

*A Madame De Bouzelin
Hommage respectueux.
A Jacquemart*

NOTICE
SUR
LES MAJOLIQUES

DE L'ANCIENNE
COLLECTION CAMPANA

PAR
ALBERT JACQUEMART



PARIS
A LA LIBRAIRIE DE J. TECHENER
52, RUE DE L'ARBRE-SEC

—
1862

NOTICE

SUR LES MAJOLIQUES

DE L'ANCIENNE COLLECTION CAMPANA

EXTRAIT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LIVRAISON DU 1^{ER} OCTOBRE 1861

NOTICE
SUR
LES MAJOLIQUES

DE L'ANCIENNE
COLLECTION CAMPANA

PAR
ALBERT JACQUEMART

—

PARIS
A LA LIBRAIRIE DE J. TECHENER
52, RUE DE L'ARDE-SEC

—
1862



LES MAJOLIQUES ITALIENNES



L'APPRÉCIATION des objets d'art et de curiosité doit être très-différente, selon qu'on se place au point de vue de leur valeur vénale ou de leur intérêt historique.

Pour le marchand, dont les capitaux veulent obtenir un accroissement sûr, un roulement rapide, la beauté première d'une pièce réside dans son intégrité : si le volume, l'agrément de la forme et du décor, l'éclat et la fraîcheur de l'ensemble se joignent à ce mérite fondamental, le prix s'augmentera en raison de l'extension du cercle des acquéreurs, l'objet pouvant aussi bien enrichir la vitrine d'une collection qu'ajouter au relief d'un mobilier luxueux, à la variété d'un salon artistique.

Pour le savant — en écartant de ce mot toute signification pédantesque — les bases du jugement sont pour ainsi dire inverses. Les dates, les signatures attireront d'abord son attention : établir les commencements ou la décadence d'une fabrique, ajouter un nom d'artiste aux listes déjà publiées, déterminer les caractères d'un produit encore peu connu, trouver dans certaines tares un moyen de restituer la technique ancienne, chercher, par les sujets et les armoiries, à circonscrire les écoles et les provenances : telles seront ses principales préoccupations.

Aussi, dans ces études ardues, il n'est pas de témoignage méprisable ; sans méconnaître le mérite des œuvres admirées de tous, on devra s'arrêter de préférence devant le spécimen instructif, si modeste qu'en soit l'apparence, quelque imparfaite qu'en soit la conservation.

C'est pour ne s'être pas suffisamment pénétrés de la divergence de ces deux points de vue, que tant d'écrivains ont erré en parlant des collections réunies au musée Napoléon III. Les uns y ont vu trop d'ouvrages secondaires, parmi lesquels se perdaient en quelque sorte les pièces capitales, — ceux-ci raisonnaient en marchands ; — les autres ont récapitulé des chiffres, admettant que toute production antique ou de la Renaissance a sa valeur dans l'histoire des industries d'art, et qu'une collection nombreuse est par cela seul une collection riche. C'est l'exagération du point de vue savant.

La vérité est entre ces deux extrêmes, et nous allons la chercher, pour les majoliques de l'ancienne collection Campana, dans une étude des principaux ouvrages de chaque école et de chaque maître.

D'abord, qu'est-ce que les majoliques, et d'où vient leur nom ? Cette question a été résolue. D'accord avec Scaliger et Fabio Ferrari, les écrivains modernes admettent que les célèbres poteries hispano-moresques, fabriquées à Majorque et portées de là dans toute l'Europe, ont fourni le modèle et la dénomination des *faïences émaillées à reflets* de la péninsule italique.

Passeri, habitué aux recherches historiques, semble adopter cette définition, puisqu'il établit, dans son livre sur les poteries de Pesaro, une délimitation entre les faïences émaillées primitives et les produits plus parfaits décorés du nom de *porcelaine*. Parlant de Guidobaldo II della Rovere, il dit : « Ce prince magnanime, qui fut véritablement notre « Auguste, ayant établi à Pesaro sa résidence ordinaire, prit tellement à « cœur de cultiver dans sa principauté la peinture sur *majolique* que, dès « ce moment, abandonnant la première dénomination, on commença à se « servir du nom de *porcelaine*, pour désigner une vaisselle de qualité « faite avec les matériaux habituels plus raffinés ; en un mot, une poterie « plus parfaite et plus élégante que l'ancienne. » Mais, outre cette différence, le savant auteur en indique une autre : il distingue entre la *majolique* proprement dite et la *demi-majolique*. Or, ici son texte n'est pas aussi clair, et il exige quelque discussion.

« Vers 1300, écrit-il, s'introduisit l'usage de couvrir le vase encore « cru d'une couche légère de terre très-blanche qui se tire du territoire « de Sienne... et qui servait de fond aux couleurs qu'on commençait à « mettre en usage... Il y avait quatre couleurs qu'on employait alors : le

« jaune, le vert, le noir et le bleu. » Il est impossible de ne pas reconnaître, à ce signalement, une foule de produits italiens de dates très-anciennes; ce sont, en général, de grands plats à engobe blanc, décorés de portraits, de personnages à cheval, d'arabesques empruntées à l'école de Modène, et, plus rarement encore, de sujets historiques ou sacrés. Le dessin en est rigide, mais saisissant de grandeur et de style, comme la plupart des ouvrages des premiers temps de la renaissance.

Nous admettons volontiers qu'on appelle ces pièces demi-majoliques; mais Passeri en indique d'autres qu'il décrit ainsi : « Les sujets étaient « pour l'ordinaire des arabesques et des armes de famille qui remplis-
« saient toute la circonférence, et dans les ouvrages les plus recherchés
« on plaçait des bustes de déesses, des portraits de princes et d'épouses
« pour en faire, comme je le crois, présent aux uns et aux autres.

« Les contours étaient tracés avec le manganèse, les chairs restaient
« blanches, et les vêtements étaient réchampis en couleur. La manière
« est sèche et dure, quoique correcte; il n'y a ni ombres ni demi-teintes;
« mais ce qui manque dans le fini est remplacé par la perfection du ver-
« nis. Celui-ci a non-seulement un lustre merveilleux auquel n'atteignent
« pas les plus fines majoliques, mais en outre il brille, lorsqu'on tourne
« la pièce à la lumière, d'un éclat nacré qui, à chaque mouvement,
« change de couleur, et produit mille reflets divers comparables aux
« feux du diamant. »

Si peu qu'on ait vu de faïences italiennes, on reconnaît que ce passage doit s'appliquer à des pièces tout à fait semblables de décor à celles peintes sur engobe dont nous parlions plus haut, mais qui se spécialisent par leur aspect monochrome et le brillant éclat de l'or et l'orient des perles.

La différence des deux espèces résulte donc uniquement des sources diverses auxquelles les artistes ont puisé leurs inspirations. La Perse, l'Inde, la Chine, devaient avoir, non moins que Majorque et Malaga, leur influence morale sur un peuple intelligent livré, dès le moyen âge, à un commerce actif avec les nations de l'extrême Orient, et, comme nous l'avons expliqué ailleurs¹, le nombre considérable des poteries chinoises et persanes, recueillies depuis peu en Italie, prouve assez combien on y attachait de prix à la conservation de ces premiers modèles de l'art national.

La collection ne le démontre-t-elle pas elle-même par la belle pièce n° 43? Ce plat, bleu foncé, sur lequel ressortent des rosaces d'or char-

1. *Histoire de la Porcelaine*, p. 383.

gées d'un cœur bleu turquoise, est la copie évidente d'une faïence de Kaschan. Les demi-majoliques concourent encore à cette démonstration ; l'aspect rigide et singulier des arbres, la délinéation conventionnelle des animaux, rappellent les vases de Perse et ceux de Damas en Syrie ; il semblerait voir des *gay-chany* où, parmi les cyprès symboliques, les lièvres et les chiens courants, on aurait substitué aux cavaliers coiffés du bonnet d'Astrakhan les guerriers à la chevelure abondante, au maintien sévère, qu'aimaient à tracer les maîtres florentins.

Voilà, certes, une première école *italo-persane* bien déterminée. L'autre, *italo-moresque*, ne l'est pas moins ; elle manifeste ses tendances par l'emploi exclusif du procédé arabe. Si des personnages dessinés dans le même style que ceux des plats à engobe figurent encore avec les mêmes arbres et sont entourés des mêmes ornements, on sent que l'artiste, influencé par l'éclat de son modèle, cherche, ainsi que le potier de Majorque, à obtenir de grandes masses favorables au développement des reflets nacrés.

La troisième école, dominée par le grand art de la Renaissance, dérive des maîtres italiens eux-mêmes et prend son ascendance dans la célèbre famille della Robbia.

C'est vers 1420¹ que Luca imagina d'employer la terre cuite à la décoration des monuments d'architecture, et, pour donner à son travail une résistance plus grande aux influences atmosphériques, de l'enduire d'une *invetriatura* imperméable composée d'étain et de plomb. Cette invention eut un retentissement incroyable. Luca, ses frères et ses neveux durent se multiplier pour satisfaire aux commandes qui leur arrivaient de toutes parts, et la statuaire émaillée s'introduisit bientôt dans les églises et les palais à la place du marbre et du bronze. Nous ne voulons pas examiner si cet engouement ne fut pas une aberration du goût ; ceux qui visitent les galeries du musée Napoléon III ne manquent pas de remarquer combien, dans la salle n° 1, ces singuliers produits semblent froids et heurtés auprès des ouvrages en paros, des pierres blanches ou grises, ou même des bois et des terres peintes. Nous ne sommes pas éloigné de dire, avec le spirituel et savant écrivain qui a décrit dans ce recueil le cabinet de M. Thiers, que l'émail de la faïence se prête mal à l'imitation de la chair... « Non, la sculpture polychrome, du moins ainsi entendue, n'est point de l'art ; non, il ne faut pas singer la vie par ce mélange de ronde bosse et de couleur, qui ne trompe nos yeux un instant que pour inspirer à notre âme l'horreur des spectres². » Luca dut certainement commen-

1. M. Vincenzo Lazari reporte cette invention à 1446.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 349.

cer par ne donner l'*invetriatura* qu'aux parties accessoires de ses compositions; il était trop artiste pour ne pas sentir combien l'émail blanc avec ses lumières vives, ses reflets violents, nuit à la beauté de la forme et dégrade les finesses de l'expression et du modelé. Nous croyons donc fermement qu'il faut attribuer à ses successeurs la plupart des ouvrages où, non-seulement l'émail couvre les chairs, mais où celles-ci montrent des essais de polychromie. M. Vincenzo Lazari reconnaît même que, dans le commencement du xvi^e siècle, George Andreoli avait le bon goût d'éviter l'enduit d'émail dans les carnations de ses travaux en ronde bosse¹.

Au surplus, pour distinguer le faire des divers membres de la famille della Robbia, il faut étudier les monuments en prenant pour guide le livre substantiel de M. Barbet de Jouy².

Passeri signale toutefois les travaux de Luca comme l'origine réelle de la faïence émaillée, et Vasari annonce même avoir vu dans l'atelier du maître les premiers essais de peinture sur *marzacotto*³. Ce que les Italiens appellent ainsi est l'enduit vitrifiable d'étain et de plomb que nous nommons *émail blanc*; la terre, convenablement travaillée et cuite à *bistuggio* (biscuit), est trempée dans cet émail, qui la couvre complètement, et sur lequel, avant la dernière cuisson au grand feu, les majoliques exécutaient leurs savantes peintures.

Or, une pièce du musée Napoléon III paraît faire remonter l'origine du *marzacotto* en deçà des travaux en relief de Luca della Robbia. C'est une brique épaisse, à fond blanc, dont l'émail, moins opaque, plus opalin que celui des statues, rappelle la glaçure silico-alcaline des carreaux de revêtement d'origine persane : le sujet est saint Crépin et saint Crépilien, patrons des *cordouaniers*, dans l'exercice de leur profession et entourés de leurs outils; deux hommes de petite dimension, agenouillés devant les saints, sont certainement les donateurs de cette plaque, ex-voto de corporation. Le costume indique le passage du xiv^e au xv^e siècle, c'est-à-dire la fin du règne de Charles VI; les poulaines portées par les personnages ou confectionnées par les saints artisans montrent cette chaussure dans toute l'exagération de la mode. Quant aux émaux employés, c'est un bel azur dominant les autres teintes, du jaune pâle, un peu de rouge, du violet de manganèse et du vert. Si nous avons

1. Voir à cet égard le bas-relief n° 83, salle n° 4.

2. *Les Della Robbia*, etc.

3. Les pièces en terre cuite, recouvertes ou non d'engobe, et vernies au moyen du plomb, ne sont pas, à proprement parler, des *faïences*; elles appartiennent à la division technique des *terres vernissées*. Les faïences d'art, et particulièrement les majoliques italiennes, forment la division des *terres émaillées*.

une date à assigner à ce curieux spécimen, nous la chercherions entre 1390 et 1405, confirmé dans cette appréciation par les indications précieuses du glossaire de M. le comte de Laborde.

Malheureusement, la pièce a subi de nombreuses restaurations qui, sur l'avvers, atteignent les légendes et ont détruit le revers presque entier ; celui-ci porte en creux : 25 octobre 1300. Cette gravure, évidemment refaite, a été mal copiée ; il y avait peut-être 25 octobre 1390¹. On ne retrouve là, au surplus, ni les couleurs opaques, ni les tendances de style du sculpteur Luca, et M. Campana attribuait lui-même cet ouvrage à la fabrique de Faënza, et non point à la Toscane.

Ceci change le terrain de la difficulté et n'en donne point la solution. Si les artistes de Faënza avaient connu l'émail blanc dès le xiv^e siècle, auraient-ils continué à faire de la demi-majolique pendant le xv^e siècle tout entier ?

L'époque de l'invention des couleurs à reflets métalliques n'est guère mieux déterminée ; il nous paraît incontestable, nous l'avons déjà dit, qu'on doit considérer l'emploi de ces couleurs en Italie comme une importation ; nous n'en voudrions pour preuve que les belles pièces hispano-moresques classées dans la collection, et sur lesquelles les artistes italiens ont pris modèle. Le numéro 11 est un plat de la fabrique de Malaga, orné des arabesques qui décorent le vase de l'Alhambra ; les numéros 17 et 18, le premier marqué d'un aigle², sortent des ateliers de Valence.

Ainsi que nous l'avons fait observer ailleurs³, soit qu'il y ait eu émigration de colonies moresques après la conquête de l'Espagne par les chrétiens, soit que les Italiens aient cherché d'abord à copier entièrement les poteries arabes, il a certainement existé, en Sicile et ailleurs, des ateliers où se firent des faïences dorées ; M. Signol nous a transmis à cet égard le témoignage formel de M. le professeur Tarente, de l'Académie de Calatagirone, qui lui a indiqué dans cette localité les ruines d'un ancien four à poteries d'où sont sortis non-seulement les brillants spécimens à fond bleu semé de rinceaux d'or, comme la pièce n° 310, mais encore des plats et vases fond blanc à dessins arabesques auréocuvireux.

Les œuvres purement italiennes, dérivées de ce genre de fabrication, appartiennent à deux usines distinctes. La plus ancienne peut-être, celle

1. Le 25 octobre est la date de la fête des deux saints.

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 276.

3. Même recueil, t. XII, p. 278.

qui se rapproche le plus des méthodes espagnoles, était située à Deruta¹; l'autre, fondée à Pesaro, semble avoir fourni des rameaux divers.

Deruta adopte de bonne heure le style fleuri de la Renaissance; son goût est pur, son dessin ferme et arrêté; dans quelques spécimens, les



PLAT A RELIEFS, DE DERUTA

reliefs de la pâte ajoutent à la richesse de la composition : tel est le beau plat n° 542, dont nous donnons la gravure. Sur des fonds bleu et blanc, une guirlande de fruits, des rinceaux terminés par des têtes de Méduse et des chevaux marins se détachent comme une ciselure d'or; sur l'ombilic, un délicieux portrait de femme ressort en camaïeu bleu. La pièce n° 383, semblable de composition, est plus faible de faire et

1. Deruta est le château de la ville de Pérouse.

plus pâle de ton¹ ; pourtant on remarque, dans l'un et dans l'autre, un caractère de fabrication intéressant. L'or change et s'oriente sous les divers rayons de la lumière ; mais lorsqu'on le regarde en face pour juger le ton véritable, on reconnaît qu'il est plutôt chamois que jaune, et qu'il a une certaine opacité.

Dans les ouvrages de Pesaro, il en est tout autrement ; l'aspect général est glacé, transparent, le jaune est pur et vif sous le jour le moins favorable, et, lorsqu'on le fait chatoyer, il s'irise encore mieux et rappelle davantage l'orient des perles, les nuances de l'arc-en-ciel.

Il nous a paru nécessaire de bien établir les caractères techniques des deux écoles, car autrement la distinction de leurs œuvres devient très-difficile, et nous voyons beaucoup de connaisseurs hésiter lorsqu'il s'agit de les définir. En effet, sous le rapport du dessin, Pesaro, d'abord un peu roide, se rapproche vite de Deruta ; certains de ses bustes ont le même mérite, et dans les compositions empruntées au Pérugin, à Raphaël, l'expression des personnages, la largeur des draperies, sont à la hauteur du modèle ; on peut le reconnaître en examinant le plat n° 38, représentant l'ange Gabriel, et le plat n° 41, où la Vierge et l'enfant Jésus sont entourés de la devise : *PER TACERE NON SE SCORDA*, qui se retrouve sur la pièce à portrait n° 21. D'autres coupes, dites *amatorie*, portent sur des banderoles le nom des donataires : *FAVSTINA BELLA PVLITA*, *CASANDRA BELLA*, *MADALENA BELLA*, etc., ou des légendes galantes : *Non vale bellezza dove sta crudeltà*. Une pièce des plus vigoureuses est uniquement parée des armes de la famille Bembo.

La fabrique de Pesaro s'est distinguée surtout par la création de vases élégants, à piédouches et anses variés ; des dents de loup, des guirlandes de fleurons, des rosaces alternées de losanges, des postes, composent leurs bordures ; comme dans les plats, les fonds sont à écailles, et les médaillons renferment des portraits de femmes ou des dédicaces : *DIANORA BELLA*, *BENEDETA*. La collection possède une série intéressante et bien choisie de ces pièces de forme.

Le catalogue de la collection Campana attribue à Deruta toute une suite de produits dont le décor léger, purement arabe, est tracé en jaune et en bleu très-pâles, presque sans reflets. Le style et la fabrication de ces spécimens (les principaux, cotés 15, 50, 51, 358, 449, etc.) nous portent à voir la trace d'une usine particulière, plutôt dérivée de celle de Pesaro que de Deruta.

1. Le plat n° 385, imitation grossière des deux autres, ne nous paraît pas être sorti du même atelier.

Une sorte de vase spéciale à l'atelier de Pérouse est un cône porté sur un piédouche peu élevé; les rugosités de la surface semblent chercher à imiter les écailles de la pomme de pin. Entièrement couverts de jaune doré, ces vases ont une apparence moresque qui n'échappera à personne. Ils sont une preuve de l'étroite relation existant entre certaines faïences italiennes et orientales. L'une de ces pommes de pin a son pied semé, en bleu, du dessin chinois à paillettes; une autre, exceptionnellement émaillée de blanc, porte, aussi en bleu, des palmettes persanes et une bordure à fleurons quadrifides, toute chinoise.

Le jaune doré à reflets n'a-t-il été connu, dans le principe, qu'à Deruta et à Pesaro? Ces fabriques n'ont-elles pas employé le rouge rubis? Ce sont des questions qui très-probablement exerceront longtemps encore la sagacité des chercheurs. Passeri considère le rouge comme d'invention Pesarèse, et nous le voyons en effet sur un plat aux armes des Montefelttri d'Urbini, orné de dents de loup et de tous les autres décors de Pesaro: sur une autre pièce du même centre, où figurent trois guerriers portant des bannières, les couleurs à reflets sont mêlées à quelques autres émaux.

Néanmoins, pour rencontrer le rouge rubis dans tout son éclat et employé avec abondance, il faut recourir aux ouvrages de Georges Andréoli, dit maestro Giorgio, gentilhomme de Pavie qui vint s'établir à Gubbio avec ses frères Salimbene et Giovanni¹. Le vase en forme de rhy-



VASE DE MAESTRO GEORGIO

ton figuré ici est l'un des plus brillants spécimens ornés de reliefs qui se puissent voir. Il en est de même de la coupe n° 608, dont le fond

1. Passeri, chap. xi.

bleu (*berettino*) fait encore mieux ressortir le scintillement de l'or et du carmin; les armes de Léon X s'enlèvent sur la vasque avec la puissance du métal bruni.

Nous ne pensons pas que toutes les pièces à relief teintes de rouge et d'or soient de la main du maestro Giorgio, ni même de la fabrique fondée par lui. On sait qu'un rameau de Gubbio a fleuri quelque temps à Nocera, via Flaminia; l'N^(*) tracé sous les pièces est presque l'unique moyen d'en déterminer l'origine; les spécimens n^{os} 79, 122, 142, sont marqués ainsi et catalogués comme provenant de Gubbio. Le plat n^o 83, sans relief, mais à reflets métalliques, est marqué N G^(*), et ne nous semble pas sortir de Nocera. La coupe n^o 66, attribuée à maestro Giorgio, est signée P^(*), chiffre connu pour appartenir à un artiste de Caffagiolo. Enfin le vase n^o 59, portant en relief la Vierge et l'enfant Jésus, et le vase n^o 462 peint d'ornements à reflets et d'un grand L initial, sont tous deux marqués D^(*). Un autre atelier où le rouge rubis a été employé avec une intensité presque excessive est celui de Gualdo Tadino, près Gubbio; ses rares ouvrages, toujours dépourvus de chiffres, seront facilement reconnus par ceux qui auront examiné dans la collection les carreaux de pavage 298 à 301, et le *tondino* n^o 573.



Que maestro Giorgio, statuaire et majoliste, ait exécuté quelques pièces à relief, on ne saurait le nier; mais l'artiste n'a pas dû se consacrer longtemps à une fabrication facile, trop au-dessous de son talent réel. Ses aspirations devaient le pousser vers les sujets historiques purement polychromes.

Comme travail intermédiaire et de transition, nous avons de lui les trophées entourant des bustes ou des Amours; heureusement composés, larges de facture, ces plats — ce sont ordinairement des *ballate* — ont une grâce charmante. L'un, en camaïeu gris carné relevé de touches d'argent et de rubis, est doux au regard et d'une incroyable richesse; sur un autre, un guerrier couronné de chêne s'enlève sur une bandelette inscrite des mots : *ex o. Giorg.*, de la fabrique de Giorgio.

Quelques spécimens du genre appartiennent certainement à un maître particulier; d'une ornementation moins originale où dominent des palmettes imitées de l'antique, les uns ont un fond bleu vif formant presque relief et qui permet de suivre sous le doigt les contours des

méandres dorés; les autres sont couverts de légères arabesques d'un or rougeâtre très-dilué, jetées avec une liberté cursive. Sous les pièces est une marque (*), attribuée par quelques auteurs à maestro Vincenzo ou Cencio, fils de Georges Andréoli. Il nous paraît impossible d'admettre une explication démentie par le chiffre même; on a pu voir, sur un plat ayant appartenu à M. de Monville, la signature de maestro Cencio, dont le C (b) du plat à relief n° 71 pourrait bien être une variété. Mais si,



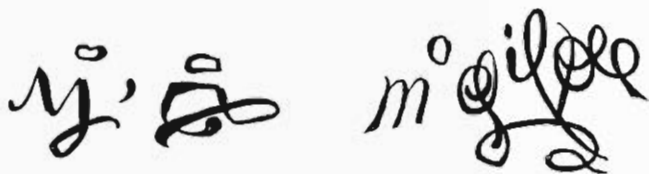
a



b

comme semble l'indiquer la phrase de Passeri, Andréoli est venu fonder la fabrication des majoliques à Gubbio avec l'aide de ses frères, nous reconnaitrions volontiers dans la marque ci-dessus l'initiale de Salimbene. On peut étudier ce chiffre sous les pièces n°s 133 et 143, les dernières ornées des armoiries de la famille Pucci.

La signature de maestro Giorgio est si bien connue qu'il semble superflu de la reproduire; pourtant nous la donnons ici pour la rapprocher d'une autre, dans laquelle on a voulu lire le nom d'un maestro



Gileo, dont aucune histoire, que nous sachions, ne fait mention certaine; l'étude la plus attentive des spécimens de la collection, sur lesquels on a cru voir le même nom, n'a pu nous faire reconnaître qu'une déformation cursive des sigles de Georges Andréoli.

D'ailleurs, — et M. Vincenzo Lazari l'a fait observer avec raison dans son catalogue du musée Correr, — les lettres M. G. ne sont pas une marque individuelle, c'est le timbre de l'atelier. On l'aurait soupçonné déjà, rien qu'à voir ces lettres accompagnées d'autres signes¹; mais la collection le démontre irrévocablement par un simple rapprochement de dates, et l'étude, même superficielle, du faire de chaque pièce. Le plat n° 46, portant sur une faïence épaisse un sujet allégorique faible de dessin, pâle de couleur, est marqué M. G. 1531; le même monogramme

1. Cf. Marryat et Ranghiasci.

et la même date se retrouvent sous une pièce copiée de Michel-Ange, que nous décrirons tout à l'heure; enfin un spécimen à rouge vif, tracé avec la naïveté d'un élève des écoles du xv^e siècle, nous offre le sujet de Diane et Actéon, signé M. G. 1532. Or, dès 1525 Andréoli révélait, sur bon nombre de majoliques, toute la maturité de son talent.

Pour posséder sûrement un ouvrage du maître, il ne suffit donc pas de chercher ses initiales; savant dessinateur, peintre habile, il sait imprimer le cachet d'un mérite particulier à la terraille qu'il a illustrée. Et quelle variété de moyens! Dans le plat n° 141, représentant le groupe des Grimpeurs de Buonarrotti, tout préoccupé de la majesté du modèle, de la perfection des contours, il a négligé volontairement les richesses de l'or et du rubis; au contraire, dans le spécimen 140, où l'on voit Jupiter condamnant Prométhée, la scène se passe dans l'Olympe, et les plus éclatantes couleurs suffisaient à peine aux désirs du peintre; il a placé le trône du maître des dieux dans une auréole étincelante, les draperies rouges scintillent de toutes parts; mais, malgré cette éblouissante parure, ce qu'on remarque d'abord, c'est la distinction du dessin, la touche spirituelle des figures et la fermeté du rendu. Si la *coppa amorosa* n° 422 est beaucoup plus modeste avec son seul portrait de JULIA BELLA, c'est un véritable chef-d'œuvre de grâce et d'expression; aucun signe n'en révèle l'auteur; Giorgio seul, dans ses heures d'inspiration, pouvait poser sur le marzacotto pulvérulent ce trait sûr et facile, ces touches adroites dont l'artifice rend la fraîcheur et la fermeté des chairs.

Ne pouvant suivre l'ordre chronologique des établissements, nous rapprochons du moins les peintures qui ont entre elles des analogies de mérite et de procédé. Maestro Giorgio nous amène donc à un maître non moins célèbre, qui employa, lui aussi, les couleurs à reflets; nous voulons parler de Francesco Xanto Avello. Originaire de Rovigo, c'est à Urbino, centre important de fabrication, qu'il produisit ses principaux ouvrages. Presque tous sont signés, mais ils ne le seraient pas qu'on reconnaîtrait facilement la main d'un artiste aussi consommé.

Sacrifiant à une mode impérieuse¹, Xanto employait les reflets métalliques presque jusqu'à l'abus; l'on s'étonne souvent de voir des traits argentés, des points d'or rompre, par leurs rehauts violents, l'harmonie d'une scène bien dessinée et modelée avec soin; tel est l'effet du plat n° 109 représentant Ulysse exigeant de Circé la délivrance de ses compagnons, métamorphosés en animaux immondes. Dans une baie ouverte au fond du palais, apparaît le griffon ailé à queue anguiforme,

1. Les pièces à reflets étaient une innovation, puisque les plus anciens ouvrages, même de Giorgio, étaient peints en couleurs diverses non chatoyantes.

nsigne héraldique des Borghèse. Le magnifique plat de l'enlèvement d'Hélène est aussi diapré de couleurs métalliques ; mais en empruntant au même maître, Raphaël d'Urbino, le sujet de la continence de Joseph, Xanto est resté dans la gamme tranquille de la palette ordinaire.

Qu'il nous soit permis, à propos de cette pièce, de relever une erreur propagée par des journaux influents : on a parlé de la présence insolite de Putiphar, devenant le témoin de la tentative désordonnée de sa femme. Cette explication est repoussée par l'histoire écrite et la logique des faits ; il suffit, d'ailleurs, d'examiner la figure accessoire, cause de l'erreur, pour apprécier l'intention de Raphaël. Ce Priape ou Pan, cornu et terminé en gaine, dieu impur introduit dans le sanctuaire domestique, atténue en quelque sorte l'énormité d'une action répudiée par nos mœurs. Une délicatesse, analogue à celle dont Racine devait plus tard faire preuve dans sa tragédie de *Phèdre*, a porté le grand peintre à montrer comment les passions divinisées devaient livrer fatalement les païens aux écarts de leur imagination en délire.

Francesco Xanto Avello, l'un des plus habiles céramistes de l'Italie, pouvait tenir à consacrer ses ouvrages par une marque personnelle ; il a d'abord signé en toutes lettres ou en abrégé, puis il a adopté les sigles

FX

. Comment donc un maître plus célèbre encore, Orazio Fontana, s'est-il abstenu de marquer ses majoliques ? On sait qu'il est l'auteur des plus beaux vases de la pharmacie de Lorette, et c'est dès lors parmi les plus savantes peintures anonymes se rapprochant de ce type certain qu'on a cherché ses œuvres. A ce titre on lui a attribué, dans la collection Campana, l'admirable plat dont nous donnons la reproduction à l'eau-forte.

Cette pièce paraît avoir été rognée par le bord ; elle a été fendue et recollée. Malgré ces avaries, n'est-ce point là, comme nous le disions en commençant, une perle de musée ? Quelle magnifique composition, quel dessin hardi et savant ! Comme les masses, distribuées sur tous les plans de la scène, indiquent bien le mouvement d'une fête publique et le joyeux envahissement des places d'une cité ! Et quel modelé simple et gras à la fois, quelle science de touche, quelle expérience du procédé ! Certes, si Orazio Fontana a jamais peint une majolique, c'est celle que nous avons sous les yeux.

Haïtons-nous de le dire, Xanto, Fontana, Guido Merlino, dont nous voyons une belle œuvre dans la Judith du numéro 540, marquent la plus

1. Le nom d'Orazio Fontana existe sur une pièce unique, assez peu recommandable pour qu'on ne la croie pas de sa main ; on y lit : FATE • IN • BOTEGA • DE ORATIO • FONTANA •

brillante époque de l'art; leurs pièces sont de celles qu'on inventoriait dans les trésors des princes sous le nom de *porcelaines*. Vers la seconde moitié du *xvi^e* siècle, le goût des ornements dits *grotesques* devait détourner les artistes de l'étude du grand art pour les jeter dans la production de la *vaisselle* de luxe. Selon Passeri, les Patanazzi d'Urbino furent les principaux auteurs de cette décadence. Par une tendance naturelle à la généralisation, on a donc classé sous leur nom ou attribué à Urbino toutes les pièces à grotesques sur fond blanc.

C'est là une erreur; les poteries émaillées en blanc furent mises en honneur à Ferrare, entre 1505 et 1534, par Alphonse I^{er}, époux de Lucrèce Borgia; fondateur d'une fabrique importante, ce prince ne dédaignait pas de travailler lui-même, et ses vases étaient fort recherchés. On fit, à Ferrare, des grotesques d'après les dessins des Dossi, et, comme nous l'apprend Giuseppe Boschini, c'est à l'occasion du mariage d'Alphonse II, petit-fils du prince céramiste, que fut exécuté le service spécial inscrit de la devise *Ardet æternum*. Le grand plateau trilobé, ayant fait partie de cette crédence, qui figure dans la collection sous le numéro 48, nous montre donc l'art des majoliques ferraraises dans toute sa perfection. Volume et bonne facture, émail pur et lustré, dessin solide et de bon goût, médaillons camaïeu imitant les pierres gravées, tout ce qui constitue la beauté du genre et les qualités accordées aux grotesques d'Urbino se trouve dans ce précieux spécimen; malgré sa grâce, la buire d'Alfonzo Patanazzo, dont l'eau-forte a été donnée dans notre travail sur le musée Sauvageot, indique un art plus dégénéré. Mais l'œuvre ferraraise offre un autre intérêt: son revers, orné de trois cygnes en relief agencés dans une composition grandiose, nous permet de rattacher à la fabrique d'Alphonse I^{er} un plat de même revers, identique de forme, et décoré intérieurement d'une madone toute raphaélesque, devant laquelle s'agenouillent deux saints, tandis que des anges écartent le rideau qui environnait son trône. La vigueur d'exécution de cette pièce annonce un atelier pourvu d'artistes d'un grand talent; nous ne serions donc pas étonné si le plat n° 113, où l'on a cru reconnaître la main de Xanto, bien que les tons soient d'une vivacité en dehors des habitudes du maître, pouvait être restitué à l'usine du prince d'Este, dont il porte les armoiries personnelles.

On ne doit pas oublier, en effet, que des établissements voisins travaillant d'après les mêmes cartons, employant les mêmes couleurs, ont dû produire des œuvres très-difficiles à distinguer entre elles. M. Campana avait senti cette difficulté; souvent il s'est abstenu, dans son catalogue, d'indiquer les provenances, et encore, malgré cette réserve, lui

est-il arrivé de mettre le nom de deux usines sur des pièces de la même main (172-173).

Dans la masse des poteries créées à Urbino ou qu'on a cru pouvoir rattacher à cette fabrique, il en est beaucoup à marques inconnues. Le plat n° 105, inspiré par l'école de Xanto, diapré de couleurs métalliques et pourtant d'un dessin très-faible pour l'époque (1543), est signé de la lettre L; le numéro 202, où l'on voit Polyphème et Galathée, porte un C (*) cursif; quant au sujet de Josué arrêtant le soleil (345), bien qu'on ait voulu y retrouver la manière de Fontana, il a été peint par un artiste encore inconnu, dont le nom, sans doute abrégé, Gjone (*), demande à être expliqué. La lettre P se voit sous un plat représentant l'Adoration du veau d'or, et un B (*) sous la coupe décorée de Vénus, mère des Amours.



Nous ne savons s'il faut aussi chercher des noms de peintres sous les plats godronnés n° 93, 128 et 412. Les deux premiers, où dans des paysages on voit le baptême du Christ et la Chananéenne, portent, avec les armoiries du donateur et son portrait : Ennius Raynerius FF 1575. Mais au revers on lit : *Gio : Baptista. B-i*. Le dernier, décoré d'un portrait d'homme à barbe, avec cette légende : Joannes Bapt. Rubbeus, reproduit en dessous, à deux places, les noms *Raineria B* et *Rayneria*. Est-ce une signature?

Deux charmantes petites *ballate* à paysages d'un très-bon style sont certainement d'une main particulière; elles se distinguent par l'écusson des Avogadri, d'argent à trois bandes brelessées de gueules.

Passeri nous apprend, chapitre XII, que la fabrique d'Urbino n'était pas installée dans la ville, mais à Fermignano, château situé sur les bords du Metauro, à trois milles de la cité ducale. Les deux vases n° 611 et 612 nous montrent le travail de cette usine au commencement du XVII^e siècle. Grande dimension, beauté de galbe, élégance des appendices formés par des serpents gracieusement roulés sur eux-mêmes, tout est réuni dans ce travail, où l'artiste a mêlé des sujets sacrés et profanes.

Passer d'Urbino à Faenza, c'est toujours rester dans le grand art, et, bien que les pièces portant le nom de cette fabrique soient fort rares, la collection va nous en offrir une sous le numéro 29. C'est un combat de cavaliers vêtus à l'antique; on y remarque un dessin hardi, savant, une connaissance approfondie du cheval; peint dans une gamme un peu faible, ce morceau montre une bonne entente de la couleur. Quoique mal

traité et raccommo^{dé} assez maladroitement, un spécimen aussi capital, daté de 1561 et signé ^{IN FAEN}_{CI}, est précieux pour l'histoire de l'art.

Mais la fabrique a une origine bien autrement ancienne, et, dans les œuvres à figures comme dans les arabesques, nous la voyons apparaître dès la fin du x^v^e siècle ou les premières années du xvi^e. Malheureusement il est assez difficile de délimiter ses produits, car d'autres centres, Deruta et Caffaggiolo, ont créé des ouvrages analogues aux siens.

Caffaggiolo, Cafaggiolo d'après les géographes, ou Chaffaggiolo et Chaffagizotto suivant l'orthographe des potiers, est un bourg de la Toscane, à 22 kil. N.-E. de Florence. Un château grand-ducal y fut bâti par Cosme le Grand, qui sans doute y appela bientôt des artistes de tous genres. Dans les majoliques primitives de ce centre, on remarque un jaune d'ocre très-foncé, presque rouge, et un bleu intense généralement mal appliqué et nuageux; des ornements grandioses, des entrelacs compliqués, des compositions empruntées à l'ancienne école de Modène et surtout à Nicoletto, balancent, aux yeux des connaisseurs, ce que le procédé a encore d'imparfait. Ainsi le beau plat n° 628, avec son bord brun rouge brodé d'entrelacs d'une finesse de cachemire et sa riche ornementation qui, à force d'élégance, cesse d'être singulière, est pour nous le type du genre. Le plat 621, orné d'une figure de femme jouant du violon, s'y rattache étroitement par les émaux et le style, et nous ne le croyons nullement de la fabrique de Ferrare, à laquelle il est attribué avec doute. Nous restituerions encore à Chaffaggiolo le grand plat en camaïeu représentant la Vierge entre deux anges; sa bordure à compartiments nous rappelle, par le genre et les émaux, les pièces signées de cette usine.

Parmi les demi-majoliques qui nous paraissent originaires de Faenza, le plat n° 272, où l'on voit la résurrection du Christ, est l'un des plus remarquables. Comparé à l'*Ecce homo* du musée de Sèvres, exécuté en 1485 par Georges Andréoli, il montre un dessin plus primitif, des procédés moins sûrs, et dès lors une date antérieure. Quant au genre arabesque, il affecte de bonne heure une perfection et une science rares. *Amorini* perchés sur des candélabres à l'antique, et soutenant des ornements terminés en têtes de chimères; oiseaux fantastiques enlaçant leurs longs cols et laissant tomber leurs queues à rinceaux, qui vont s'enrouler autour de trophées: tout ce qu'une imagination riche et savante peut rêver couvre les plats et les *ballate* de cette fabrique, et même les carreaux de pavage et de revêtement qu'elle a produits dès les premières années du xvi^e siècle. Mais un genre qui lui est presque particulier, ou du moins dans lequel elle est sans rivale, c'est celui qui consiste à modeler des coupes minces diversement découpées en compartiments saillants,

chacun d'une couleur particulière, que relèvent des ornements vivement tranchés. Ce genre, dit à quartiers (*quartieri*), est souvent exécuté sur fond bleu (*berettino*), comme la pièce 430, dont le médaillon central porte la figure de Judith ; au pourtour sont des arabesques d'une charmante exécution. Plus tard, les quartiers ont été imités à Castel-Durante.

La fabrique dont le nom vient de se trouver sous notre plume eut une grande importance, surtout, selon Passeri, au moment où Guidobaldo II fixa sa résidence dans ce lieu. C'est particulièrement vers le milieu du xvi^e siècle que l'art y florissait ; le plat n° 139 daté de 1525, et représentant l'enlèvement de Ganymède, se rapproche des habitudes et des procédés de la fabrique d'Urbino ; la grande composition du Parnasse de Raphaël, de 1542, est déjà moins ferme de modelé et d'un ton plus pâle. Enfin, quand nous arrivons aux compositions attribuées à Georges Pichi, le dessin s'affaiblit encore et les tons ocracés dominent au point de former une gamme jaune désagréable.

Le même ton rouille, employé en camaïeu sur un fond bleu très-vif, se retrouve dans beaucoup de pièces à trophées et sert à les faire distinguer des ouvrages analogues des autres fabriques. Mais où brille Castel-Durante, c'est dans la composition des vases d'apparat à reliefs colorés, des vases de pharmacie et des *fruttiera*. Trois pièces, d'une remarquable *spezieria*, figurent sous les numéros 339, 591 et 592 ; au milieu d'un paysage grandement indiqué, une reine, coiffée de la couronne radiée, siège sur un trône près duquel se tiennent deux génies. Le soubassement porte le nom de la préparation renfermée dans le vase, et, par une singularité assez remarquable, l'un de ceux entrés dans la collection indique la A. D. NENVFARI prescrite par la règle dans les établissements conventuels, pour apaiser les tempêtes des sens. Ces pièces, la grande bouteille à reliefs n° 624, la vasque aux pampres symboliques, sortent certainement d'un atelier (*bottega*) qui n'a rien de commun avec celui dont nous mentionnions plus haut les teintes rouille, le bleu vif et l'émail lustré. Celui-ci paraît même remonter à une époque ancienne ; les deux cornets n°s 606 et 607, datés de 1541, en montrent sans doute les commencements ; malgré leurs portraits peints sur fond jaune, à la manière de Gubbio, nous leur eussions attribué une origine plus récente sans le cartouche portant le nom de la fabrique et le chronogramme. Passeri ne nous laisse point ignorer, d'ailleurs, qu'un grand nombre d'établissements florissaient sous le duc François-Marie II, et que la faïence émaillée se faisait encore à Urbania en 1722.

La collection possède une pièce intéressante qui indique une époque

intermédiaire entre l'art réel et la fabrication marchande ; c'est une petite coupe où l'on voit Flore ou le Printemps sur un char trainé par des agneaux et entouré d'Amours. Le dessin n'est pas très-châtié ; les chairs, dans lesquelles domine un travail de hachures en jaune d'ocre, sont peu modelées, ainsi que les draperies ; mais l'ensemble a encore une certaine grandeur. Sous la pièce on lit : *Hipollito' Rombaldotti pinse in Urbania*. Ceci est d'une importance particulière et donne une date approximative. Castel-Durante, bourgade groupée autour d'un château réédifié sous le pontificat de Martin IV, fut élevée au rang de cité par le pape Urbain VIII ; pour consacrer le souvenir de cet événement, on décida, en 1651, que l'ancien nom de Durante serait changé en celui d'Urbania. La coupe de Rombaldotti a donc été faite dans la dernière moitié du XVII^e siècle et avant qu'on se livrât exclusivement à la facture des pièces communes (*alla dozzina*) et des copies de l'art chinois.

En parlant des poteries à émaux chatoyants, nous avons signalé les caractères de celles qu'on peut attribuer à Deruta ; mais cette importante usine a fait aussi des demi-majoliques à couleurs diverses et des peintures à sujets composés. Le plat si singulier, à échiquier, à rosaces et ornements imitant la marqueterie, nous paraît se rattacher à cette fabrique, ainsi que bon nombre de bassins à portraits avec écailles fines et rinceaux arabesques, que certains détails de faire distinguent seuls des pièces de Pesaro. Quant aux sujets, l'un des plus importants, exécuté en 1545 et signé par son auteur *Il Frate*, est l'enlèvement d'Isabelle par Rodomont. Si, dans cette pièce, le peintre cloîtré s'est inspiré des vers de l'Arioste, il a négligé la poésie de l'art ; nous n'y trouvons ni la pureté des lignes, ni l'entente des grandes scènes, ni la subordination des couleurs. L'ensemble est cru, sans perspective aérienne et au-dessous de ce qui s'exécutait à la même époque dans les autres usines. Un plat plus grand et peint dans le même genre, en 1554, représente un triomphe romain ; le cortège s'avance sur une route tournante qui va pénétrer, vers l'arrière-plan, sous un arc triomphal. La frise de ce monument porte en lettres capitales : ANTONIO LAFRERI R. Ce nom est celui d'un Français établi à Rome de 1550 à 1575, et qui est devenu célèbre comme éditeur de gravures. Plusieurs des planches de Marc-Antoine, d'abord marquées à l'*exculdit* de Salamanca, ont porté plus tard : *Antonius Lafreri Romæ*. On lit sur certaines autres : *Ant. Lafrerius Sequanus R*. Plusieurs des compositions signées par Lafreri semblent dues à son burin ; telle est la planche représentant le Christ au jardin des Oliviers, dont le dessin rappelle exactement le plat que nous décrivons. Il est donc probable que dans sa vie d'artiste, si modeste qu'elle soit, le grand éditeur aura voulu

s'essayer sur le vernis des faïences, et que nous avons sous les yeux le résultat de ce caprice.

Des vases à reflets nacrés, du genre de celui gravé plus haut, à ces œuvres sans style, flasques de dessin et pauvres de couleur, il y a tout un abîme; pourtant, la décadence a été plus loin encore, si nous en jugeons par le plat n° 348, ou par un autre, daté de 1676, et représentant saint Pierre marchant sur les eaux. Ici l'art est absent; une terraille ainsi décorée n'a plus d'autre destination que les plus vulgaires usages domestiques.

Il ne faudrait pas croire pourtant que les peintres en majolique aient disparu complètement avec le xvi^e siècle, et qu'il n'y ait pas eu lutte sérieuse entre la mode ancienne des crédences historiées et l'introduction des porcelaines orientales et européennes.

Venise, dont les fabriques remontent à 1545, produisit, même au xvii^e siècle, des ouvrages estimables. La belle coquille décorée d'un Neptune voguant sur les flots (514), le plat n° 3, et les vases élégants de galbe enrichis d'anses composées de figures anguipèdes, montrent ce que pouvaient encore des hommes soutenus par la conscience de leur force et l'amour du pays. On ne peut guère reprocher aux pièces de Venise qu'une mollesse de dessin commune alors à toutes les écoles, et le défaut de fraîcheur et d'éclat dans les émaux décorants, où dominent le bleu pâle et le manganèse violacé.

La même défaillance atteint une fabrique plus importante encore, celle de Castelli, près Naples; mais ici du moins les artistes rachètent le défaut de vigueur et de style par une richesse décorative due à l'emploi presque excessif de l'or. L'application de ce brillant métal sur les poteries avait été essayé dès 1567, à Pesaro, par un certain Giacomo Lanfranco, privilégié par Guid' Ubaldo II; Francesco Saverio Grue en retrouva le secret à Castelli et le transmit à ses fils, à ses frères et à ses élèves, qui surent maintenir la fabrication en honneur jusqu'aux temps les plus rapprochés. Les grands plats n° 614 et 609 sont d'un effet assez heureux, lorsqu'on les observe à distance. On connaît le genre à figures et à paysages plus particulièrement pratiqué par Francesco Antonio Grue, Il Fuina et Bernardo Gentile; la coupe n° 22 et le plat n° 123 le représentent dans sa forme la plus ordinaire; le fond est occupé par des paysans et des animaux qui traversent un gué. Autour de ce tableau de genre circule une frise de plantes marines et de coquilles, rappelant les compositions si fréquentes dans les premières porcelaines de Capo du Monte.

Une fabrique voisine de Venise, et dont les ouvrages ont pourtant une

étroite analogie avec certaines pièces de Castelli, est celle de Bassano. Antérieure à la première, puisque Simone Marinoni la fonda vers 1540, elle a pris bientôt le même style lâché, les mêmes couleurs affaiblies. Est-ce le fait des Terchi, peintres romains amenant avec eux les traditions de la décadence? La collection nous permet d'étudier un plateau représentant Loth et ses filles qui s'éloignent de la ville de Sodome; c'est l'un des ouvrages les plus intéressants de la fabrique. En effet, les figures d'assez grande dimension sont passablement peintes, probablement d'après un carton flamand, et le nom de l'artiste, *Antonio Terchi*, est nouveau dans la liste des décorateurs céramistes. Nous attribuons aussi à l'usine de Bassano le grand plat n° 613 où, dans un paysage, est si singulièrement placé le sujet connu sous le nom de la Charité romaine; l'élongation des figures, une certaine recherche de style semblent nous reporter aux dernières années du xvi^e siècle, et les initiales TM, tracées en bleu sous le marli, nous feraient croire que l'ouvrage est de la main d'un membre de la famille Marinoni, si le peintre Simone a eu des frères ou des fils.

Quant à Bartolomeo Terchi, la seule pièce signée de lui dans la collection est une grande plaque à personnages montrant le frappeement du rocher; mais cette plaque n'est point sortie de l'atelier de Bassano; elle a été faite à San Quirico, ainsi que l'énonce une inscription placée au-dessous de la signature du peintre. Érigée dans les premières années du xviii^e siècle sous la protection du cardinal Chigi, cette fabrique essaya vainement de faire revivre les majoliques primitives. Il eût fallu des hommes plus fortement trempés que les Terchi pour seconder cette entreprise.

D'autres fabriques peu ou point connues, des marques nouvelles, des noms introduits avec doute par les historiens de l'art, des œuvres exceptionnelles dont il faudra sans doute renoncer à chercher les auteurs, ajoutent encore à l'intérêt de la collection Campana.

Voici d'abord Forlì, que Passeri citait seulement d'après le manuscrit de Piccol' Passo, et dont on signale si peu de produits. Ici nous rencontrons deux spécimens importants: l'un, n° 555, représente le Massacre des Innocents d'après Baccio Bandinelli; sur un berettino assez vil s'enlèvent les figures, d'un dessin timide et dénué de science; pourtant, l'ensemble ne manque pas d'une certaine grandeur et conserve le sentiment général du maître; exécutée en 1542, cette peinture semblerait plutôt appartenir aux premières années du xvi^e siècle. Le second plat, plus petit et sans date, est sur marzacotto et modelé en couleurs assez fraîches; le dessin, passablement correct, manque peut-être d'accent,

surtout pour une scène aussi émouvante. En effet, Crassus, prisonnier des Parthes, est lié sur un siège et entouré de ses persécuteurs, qui lui versent de l'or fondu dans la bouche; une inscription : *Aurum sitis, aurum bibe*, explique la dérision de ce supplice barbare. Sous la pièce, les mots ^{FATA IN} _{FORUM} sont encadrés dans un médaillon arabesque; une bordure courante à fleurs bleues enrichit le pourtour.

Une autre fabrique, qu'on pourrait croire issue de celles de Gubbio et de Faenza, est représentée par deux ouvrages identiques par les émaux : l'un montre Hercule étouffant Antée. Le dessin, d'époque ancienne, est hardi et rapidement jeté; il est circonscrit en jaune brun; la couleur dominante dans le travail est un bleu vif que rehaussent des teintes d'ocre foncée et du vert pâle. Un cartouche appliqué sur un arbre porte l'indication du sujet : *ERCVLE ANTEO*; l'émail, peu chargé d'étain, est craquelé partout; sous la pièce est la lettre G (*). L'autre plat, ainsi expliqué par un cartouche placé au bord inférieur : *TESORO PRESTATO AL RE SALOMO DALI MACABEI*, est entièrement couvert d'une scène animée : le roi sur son trône, entouré de personnages richement vêtus, voit déposer à ses pieds des vases d'or et répandre les sicles amassés par la célèbre tribu d'Israël. Ici le dessin est plus grossier, incorrect, et les teintes ont une certaine vivacité parce qu'elles ressortent sur un émail plus parfait; c'est aussi un G (b) qui signe ce plat.



Parmi les majoliques, antérieures certainement au perfectionnement de l'art, nous trouvons un petit plat peint en couleurs polychromes assez crues et fort inhabilement dessiné; malgré cette infériorité, l'ouvrage nous intéresse; il porte en dessous : *s. FRANCESCA*. Or, ce n'est point l'indication d'un sujet, puisqu'à l'avvers Jésus crucifié souffre sa Passion entre la Vierge et saint Jean; on pourrait donc y soupçonner la signature d'une femme.

Une pièce à portrait, du genre arabesque pratiqué par George Andréoli, mais d'un mérite inférieur, est signée



Une autre, assez bien dessinée et avec cette légende : *ANTOINA BELLA FIORE DE QVESTATE*, est marquée du chiffre ci-contre.



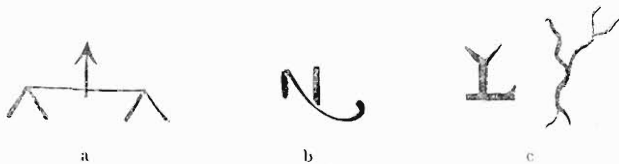
Les majoliques à reflets sont riches aussi en indications nouvelles; une plaque, ou mieux une brique assez grande, reproduit en demi-relief

l'ouvrage de Donatello, actuellement en Russie, et représentant la Vierge et l'enfant Jésus. Pour aider au modelé des figures, les traits sont rehaussés de touches bleues adroitement posées, qui animent l'expression et le regard; les draperies ont reçu des teintes d'or et de rubis, mêlées et quelque peu affaiblies, qui enrichissent le bas-relief sans lui nuire. Derrière on lit : PERESTINVS 1536; la date est répétée en outre sur la moulure supérieure de l'encadrement. Les œuvres de Perestino ou Prestino sont restées jusqu'ici douteuses pour quelques critiques, et l'on s'est demandé s'il ne fallait pas les attribuer à maestro Cencio qui, à son titre de maître, se serait contenté d'ajouter l'expression de sa rapidité manuelle, de sa prestesse. Nous croyons fermement à l'existence de Perestino, et nous pensons, au caractère de son vernis et de ses couleurs, qu'il a dû être l'un des artistes de Nocera.

Un bas-relief analogue par le sujet, mais où domine le jaune nacré relevé de touches bleues, est inscrit à sa base des signes · S · M^o · P., dans lesquels on pourrait peut-être retrouver la marque de Perestino.

Quel était l'artiste inconnu qui, en 1536, au moment où Francesco Vanto était dans toute la vigueur de son talent, osait employer les mêmes émaux à la représentation misérable d'une scène mal comprise et plus mal exécutée, Hercule vainqueur de Cerbère? L'éclat d'un rouge rubis, incroyable par sa vigueur, de touches dorées vives comme la topaze, ne saurait racheter ici la lourdeur et l'incorrection du dessin, la barbarie du modelé; le seul intérêt de cette pièce est dans sa marque (*), sorte de toit surmonté d'un épi ou d'un clocheton, indiquant un lieu important, forteresse, château ou monastère.

Quatre ans plus tôt, en 1532, un artiste d'Urbino employait les couleurs à reflets pour peindre la fable de Diane et Actéon, si souvent reproduite sur les majoliques. Sa signature (**) diffère trop du chiffre de Nocera pour que nous ne la signalions pas tout particulièrement. A la même fabrique est attribuée une pièce marquée d'un L fourchu suivi d'une sorte d'arbre dénudé (°).



Quant à Pesaro, si les œuvres dorées ont commencé sa réputation, les peintures polychromes en fine majolique l'ont honorablement soutenue. Parmi les pièces sorties de ce centre, nous remarquons le plat n° 171, de 1541, et surtout le sujet de l'*Erre homo*, sous lequel figure une

croix (*) peinte en jaune. Est-ce une armoirie, celle des Machiavelli, par exemple? Est-ce une marque d'artiste ou de possession?

Les auteurs ont attribué tantôt à Pesaro¹, tantôt à Faenza², le signe (b) que nous trouvons sur un plat à fond de berettino avec arabesques en jaune pâle mêlées d'entrelacs presque rouges, et quelques touches blanches et bleues. Une pièce, avec le sujet souvent répété de la vestale Tucia portant de l'eau dans un crible, semble nous fournir une variante de cette marque; c'est l'X ou la croix sans entourage, avec deux points (*).

Il faut certainement citer, parmi les signatures intéressantes et nouvelles, le chiffre (d) que nous trouvons dissimulé dans la peinture d'un beau plat représentant une fête en l'honneur de Neptune. Correct de dessin, élégant de style, ce spécimen est rehaussé encore par un blason parti aux armes des Sforce et des Farnèse.



Les époques récentes se montrent aussi riches en pièces instructives; sous le n° 2, nous trouvons un grand plat à fond blanc décoré d'une bordure bleue du genre *porcellana*; au fond, en couleurs pâles, est Roger délivrant Angélique, et, au revers, un grand soleil radié en bleu occupe tout le bassin. Un autre plat, entièrement couvert du sujet de la Résurrection, exécuté en camaïeu bleu, porte cette inscription : FEDERICO ROI. 1628.

On voit quelle suite de documents la collection Napoléon III apporte à l'histoire des faïences émaillées; les fabriques connues y sont représentées par des œuvres de premier ordre, les signatures d'artistes célèbres y abondent, et beaucoup de marques nouvelles promettent aux investigateurs des découvertes importantes. Il n'est plus possible aujourd'hui de se contenter de désignations empiriques ressortant de l'examen superficiel des pièces; c'est en comparant le faire des artistes et jusqu'aux écritures des légendes qu'ils traçaient sous leurs œuvres, c'est en tenant compte de leur exactitude à reproduire le modèle placé sous leurs yeux, qu'on peut arriver à délimiter la part de chacun. Lorsqu'on rencontre des pièces anonymes d'un style à part, les difficultés s'accroissent sans doute, mais elles ne doivent pas décourager le critique laborieux. Voici un plat représentant la délivrance des âmes du purgatoire; son aspect est certainement insolite. Les nus, bien dessinés, modelés avec soin, conservent toutefois une teinte froide et argentine peu commune dans les majoliques;

1. Alex. Brongniart, Bohn. — 2. Marryat.

les rochers et les terrains sont au contraire d'une vigueur poussée à l'extrême, qui contraste d'autant plus avec les chairs. On peut pourtant retrouver certaine analogie d'émaux entre cet ouvrage et de rares pièces attribuées à Urbino.

La Cène, d'après Raphaël, qui couvre le beau plat n° 534, est difficile à déterminer parce qu'elle est tracée sur un berettino qui enlève une grande partie du caractère de la peinture ; mais la perfection du dessin, la belle expression des têtes, la fermeté du modelé, ne permettent de retrouver son auteur que parmi les majolistes de premier ordre.

Quant aux centres, les délimiter exactement c'est chose presque impossible, de l'aveu des plus grands connaisseurs ; chaque fabrique a donné naissance à des ateliers secondaires, parfois inconnus ; les potiers et les peintres ont voyagé d'un lieu dans un autre et travaillé souvent pour les différents princes de l'Italie. Les secrets se sont ainsi répandus de proche en proche, et les usines ont perdu tout caractère de distinction technique. Pourrait-on espérer quelque secours des nombreux écussons peints sur les pièces ? Peut-être ; mais encore ici faudrait-il faire preuve d'une excessive prudence. Le prince qui commandait un service à ses armes pouvait ne pas s'adresser toujours à la fabrique la plus voisine ; le caprice, le désir de la nouveauté devaient le porter même à rechercher les ouvrages des usines éloignées ou des artistes en renom, dans quelque lieu qu'ils fussent. Parfois, d'ailleurs, les armoiries sont celles du donateur et non du destinataire ; tel est le blason placé sous le plat n° 188, et qu'on retrouve à Sèvres et dans d'autres collections où se sont dispersées les pièces de cette crédence.

Quoi qu'il en soit, sous ce rapport comme à tous les autres points de vue, la collection Campana apporte aux études futures un secours manifeste. Certes, dans le brillant ensemble que forme le musée Napoléon III, les majoliques italiennes n'étaient pas le point le plus attractif pour la curiosité de la foule. Il faut avoir pratiqué déjà les études historiques et sondé les arcanes de la technologie pour apprécier complètement des œuvres d'un autre âge dont les plus solides qualités découlent d'une filiation plus ou moins directe des grands maîtres de l'art. Mais lorsque le temps aura permis de tout décrire, de tout expliquer au public, avide, quoi qu'on dise, de connaissances variées, lorsqu'une classification méthodique aura groupé ces spécimens nombreux en les faisant valoir l'un par l'autre, force sera bien de reconnaître que l'acquisition de cette série particulière dote le pays de richesses toutes nouvelles.



J. Jacquemart del. & sculp.

PLAT D'URBINO

Attribué à Orazio Fontana.

rs

PUBLICATIONS NOUVELLES
DE LA LIBRAIRIE J. TECHENER

Histoire Artistique, Industrielle et Commerciale de la Porcelaine, par Albert Jacquemart et Edmond Le Blant ; enrichie de 29 planches dessinées et gravées à l'eau-forte par Jules Jacquemart. Ouvrage terminé, complet. — Trois fascicules in-folio, ensemble de 690 pages. 60 fr.

Histoire de la Bibliophilie, Recherches sur la Reliure, sur les Bibliothèques des plus célèbres Amateurs, Armorial des Bibliophiles ; accompagnée de planches gravées à l'eau-forte par Jules Jacquemart, et publiée avec le concours d'une société de bibliophiles. In-folio.

Cette publication, importante sous le double rapport artistique et littéraire, paraît par livraisons de cinq planches gravées à l'eau-forte d'après les *plus beaux spécimens* ; un texte explicatif contient des détails intéressants et curieux sur la reliure depuis l'origine, sur les bibliothèques, sur les armoiries, sur les *ex libris* des anciens amateurs, et des considérations sur le goût des livres.

Le prix de chaque livraison est fixé à 10 francs, mais ce prix sera augmenté lors de la clôture de la liste des souscripteurs, qui sera imprimée pour être placée en tête du volume.

Lettres de Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, nouvelle édition, revue avec soin et annotée par M. Silvestre de Sacy, de l'Académie française. — MISE EN VENTE DU SEPTIÈME VOLUME. 5 fr.
Grand papier vergé. 10 fr.

Les Souvenirs de madame de Caylus, nouvelle édition avec notes, introduction et table, par Charles Asselineau. In-12 de 300 pages, avec un portrait et quatre planches gravées sur acier. Prix : 8 fr.
Papier de Hollande, avec doubles figures. 18 fr.

Bibliothèque spirituelle, publiée par M. Silvestre de Sacy, de l'Académie française. 17 vol. in-16, fleurons. Brochés : 100 fr.

Cette collection, imprimée avec le plus grand soin, est complète.

Description raisonnée d'une Collection choisie d'anciens Manuscrits, de Documents historiques et de Chartes réunis par les soins de J. Techener, avec les prix. 1 vol. in-8°. 5 fr.

Les notices qui accompagnent chaque article ont été rédigées par MM. Paulin Paris, Paul Lacroix, Le Roux de Lincy et A. Briquet. Parmi les manuscrits indiqués, on en remarque du temps de Charlemagne et de saint Louis, avec miniatures byzantines, des Bibles, des Heures, des légendes, des poèmes, des romans de chevalerie, des chroniques, des généalogies, etc., dont les prix marqués les plus élevés sont 10,000, 12,000 et 15,000 francs.