-185
- ANTOLDI 1816 Francesco Antoldi, *Guida pel Forestiere che brama di conoscere le più pregevoli opere di belle arti nella città di Mantova*, Mantoue 1816
- ASMn Mantoue, Archivio di Stato di Mantova
- AST Turin, Archivio di Stato
- ASV Vérone, Archivio di Stato
- BAUDI DI VESME 1897 Alessandro Baudi di Vesme, «La Regia Pinacoteca di Torino · Appendice», dans *Le Gallerie nazionali italiane*, volume III, Rome 1897, pp. 35-68
- BAVA 1995 Anna Maria Bava (éd.), «Inventario di Quadri di Pittura di S.A.S. che si ritrovano in Castello fatto hoggi il primo di settembre 1631», dans Giovanni Romano (dir.), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Turin 1995, pp. 53-62
- BERENSON 1932 Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance · A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford 1932
- BERENSON 1968 Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance · Central Italian Schools*, volume I, Londres 1968
- BETTARINI/BAROCCHI 1966 Rosanna Bettarini, Paola Barocchi (éd.), *Giorgio Vasari · Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, volume I, Florence 1966
- BOBER 1989 Jonathan Bober, «Cremonese Drawings of the Entry of Charles V · New Attributions and an Interpretation», *Master Drawings*, vol. 26, 3, mai 1989, pp. 219-232
- BODART 1999 Diane H. Bodart, «Il dodicesimo Cesare mai dipinto da Tiziano», *Arte Documento · Rivista di Storia e Tutela dei Beni Culturali*, 13, 1999, pp. 156-163
- BROWN 1988 Clifford Malcolm Brown, «The Decoration of the Private Apartment of Federico II Gonzaga on the Piano Terreno of the Castello di San Giorgio», dans C. M. Belfanti, F. Fantini D'Onofrio, D. Ferrari (éd.), *Guerre Stati e Città · Mantova e l'Italia padana dal secolo XIII al XIX, Atti delle giornate di studio in omaggio ad Adele Bellu, Mantova, 12-13 dicembre 1986*, Mantoue 1988, pp. 315-343
- CAMPORI 1870 Giuseppe Campori, *Raccolta di Cataloghi ed Inventari Inediti*, Modène 1870
- CARDINALI 2002 Philippe Cardinali, *L'Invention de la ville moderne*, Paris 2002
- CECCONI/STOULLIG 2002 Stéphane Ceconi, Claire Stoullig, «Enrichissements du Département des beaux-arts en 2001 · Cabinet des dessins», *Genava*, n.s., L, 2002, pp. 436-442
- Christie's 1973 Christie's, *Highly Important Pictures by Old Masters*, Londres, 29 juin 1973
- Christie's 1991 Christie's, *Important Paintings by Old Masters*, New York, 11 janvier 1991
- CONIGLIO/MAZZOLDI 1958-1963 Giuseppe Coniglio, Leonardo Mazzoldi (éd.), *Mantova · La storia*, 3 volumes, Mantoue 1958-1963
- CRENSHAW 1998 Paul Crenshaw, «Two Would-Be Titian Emperors Arrive at IFAR», *International Foundation for Art Research Journal*, été 1998, pp. 6-9
- D'ARCO 1838 Carlo D'Arco, *Istoria della Vita e delle Opere di Giulio Pippi Romano*, Mantoue 1838
- D'ARCO 1842 Carlo D'Arco, *Istoria della Vita e delle Opere di Giulio Pippi Romano*, Mantoue 1842²
- DELLA PERGOLA 1959 Paola della Pergola, *Galleria Borghese · I dipinti*, volume II, Rome 1959
- DISPERDI 2005 Elga Disperdi, «Carlo D'Arco, la Stampa di Traduzione et l'Istoria della Vita e delle Opere di Giulio Pippi Romano», *Civiltà Mantovana*, 119, XL, mars 2005, pp. 10-36
- DOLLMAYR 1901 Hermann Dollmayr, «Giulio Romano und das klassische Altertum», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, tome XXII, Vienne 1901, pp. 178-220
- DOURNE 1996 Molly Dourne, «Towards the Study of the Renaissance Courts of the Gonzaga», *Quaderni di Palazzo Te*, 3, 1996, pp. 80-81
- EIDELBERG/ROWLANDS 1994 Martin Eidelberg, Eliot W. Rowlands, «The Dispersal of the Last Duke of Mantua's Paintings», *Gazette des beaux-arts*, CXXIII, mai-juin 1994, pp. 207-294
- FERRARI 1992 Daniela Ferrari (éd.), *Giulio Romano · Repertorio di fonti documentarie*, 2 volumes, Rome 1992
- FERRARI 1999 Daniela Ferrari (éd.), «L'inventario dei beni dei Gonzaga del 1540-1542, nr. 6», *Quaderni di Palazzo Te*, 6, 1999, pp. 85-91
- FOCHESSATI 1930 Giuseppe Fochessati, *I Gonzaga di Mantova e l'ultimo duca*, Milan 1930²
- FORSTER 1969 Kurt W. Forster, «From Rocca to Civitas · Urban Planning at Sabbioneta», *L'Arte*, 5, 1969, pp. 5-40
- GILES 1999 Laura M. Giles, «A Drawing by Raphael for the Sala di Costantino», *Master Drawings*, 37, 2, 1999, pp. 156-164
- Giulio Romano 1989 Ernst Hans Gombrich *et alii* (éd.), *Giulio Romano*, catalogue d'exposition, Mantoue, palais du Tè et palais ducal, 1^{er} septembre – 12 novembre 1989, Milan 1989
- Giulio Romano 1999 Janet Cox-Rearick (éd.), *Giulio Romano, Master designer · An Exhibition of Drawings in Celebration of the Five Hundredth Anniversary of His Birth*, catalogue d'exposition, New York, The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, Hunter College of the City University of New York, 16 septembre – 27 novembre 1999, New York 1999
- HARTT 1958 Frederick Hartt, *Giulio Romano*, 2 volumes, New Haven 1958
- HINTERDING/HORSCH 1989 Erik Hinterding, Femy Horsch, «Reconstruction of the Collection of Old Master Paintings of King Willem II», *Simiolus*, 19, 1-2, 1989, pp. 55-122
- HOPE 1995 Charles Hope, «Can you Trust Vasari?», *The New York Review of Books*, 5 octobre 1995, pp. 10-13
- JAFFÉ 1994 Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, 4 volumes, Londres 1994

- JESTAZ/BACOU 1978 Bertrand Jestaz, Roseline Bacou (dir.), *Jules Romain · L'histoire de Scipion · Tapisseries et dessins*, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 26 mai – 2 octobre 1978, Paris 1978
- JOANNIDES 1983 Paul Joannides, *The Drawings of Raphael · With a Complete Catalogue*, Oxford 1983
- JOANNIDES 2000 Paul Joannides, «Giulio Romano in Raphael's Workshop», *Quaderni di Palazzo Te*, 8, 2000, pp. 35-45
- KRISTELLER 1902 Paul Oskar Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin – Leipzig 1902
- LAMO 1976 Alfredo Puerari (éd.), *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla Scoltura, e Pittura dove ragiona della Vita, & Opere [...] fatte dall' Eccell. Nobile M. Bernardino Campo, Crémone, 1584*, Bergame 1976
- LAPENTA/MORSELLI 2006 Stefania Lapenta, Raffaella Morselli, *Le Collezioni Gonzaga · La Quadreria nell'elenco dei Beni del 1626-1627, Fonti, Repertori e Studi per la Storia di Mantova, Collana del Centro internazionale d'arte e di cultura di Palazzo Te*, Milan – Mantoue 2006
- LEE RUBIN 1995 Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari · Art and History*, New Haven – Londres 1995
- L'OCCASO 2007 Stefano L'Occaso, «Margherita Gonzaga d'Este · Pitture tra Mantova e Ferrara intorno al 1600 (con alcune osservazioni sul collezionismo di opere del Correggio)», *Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana*, LXXII, 2005, Mantoue 2007, pp. 81-126
- LUZIO 1913 Alessandro Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra*, Milan 1913
- MERONI 1976 Ubaldo Meroni, *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura · Raccolte di quadri a Mantova nel Sei-Settecento · Galleria Gonzaga del ramo principale, Galleria Gonzaga del ramo di Vescovado, Galleria Canossa, Monzambano* 1976
- MORSELLI 2000 Raffaella Morselli (éd.), *Le Collezioni Gonzaga, l'Elenco dei Beni del 1626-1627, Fonti, Repertori e studi per la Storia di Mantova, Collana del Centro Internazionale d'arte e di cultura di Palazzo Te*, Milan – Mantoue 2000
- MORSELLI 2002 Raffaella Morselli (éd.), *Gonzaga, La Celeste Galeria · Le raccolte*, catalogue d'exposition, Mantoue, palais du Té et palais ducal, 2 septembre 2002 – 8 décembre 2002, Milan 2002
- PLANISCIG 1919 Léo Planiscig, «Ein Neues Aufgetauchtes Bild von Giulio Romano», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLI, 1919, pp. 231-237
- Primatece 2004 Dominique Cordellier (dir.), *Primatece, maître de Fontainebleau*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 22 septembre 2004 – 3 janvier 2005, Paris 2004
- REBECCHINI 1996 Guido Rebecchini, «Per una biografia di Nicola Maffei», *Civiltà Mantovana*, CIII, 1996, pp. 75-92
- REBECCHINI 1997 Guido Rebecchini, «New Light on Two Mythological Paintings by Correggio», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LX, 1997, pp. 272-275
- REBECCHINI 2002 Guido Rebecchini, *Private Collectors in Mantua (1500-1630)*, Rome 2002
- SAINT-SIMON 1983 Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon (Yves Coirault [éd.]), *Mémoires, 1707*, volume 3, 1707, Paris 1983
- SERAFINI 1996 Alessandro Serafini, «Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona · I. Il programma, il contesto», *Venezia Cinquecento*, VI, 11, 1996, pp. 75-161
- SERVOLINI 1962 Luigi Servolini, s.v. «Giacinto Maina», dans Agostino Mario Comanducci (éd.), *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani, moderni e contemporanei*, Milan 1962, pp. 1058-1059
- SHEARMAN 1983 John Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen*, Cambridge 1983
- TALVACCHIA 1988 Bette L. Talvacchia, «Homer, Greek Heroes and Hellenism in Giulio Romano's Hall of Troy», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LI, 1988, pp. 235-242
- TAMALIO 2003 Raffaele Tamalio, s.v. «Guerrieri, Vincenzo», dans Mario Cavale (dir.), *Dizionario biografico degli italiani*, Rome 2003, pp. 649-651
- Tesori dei d'Avalos 1994 Pierluigi Leone de Castris (éd.), *I Tesori dei d'Avalos · Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, catalogue d'exposition, Naples, Castel Sant'Elmo, 22 octobre 1994 – 22 mai 1995, Naples 1994
- VASARI 1906 Gaetano Milanese (éd.), *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, 9 volumes, Florence 1906
- VASARI 1984 Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, 12 volumes, Paris 1984
- VERHEYEN 1977 Egon Verheyen, *The Palazzo Te in Mantua · Images of Love and Politics*, Baltimore – Londres 1977
- Vocabolario 1612 *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venise 1612
- VOLLMER et alii 1929 H. Vollmer et alii, s.v. «Maina», dans Ulrich Thieme, Felix Becker (dir.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXIII, Leipzig 1929, p. 575
- WARNKE 1985 Martin Warnke, *Hofkünstler · Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne 1985
- WETHEY 1975 Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, volume III, *The Mythological and Historical Paintings*, Londres 1975
- WURZBACH 1882 Constant von Wurzbach, s.v. «Pálffy von Erdöd», dans Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, volume XXI, Vienne 1882, pp. 199-22

Crédits des illustrations

© Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees, fig. 7 | © Christie's Image Ltd., fig. 3, 16 | MAH, Flora Bevilacqua, fig. 13 | MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 1, 5, 12 | MAH, Sylvie Meyers, fig. 2, 6 | MAH, Jean-Marc Yersin, fig. 4, 8 | Mantoue, Fondazione D'Arco, fig. 14-15 | Naples, Gallerie Nazionali di Capodimonte, Luciano Pedicini, fig. 10-11 | Paris, Réunion des Musées nationaux, fig. 9

Adresse de l'auteur

Simon Legrand, licencié en philosophie et lettres, 6, rue de Veyrier, CH-1227 Carouge

