

Renaissance and Reformation
Renaissance et Réforme



Waddington, Raymond. Titian's Aretino: A Contextual Study of All the Portraits

Fabien Lacouture

Volume 43, Number 2, Spring 2020

Transformative Translations in Early Modern Britain and France
Traductions transformatives dans la première modernité française et britannique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1072230ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/rr.v43i2.34869>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0034-429X (print)

2293-7374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lacouture, F. (2020). Review of [Waddington, Raymond. Titian's Aretino: A Contextual Study of All the Portraits]. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 43(2), 416–418. <https://doi.org/10.33137/rr.v43i2.34869>

no matter how well done, are subordinate to the Latin, and the Latin is what Vives's first admirers admired. Especially in the satire, but not only there, he shows his gifts for pith and balance, allusion and independence: "Interierunt victores, flevit victi," "Periculum adit qui facit," "Atqui si vicini domus ardeat, non est vicina domus loco optimo" ("Death for the winners, tears for the losers," "Who precipitates danger risks danger," and "If your neighbor's house is on fire, the house next door is not the best location"). The English translation raises the curtain; the Latin texts carry the day. The Selected Works of J. L. Vives can welcome this volume proudly.

WILLIS GOTH REGIER

University of Illinois

Waddington, Raymond.

Titian's Aretino: A Contextual Study of All the Portraits.

Biblioteca dell' "Archivum Romanicum", ser. 1, Storia, Letteratura, Paleografia, 484. Florence: Leo S. Olschki, 2018. ix, 152 p. + 32 plates. ISBN 978-88-222-6571-5 (broché) 28€.

« Imitation ici, imitation là, on peut dire que tout est misère dans les compositions de la plupart des écrivains. Celui qui a de l'invention, je l'admire, et je me ris de l'auteur qui imite ; car les inventeurs sont dignes d'admiration, et les imitateurs sont ridicules. »

Dans le prologue de son unique tragédie, *La Orazia* publiée en 1546 et dédiée à Pier Luigi Farnèse, Pietro Aretino ou L'Arétin vante l'invention au profit de l'imitation. L'invention serait la plus grande qualité des écrivains. Dans l'esprit du satiriste, cette opinion est aussi valable pour la peinture tant il célèbre dans ses innombrables lettres la grandeur de son ami Titien, inventeur et presque poète selon la théorie de l'*ut pictura poesis*. Pourtant, Titien a peint de nombreux portraits de son *compare* Pietro, un genre que les théoriciens de l'art classeraient plus volontiers du côté de l'imitation que de celui de la création.

Les nombreuses effigies de L'Arétin, qu'il s'agisse de gravures, de portraits ou qu'elles se situent même au sein de scènes narratives, sont au centre de l'ouvrage publié par le professeur Raymond Waddington. L'auteur commence son introduction par un postulat qui justifie le choix de son sujet : L'Arétin est

l'auteur le plus connu et le plus représenté par tous les plus grands peintres italiens de l'époque (1). Cependant, c'est bien Titien, l'un de ses amis les plus proches, qui l'a peint le plus grand nombre de fois, et ce sont ces portraits, « those from the hand of the marvelous Titian », que Raymond Waddington s'est donné comme objet d'étudier dans leur contexte de création.

Chaque chapitre de l'ouvrage est consacré à une ou plusieurs représentations de l'auteur. On y apprend que chacun des portraits de l'Arétin peint par Titien a été fait pour une occasion spécifique, parfois tout à fait traditionnelle, l'auteur cherchant à se faire connaître par un nouveau commanditaire, parfois pour illustrer un nouvel ouvrage. La production d'une effigie pouvait aussi être déterminée par le contexte militaire, politique, religieux, ou encore par une nécessité mémorielle.

Le premier chapitre se divise en deux parties. La première a pour sujet les portraits perdus de l'Arétin, ceux envoyés à Frédéric Gonzague et Hippolyte d'Este respectivement en 1527 et 1535. Il existe très peu de sources qui se réfèrent à ces deux œuvres. Pour le premier, il ne reste par exemple que le sonnet qui accompagnait le tableau et la description par Ridolfi de 1648 (7). La seconde partie traite de l'image de l'auteur à travers deux portraits gravés. En 1537, Francesco Marcolini, devenu imprimeur de l'Arétin, fait paraître les *Stanze in lode di Madonna Angela Sirena*, œuvre commémorant la passion proclamée comme platonique entre l'auteur et Angela Tornimbeni, épouse de Gian Antonio Serena. Dans une gravure, basée sur un dessin accepté maintenant comme de la main de Titien, l'Arétin est présenté en berger pétrarquais regardant l'apparition d'une créature féminine et pour le moins sensuelle. La seconde gravure figure un portrait plus traditionnel. Produite pour le premier volume des *Lettere* (janvier 1538), elle rappelle le portrait de l'Arioste gravé par Titien pour la troisième et ultime édition de l'*Orlando Furioso* de 1532.

Dans le deuxième chapitre sont analysées les relations entre l'Arétin, Titien et leur commanditaire commun qu'était le marquis Alfonso d'Avalos. Waddington s'attache notamment à étudier la présence de l'Arétin et du marquis dans *L'Allocution d'Alfonso d'Avalos* du Prado et *l'Ecce Homo* de Vienne. Dans *L'Allocution*, l'orateur est Alfonso d'Avalos et l'Arétin serait dans la foule ; ce serait l'inverse dans la toile de Vienne. La question de la présence du satiriste dans la foule de *L'Allocution* reste encore soumise à débat. Quant à celle de sa représentation en Pilate dans *l'Ecce Homo*, l'auteur propose une hypothèse séduisante : elle serait en rapport avec la rédaction du traité *L'umanità di Cristoé*

(1534) où Pietro dresse un portrait bienveillant de Pilate. La position du préfet est centrale dans la disposition du sujet ce qui est rare pour le personnage et sans doute due au fait que ce personnage est peint sous les traits de l'Arétin.

Les trois derniers chapitres sont consacrés aux deux grands portraits de l'Arétin par Titien, celui de la Frick Collection et celui qui est conservé au Palais Pitti. Le portrait new-yorkais a été peint pour Francesco Marcolini en 1538. La datation reste problématique mais Waddington tranche ce débat en comparant la toile au portrait gravé pour la première page des *Lettere*. Ce pont entre plusieurs chapitres de l'ouvrage est bienvenu et justifie une étude générale de ce corpus. Notons une pertinente comparaison entre les portraits de l'Arétin et les autoportraits de Titien. Dans les deux cas, aucun attribut figurant l'inspiration divine n'est présent. C'est par la lumière, sur le visage et notamment le front et les yeux des deux hommes que le processus créatif et la capacité quasi divine à percevoir la beauté et à la transformer en mots ou en images sont représentés.

Enfin, les deux derniers chapitres traitent du fameux portrait du palais Pitti fait pour Cosme de Médicis, comme pendant de celui figurant Giovanni della Bande Nere, père du duc de Toscane et grand ami du satiriste. Waddington produit dans ces deux chapitres une enquête extrêmement complète et rigoureuse tant sur le contexte historique, politique et personnel de la création de ces portraits, mais également une analyse plastique minutieuse de la toile de 1545. Même si parfois les digressions peuvent faire perdre le fil de la lecture, elles sont la preuve d'un travail de recherche tout à fait conséquent.

En se basant sur un vaste ensemble de sources textuelles et visuelles, Raymond Waddington analyse les portraits de l'Arétin, ceux produits par Titien mais aussi par d'autres artistes extérieurs à cette relation amicale, les replaçant chacun dans leur contexte de création et parvenant ainsi, par une méthode de recherche en mosaïque, à dessiner une vue d'ensemble de la place de l'Arétin dans la vie à la fois littéraire, artistique, mais aussi politique du grand XVI^e siècle, tant en Italie qu'en Europe.