

Greta Kaucher

LE PEINTRE DU MARSYAS DE MILAN

La majolique historiée à Urbino en 1530



LE PEINTRE DU MARSYAS DE MILAN

La majolique historiée à Urbino en 1530

Aux éditions Feu et Talent

2009 (rep. 2013). *D'Urbino à Nevers, le décor historié aux XVI^e et XVII^e siècles*
2012. *Majoliques italiennes de la Renaissance*
2014. *Royal and imperial Vincennes – Sèvres porcelain*
2014. *La faïence baroque française et les jardins de Le Nôtre*
2015. *La sculpture peinte à Sèvres au XVIII^e siècle*
2016. *Gourmet Menagerie. European and Chinese ceramic animals*
2016. *Napoléon Ier & Sèvres. L'art de la porcelaine au service de l'Empire*
2016. *Urbino – Venice. Italian Renaissance ceramics*
2017. *Comédies de faïence. La sculpture à Strasbourg sous Paul Hannong (1740-1754)*
2017. *Sacred and profane Beauty. Deruta Renaissance Maiolica*
2018. *Back to Deruta. Sacred and profane Beauty*
2019. *Un dressoir de Majoliques de la Renaissance*
2020. *A Fit for a feast. A celebration of Europe*
2020. *Festons de faïence. Rouen, XVI^e-XVIII^e siècles*
2021. *L'Antica Sperezia. Art and Medecine. 101 pharmacy jars from Italy and France*

LE PEINTRE DU MARSYAS DE MILAN

La majolique historiée à Urbino en 1530

Greta Kaucher

AVEC LA COLLABORATION DE

Clara Tortorici

Xavier Pagazani

ÉDITION

Camille Leprince

Justin Raccanello

Feu et Talent, Paris

Ce catalogue a été publié à l'occasion de l'exposition « Le Peintre du Marsyas de Milan. La majolique historiée à Urbino en 1530 » sous le commissariat de Camille Leprince et Justin Raccanello, tenue à la Galerie Aveline, place Beauvau, Paris, 75008.

Leprince Sarl – Camille Leprince
5 rue de Castiglione
75001 Paris
E-mail : info@camilleleprince.com

Couverture
© Jérémie Beylard

Maquette réalisée par Jean-Mathieu Poltron
© Feu et Talent, Paris, 2024

En application de la loi du 11 mars 1957 (art. 41) et du Code de la propriété intellectuelle du 1er juillet 1992, toute reproduction partielle ou totale à usage collectif de la présente publication est strictement interdite sans autorisation expresse de l'éditeur. Il est rappelé à cet égard que l'usage abusif et collectif de la photocopie met en danger l'équilibre économique des circuits du livre.

ISBN : 9782494716025

FEU ET TALENT





SOMMAIRE

Remerciements	9
Avant-propos de Camille Leprince et Justin Raccanello	11
Préface de John Mallet	16
INTRODUCTION	
La majolique <i>a istoriato</i> à Urbino	19
La main du Peintre du Marsyas de Milan	25
Comparaison stylistique entre le Peintre du Marsyas de Milan et Nicola da Urbino	53
La place de l'architecture dans l'œuvre du Peintre du Marsyas de Milan par Xavier Pagazani	54
Les services armoriés du Peintre du Marsyas de Milan	63
Étude iconographique du corpus du Peintre du Marsyas de Milan : rapport aux sources gravées	88
CORPUS DU PEINTRE DU MARSYAS DE MILAN	95
Principe du catalogue	97
Liste des pièces	99
ANNEXES	
Service aux Trois croissants peints par Francesco Xanto Avelli	311
Sujet des scènes historiées dans le corpus du Peintre du Marsyas de Milan	332
Index des collections publiques	334
Index des noms	335
Index des lieux et maisons de ventes	338
BIBLIOGRAPHIE	341
CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES	352



REMERCIEMENTS

Après plus de huit années de recherches sur ce sujet, je tiens à remercier très sincèrement les éditeurs de cette étude, Camille Leprince et Justin Raccanello, pour leur enthousiasme sans faille dans ce fastidieux projet au long cours.

Mes remerciements très chaleureux vont vers Xavier Pagazani pour ses recherches spécifiques sur l'architecture dans la majolique, ses connaissances sur la Renaissance italienne et pour sa relecture précieuse, ainsi que Clara Tortorici pour ses recherches documentaires et iconographiques.

Cette étude n'aurait jamais pu voir le jour sans les travaux de recherches fondateurs de l'un des plus grands spécialistes de la majolique italienne, John Mallet, qui fut le premier, il y a plus de quarante ans, à identifier la main du Peintre du Marsyas de Milan ; sa générosité sans égale et son savoir infini ont été d'un réel soutien : qu'il trouve ici ma profonde gratitude. Mes sincères remerciements s'adressent également tout particulièrement au Professeur Timothy Wilson, pour son regard expert toujours avisé et sa bienveillance continue envers mes recherches.

Je souhaiterais aussi remercier les amoureux de la majolique qui m'ont soutenu sans relâche : Alain et Michèle Moatti, ainsi que Franco et Isa Ercole pour leur bienveillance. Ma gratitude se poursuit envers les chercheurs et connaisseurs : Carmen Ravanelli Guidotti, Julia Triolo et Elisa Sani.

Ma reconnaissance va encore à tous les conservateurs de musées qui nous ont permis d'obtenir les meilleurs reproductions pour illustrer cet ouvrage : Françoise Barbe (Paris), Andrea Bellieni (Venise), Patricia Brattig (Cologne), Caterina Marcantoni (Venise), Valentina Mazzotti (Faenza), Thomas Rudi (Leipzig) et Karine Tsoumis (Toronto).

Cette étude est dédiée à l'un des plus grands amateurs et érudits de notre temps, Alain Moatti (1939-2023), par qui tout a commencé. Grand connaisseur et collectionneur, doté d'un « œil » incomparable, il m'a transmis avec générosité sa passion pour la majolique italienne de premier choix pendant plus d'une décennie, m'a sans cesse encouragé dans mes recherches et, avec sa rigueur coutumière, poussé vers la perfection.

Enfin, j'ai une pensée émue pour ma famille et en particulier mes trois filles, Victoria, Éléonore et Margot.

AVANT PROPOS

Envisager une monographie pour un peintre dont l'identité n'est pas révélée par des archives ou des pièces signées s'explique en partie par le fait qu'il représente le lien entre les artistes connus comme Nicola da Urbino, Xanto Avelli Da Rovigo, ainsi que d'autres comme le peintre du Bassin d'Apollon, dont l'identité reste elle aussi à découvrir.

La publication d'un ouvrage consacré au peintre du Marsyas de Milan s'explique par le fait qu'il incarne la pratique de la peinture dans les plus grands ateliers de majolique d'Urbino dans les années 1520-1540. L'idée de cette entreprise est venue à la suite de nombreuses discussions avec nos amis chercheurs et collectionneurs, notamment le regretté Alain Moatti. À la suite d'une rencontre avec ce dernier et Greta Kaucher, il est devenu évident que les recherches effectuées sur cet artiste prolifique de la majolique italienne méritaient d'être compilées dans un ouvrage richement illustré, afin de les rendre publiques. Ainsi, notre démarche s'apparente à celle de Carmen Ravanelli Guidotti pour l'œuvre du peintre faentin Baldassare Manara¹. Une réelle méthode de recherches a été effectuée par Greta Kaucher, afin d'obtenir et compiler les informations les plus complètes et précises possibles concernant notre artiste.

La notion de Maîtres à noms de convention est adoptée dans la première moitié du XIX^e siècle par les historiens de l'art. Apposer un nom sur un artiste a permis d'éviter une vision trop fragmentaire de la production artistique, principalement pendant les périodes traversant le Moyen Âge et la Renaissance, pour lesquelles les sources archivistiques sont souvent absentes, ou à défaut, lacunaires². La notion de nom de convention permet ainsi de sortir de l'anonymat un artiste dont la biographie nous échappe mais dont les œuvres sont parvenues jusqu'à nous et ont une importance dans l'Histoire de l'art.

Le nom de baptême d'un peintre lui vient de l'œuvre à partir de laquelle son corpus a pu être constitué puis enrichi au cours des recherches. Le nom du « peintre du Marsyas de Milan » découle ainsi de l'œuvre éponyme, qui a permis, avec conviction d'identifier un nouvel artiste peintre dans le duché d'Urbino, au cours des années 1520-1540.

Cette période correspond, à Urbino, à un moment où Francesco Maria I della Rovere (1490-1538) entend légitimer son pouvoir en tant que duc d'Urbino, récupéré en 1521 après avoir été déposé par le Pape Léon X de Médicis en 1516 et remplacé par Lorenzo II de Médicis. Il est tout à fait probable que Francesco Maria a incité à partir de ce moment-là les potiers d'Urbino à développer un nouveau style pictural influencé par Raphaël, lui-même natif d'Urbino, par de nombreuses commandes destinées à être offertes en cadeaux diplomatiques.

Les questions d'attribution pour l'école d'Urbino dans les années 1520-1540 ne sont pas exemptes de débats, et ce principalement concernant l'entourage du grand maître Nicola di Gabriele Sbraga, connu sous le nom de Nicola da Urbino. Le peintre du Marsyas de Milan est assurément l'un des assistants de Nicola les plus talentueux, ce qui explique que son œuvre fût souvent attribuée, par erreur, à Nicola. Le travail mené par Greta Kaucher vient mettre un terme, autant que faire se peut, à ces divergences d'opinion entre chercheurs, experts et acteurs du marché de l'art.



Ci-contre : Fig. 1 : Urbino, Peintre du Marsyas de Milan ?, *Psyché présentée par Eros aux Dieux de l'Olympe*, vers 1530, diam. 48,1 cm. (Londres, Wallace Collection, Inv. C85)

¹ Carmen Ravanelli Guidotti, *Baldassare Manara faentino pittore di maioliche nel Cinquecento*, Ferrare, Belriguardo, 1996.

² Philippe Lorentz, « Les « Maîtres » anonymes : des noms provisoires faits pour durer ? », in *Perspective*, 1 | 2007, pp. 129-144.

Bien que nous disposions de quelques pistes concernant son identité, aucune précision ni mention supplémentaire ne nous permet de confirmer, avec certitude, son nom. En effet, tout mène à penser qu'il pourrait bien être l'un des douze peintres nommés dans l'affaire présentée devant les tribunaux d'Urbino en 1530 entre peintres et propriétaires d'atelier évoqué par Greta Kaucher (p. 30). Malheureusement, aucun document, que ce soit un document administratif, un acte signé ou même une œuvre portant le nom dudit peintre du Marsyas de Milan n'a été retrouvé. Ainsi, sans aucune précision ni mention supplémentaire, il nous est impossible, en l'état actuel des recherches, d'établir une correspondance certaine entre un nom civil et la main de notre artiste.

S'il a aussi longtemps été confondu avec Nicola da Urbino, c'est avant tout parce que le peintre du Marsyas de Milan est un peintre particulièrement appliqué, dont l'œuvre est proche de celle de Nicola. Ce rapprochement est d'autant plus frappant lorsque l'on compare ses œuvres aux pièces conservées au Castello Sforzesco. Très proche, d'un point de vue stylistique de Nicola da Urbino, sa main a, maintes fois par le passé, été confondue avec celle de ce dernier et c'est en grande partie ce fait qui nous pousse, aujourd'hui, à publier les recherches de Greta Kaucher, afin d'établir un réel corpus de cet artiste, qui était jusqu'alors anonyme et oublié, dans l'ombre de ses pairs. L'ouvrage, aujourd'hui entre vos mains, réunit toutes les informations nous ayant permis d'établir, avec une réelle rigueur et méthode de recherche, les éléments stylistiques constitutifs de la production du peintre du Marsyas de Milan.

Ainsi, bien que ses créations soient clairement distinguables de celles de Xanto Avelli Da Rovigo, comme on peut le remarquer sur le service aux « Trois Croissants », il est parfois plus difficile de distinguer sa main de celle du peintre du Bassin d'Apollon par exemple. Le plat de *La Présentation de Psychée aux Dieux*, de la Wallace Collection (fig. 1), synthétise cette question d'attribution.

Depuis les années 1980, le plat est attribué comme étant un chef-d'œuvre du peintre du Bassin d'Apollon. En terminant cet ouvrage, le sentiment général est que cette œuvre pourrait bien être de la main du peintre du Marsyas de Milan.

C'est une pièce unique dans son corpus, par sa dimension, sa composition et le style pictural. La composition est inspirée de la fresque de Raphaël pour la villa Farnésine d'Agostino Chigi à Rome. Les figures, particulièrement importantes et aux anatomies très détaillées, sont traitées dans un style qui, par certains aspects, évoque le travail de Xanto ; mais de nombreux détails sont caractéristiques de sa main : les visages des trois vieillards barbus, les visages des jeunes hommes blonds, ainsi qu'Athéna, se retrouvent dans d'autres pièces. Placés au premier rang, les nuages clairement inspirés de l'œuvre de Nicola da Urbino, sont également reconnaissables dans son œuvre.

Travailler sur les ateliers de majolique dans le duché d'Urbino au cours de la première moitié du XVI^e siècle, c'est également se questionner sur le fonctionnement de ces derniers. À travers l'illustration du traité de Piccolpasso, édité en 1557 (*Li tre libri dell'arte del vasaio*), on voit clairement que les peintres sont assis à la même table, ils travaillent en proximité les uns des autres, et ont ainsi tous accès aux mêmes *modelli* d'atelier, aux mêmes outils, aux mêmes pigments.

Greta Kaucher a réalisé un superbe travail archivistique, en réunissant un nombre aussi important d'œuvres, et en en proposant une classification, venant, jusqu'à la dernière minute, insérer les meilleures reproductions possibles en insérant des pièces inédites à son corpus.

Nous tenons également à remercier chaleureusement nos amis John Mallet, Timothy Wilson et Elisa Sani de leurs implications lors des réunions « d'attribution » ce qui a permis un consensus général sur la création d'un corpus aussi riche.

Nous espérons que cette entreprise puisse ouvrir la voie à d'autres initiatives de chercheurs, que nous souhaitons soutenir, afin que cet ouvrage signe le début d'une longue lignée, permettant un enrichissement de l'histoire de l'art et des connaissances quant aux artistes peintres actifs à Urbino dans les années 1520-1540.

Camille Leprince et Justin Raccanello



Fig. 2 : détail de la fig. 1



PREFACE

By

J. V. G. Mallet

It was Bernard Rackham who first drew attention to the hand of the 16th century maiolica-painter who is the subject of Greta Kaucher's monograph. In a note to an article published in 1957 Rackham pointed out that what he described as the armorial 'Three Crescents Service', dateable from a single plate to 1530, could be divided into two groups: on one group the crescents are arranged with two above and one below; on the other group the single crescent is placed at the top and the other two below. The first group was attributed by Rackham to the hand he knew as 'F.R.' and which I was later to attribute to Francesco Xanto Avelli in the phase immediately preceding 1530-31 after which he began to sign almost all his work. Of the painting on the second group, with the single crescent above, Rackham wrote: "the figures less bulky in form, are drawn with a lighter touch somewhat reflecting the delicacy of Nicola Pellipario".³ The last named individual is of course now identified by scholars as the workshop-owner and painter 'Nicola di Gabriele Sbraga', or 'Nicola da Urbino'. The wares in the first group bear on the reverse inscriptions in what is recognisably Xanto's handwriting, whereas the second group of wares from the Three Crescents Service is uninscribed.

When I came to study a small collection of maiolica formed between the two World Wars by the Hon. Mrs. Ronald Greville at Polesden Lacey, I found myself forced to reconsider a problem Rackham had found 'insoluble' and concluded that pieces like those of Rackham's first group from the Three Crescent Service were indeed by Xanto, and had nothing to do with Faenza, as Rackham had assumed.

When the late Giambattista Siviero invited me to speak at the conference he was planning for May, 1980 at Xanto's native town of Rovigo, I chose to survey and group the maiolica painters who, in one way or another, had collaborated with Xanto. I found myself forced to name and define the painter of that part of the Three Crescents Service which was not by Xanto, and on which the heraldic Crescents were arranged with one on top and two below.

I was tempted to name our painter after the second of the two three Crescents painters identified by Rackham, and have since sometimes regretted not having done so. Yet there were, and remain, difficulties concerning that service. Firstly, there is as yet no agreement as to the identification of its armorials, though these have been identified, as referring to the Strozzi family or the Buoncristiani family, both of Florence and the Ghini family of Cesena, and further possibilities are discussed here by Greta Kaucher.⁴ Secondly it is arguable, though I think very unlikely, that we are speaking of two separate three Crescents Services, not one.⁵ Thirdly, even amongst the pieces with one crescent above and two below some writers might have been tempted to look for different hands, so it seemed preferable to select a single work for use as a 'type-piece' with which all other attributions could be compared.

In my search for such a piece I became aware of two plates in the collection at the Castello Sforzesco in Milan, each of which had an inscription that seemed to offer the possibility of comparison with other wares inscribed in the same handwriting. Almost at random, I named our painter after one of them: 'The Painter of the Milan Marsyas', and the name has stuck. At the time there was no illustrated catalogue of the maiolica in the Castello Sforzesco collection and hence I was unaware that there were three other inscribed plates by this hand, then in storage, with the same provenance from the late 18th century collection formed in Rome by the Neoclassical artist, Giuseppe Bossi and almost certainly survivors from a single set.⁶

Alas! my hope of using the handwriting on the back of the Marsyas plate to identify further works by our painter has proved delusory, to a point where I now think it likely the hand responsible for the historiated scenes on the fronts of Bossi's five plates may not have been the person who inscribed their backs. There are a number of cases where a plate's painter can be shown to have handed over his as yet unfired work for someone else to inscribe. I am not even entirely certain that the inscriptions on all five plates in Milan are in the same handwriting. We must rely on admittedly subjective grounds of style, not the handwriting on the very few inscribed works by our painter, in order to identify his work. The number of pieces attributed to the Milan Marsyas Painter on stylistic grounds has, over the years, been growing, despite occasional reattributions to other istoriato painters. Greta Kaucher is now performing an invaluable task by casting her eye over the whole range of ware that comes in question as by his hand.

It is a matter of regret that more and more names have had to be invented to describe the work of anonymous maiolica-painters. One always hopes an identification can eventually be confirmed by a signature and recognised in documents. The true name of the Milan Marsyas Painter must surely be concealed among those listed in a now well-known Urbino legal document of 1530 in which a quite short list of employees, including the painter "Franciscum de Ruigho" (Xanto) are shown in conflict with a list of master-potters, including "Nichola Gabriellis" (Nicola da Urbino) over wages and terms of employment.⁷ We must hope one day to find evidence that will reveal who, among the list of employees, was the Painter of the Milan Marsyas plate.

Meanwhile Greta Kaucher has taken on the difficult task of compiling a Corpus of his works. Attributions on grounds of style are always, and rightly, open to dispute; but she has put together a well-considered list, and all of us who care for the subject will in future be in her debt.

³ Rackham 1957, p. 106, Note 24.

⁴ Mallet 1971, pp. 170-83.

⁵ These armorial problems have recently been well summarised by Timothy Wilson, Wilson 2018, p. 224, No. 96, and are discussed by Greta Kaucher on pp. 63-75 of the present work.

⁶ Wilson 2000, pp. 190-84, Nos. 199-203.

⁷ Negroni 1985. The key document has just been printed by Julia C. Triolo, "Archival documents, 1530 to 1542, that shed light on the life, social status, and professional milieu of the Italian Renaissance maiolica-painter Francesco Xanto Avelli da Rovigo, "fictilium vasorum pictoris egregii" in Urbino", in *Faenza*, CIX (2023), n. 2, pp. 8-25.



LA MAJOLIQUE *A ISTORIATO* À URBINO

À partir des années 1520 et jusqu'au milieu du XVI^e siècle, la majolique italienne connaît un grand renouveau avec la production de luxueuses pièces *a istoriato* (historiées) – c'est-à-dire présentant une seule scène occupant tout le champ de la pièce, généralement d'après un sujet mythologique, historique ou religieux, tandis qu'auparavant les majoliques étaient principalement ornées de motifs décoratifs. Au cours de ces quelques décennies, c'est essentiellement à Urbino, mais aussi à Castel Durante, que l'on trouve ce type de superbe décor peint sur céramique. Toutefois, malgré les nombreuses études internationales publiées sur le sujet depuis le XIX^e siècle et les expositions dédiées par les grands musées nationaux, les ateliers et leur mode d'organisation et de fonctionnement, la formation des artisans, leurs processus de création et la transmission des modèles, ainsi que les échanges entre artistes et commanditaires, voire la participation d'humanistes à la genèse de ces œuvres d'art, restent encore mal connus.

La plupart des renseignements à notre disposition proviennent du fait que certains artistes – mais seulement certains, peu nombreux – signaient et dataient leurs œuvres permettant des identifications assurées. D'autres informations sont fournies par les modèles iconographiques des faïenciers, notamment les estampes et gravures sur bois illustrant certains textes classiques, dont la circulation au XVI^e siècle fut extrêmement rapide. Dans son précieux manuscrit des années 1557 consacré au travail des faïenciers, Cipriano Piccolpasso donne à voir parfaitement par un dessin ce qu'était un atelier au XVI^e siècle : il montre les artisans peignant avec leurs modèles (dessins et gravures) cloués au mur (fig. 3).



Fig. 3 : Faïenciers au travail dans leur atelier (Cipriano Piccolpasso, *Li tre libri dell'arte del vasaio*, vers 1557, fol. 57 verso ; Londres, National Art Library, Inv. MSL/1861/7446)

La production d'un peintre prolifique mais encore anonyme, affublé pour l'instant du nom de commodité de « Peintre du Marsyas de Milan » s'inscrit dans cette période féconde de la majolique italienne de la Renaissance. Aussi, à l'orée de cet ouvrage, convient-il de revenir sur l'état de la recherche récente sur le sujet. L'établissement du corpus de son œuvre nous permet aujourd'hui d'assurer avec quasi certitude qu'il officiait au sein de l'atelier de Nicola da Urbino.



Nicola di Gabriele Sbraghe, plus connu sous le nom de Nicola da Urbino, actif entre 1520 et 1537 ou 1538, est l'un des premiers faïenciers à se spécialiser dans les majoliques *a istoriato*. Il est mentionné pour la première fois dans un document daté de 1520 et porte déjà le titre de « Maître » (*Maestro*). On connaît aujourd'hui seulement cinq pièces signées au revers de son nom ou de son monogramme, mais celles-ci permettent de lui en attribuer un plus grand nombre. À ce jour, l'éminent historien J. V. G. Mallet lui a ainsi attribué cent vingt-quatre pièces⁸, la main de l'artiste se distinguant très clairement de celles des autres. En raison du peu de connaissance sur les faïenciers d'Urbino depuis la fin du XIX^e siècle, il est étonnant de remarquer que la majorité des œuvres du Peintre du Marsyas de Milan lui avaient été données.

Un document d'archives daté d'août 1530⁹ (publié en 1985 par l'historien de la majolique italien Franco Negroni) nous apprend que Nicola da Urbino était alors l'un des propriétaires d'atelier qui s'opposait avec plusieurs autres de ses confrères à un groupe d'employés réclamant des gages plus élevés. L'un de ces employés était précisément Francesco Xanto Avelli, l'un des faïenciers les plus connus aujourd'hui en raison d'un corpus comprenant plus de quatre cent vingt pièces de sa main, dont une grande majorité signées. Si Nicola da Urbino semble avoir eu son propre atelier, il peignait également chez ses confrères, comme en atteste le plat illustrant le *Martyre de sainte Cécile* conservé au musée du Bargello à Florence (fig. 4) : il porte au revers son monogramme suivi de l'inscription « I historia de sancta Cicilia la qualle / e fata in botega de guido da castello durante / In Urbino 1528 » (fig. 5).



Fig. 5 : Inscription et monogramme de Nicola da Urbino au revers de la fig. 4

Ci-contre fig. 4 : Nicola da Urbino, *Le Martyre de sainte Cécile*, 1528, diam. 50 cm. (Florence, musée du Bargello, Inv. 16 Maioliche)

⁸ Mallet 2007b.
⁹ Negroni 1985.



Fig. 6 : Artiste chez Guido Durantino, Coupe : *Jupiter et Sémélé*, 1535, diam. 25,5 cm.
(Londres, British Museum, Inv. 1855,1201.44)



Fig. 7 : Inscription au revers de la fig. 6

Partant, dans une précieuse étude publiée en 1987, John Mallet avait distingué la main de six artistes peintres ayant travaillé tout au long du XVI^e siècle dans l'atelier de Guido Durantino (ou Guido da Castel-Durante) et portant son adresse inscrite au revers¹⁰. Toutefois, il paraît évident qu'ils ont été plus nombreux à collaborer dans cet atelier à l'époque la plus féconde de sa production. Les grands services du connétable de France Anne de Montmorency (1493-1567) ou du cardinal Antoine Duprat (1463-1535) furent réalisés en 1535 dans son atelier par différents peintres anonymes (fig. 6). Chacune des pièces de ces services portent au revers l'indication du sujet suivi par la formulation « nella botega de M^o [Maestro] Guido Durantino In Urbino » (fig. 7).

On sait que Nicola utilisait fréquemment les gravures de l'édition des *Métamorphoses* d'Ovide de 1497, éditée par Z. Rosso à Venise pour peindre ses pièces, sans copier fidèlement le sujet mais avec un ingénieux « mélanges des sources » comme l'a démontré Bertrand Jestaz dans son article en 1972¹¹. Nicola avait en effet la particularité de peindre en plus du sujet principal de somptueux arrière-plans de paysages avec des horizons lointains en y ajoutant fréquemment des monuments classiques. Le Peintre du Marsyas de Milan, comme une grande partie des artistes après Nicola, a plus ou moins fidèlement suivi son exemple.

S'appuyant sur le procès de 1530 cité plus haut, les historiens ont toujours convenu que Francesco Xanto Avelli, considéré comme simple ouvrier, semblait n'avoir jamais eu son propre atelier mais au contraire fut employé tout au long de sa carrière chez d'autres artistes. Selon nous, cette assertion ne tient pas, le procès de 1530 marquant précisément le moment charnière à partir duquel il commence à signer ses pièces. Seules deux pièces signées portent la date de 1530 : une aiguière et une assiette réalisée à la fin de l'année pour célébrer le nouvel an 1531, portant la double date 1530-1531. À partir de 1531, toutes les pièces de Xanto sont systématiquement signées. Il faut y voir la preuve de son émancipation et de son installation dans son propre atelier.

Sur l'ensemble du corpus des pièces de Xanto, pas moins de quatorze services armoriés, soit près d'une centaine de pièces, sont connus à ce jour. Or, plusieurs de ces services ne sont pas uniquement de la main de Xanto, mais le sont également par plusieurs de ses confrères – sans que l'on comprenne encore aujourd'hui pourquoi et comment la commande d'un service armorié pouvait être passée à plusieurs peintres. Certaines hypothèses ont été avancées, mais l'explication qui nous semble la plus probable tient au contexte de la commande : œuvres destinées à un événement particulier (cadeaux de mariage, dons diplomatiques ou événements majeurs de la vie de la noblesse et de la grande bourgeoisie), ces services devaient être créés dans un laps de temps très court, obligeant l'un des artistes à déléguer à un ou plusieurs autres, qu'ils aient été employés ou confrères.

Que ces pièces fussent considérées en leur temps comme des objets de grand luxe ne fait aucun doute. La présence des armoiries de la marquise de Mantoue Isabelle d'Este, du connétable de France Anne de Montmorency et d'autres grands personnages ou notables, leur exposition en bonne place sur « le dressoir du Prince » ou leur inscription dans les inventaires des grandes résidences aristocratiques le prouve suffisamment. Leurs sujets « humanistes » très souvent mythologiques attestent aussi que ces majoliques avaient des liens très étroits avec la vie intellectuelle de l'Italie de la Renaissance. C'est dans ce contexte éminemment fécond qu'il faut replacer la production des majoliques historiées du « Peintre du Marsyas de Milan ».

¹⁰ Mallet 1987.

¹¹ Jestaz 1972.



LA MAIN DU PEINTRE DU MARSYAS DE MILAN

Dans une célèbre contribution au colloque consacré à Francesco Xanto Avelli, tenu à Rovigo en 1980, John Mallet a examiné l'œuvre de plusieurs collaborateurs et suiveurs de Xanto¹². Cette étude lui a permis d'isoler l'un d'eux, peintre dont la manière présente d'évidentes parentés formelles avec celles de Xanto et Nicola da Urbino pour lesquels il a travaillé et dont il est l'égal, tant ses qualités artistiques et picturales sont remarquables d'après l'historien. Selon Mallet, l'une des pièces les plus représentatives de cet artiste est le *tondino* illustré d'*Apollon et Marsyas* conservé au Museo du Castello Sforzesco de Milan¹³ (Cat. n° 21) : c'est pourquoi l'auteur a proposé de donner à cet artiste le nom de commodité de « Peintre du Marsyas de Milan », actif d'après ses recherches entre 1525 et 1535. Ce plat a aussi été choisi par Mallet comme exemplaire type de ce peintre en raison de la présence d'une inscription placée au revers.

À la suite de la contribution de Mallet, le grand historien de la majolique Timothy Wilson remarquait que le noyau de cinq pièces¹⁴ de la collection du Castello Sforzesco de Milan¹⁵ (Cat. n° 18-22), décorées *a istoriato* avec des épisodes ovidiens, dont chacune porte une inscription au revers pouvaient être de la main de l'artiste et faire partie d'un même et unique service. Si la majeure partie du corpus de l'artiste ne porte pas d'inscriptions au revers, il faut ajouter aux cinq déjà mentionnés, trois autres pièces portant une inscription : une au Grassimuseum de Leipzig représentant *Apollon et Daphné* (Cat. n° 17), dont Wilson estime à juste titre que la graphie au revers est de la même main que celles de Milan ; un *tondino* du National Museum of Scotland (Cat. n° 30) qui est lui armorié et enfin une coupe au Ashmolean Museum (Cat. n° 60).

En 1984 et 1989, ce corpus a été étoffé de quelques pièces par Jörg Rasmussen¹⁶ et d'autres historiens de la majolique. Aujourd'hui, grâce à nos propres recherches, il en compte désormais quatre-vingt-neuf pièces, dont vingt inédites : la majorité est constituée de *tondini*, assiettes ou coupes sur pied bas d'une moyenne de 27 cm, quelques-unes plus petites (autour de 20 cm) tandis que quelques rares autres sont de plus grandes dimensions ; s'y ajoutent quatre superbes grands plats, deux salières, une aiguière et neuf pièces relatives aux bols d'accouchées.

La question des inscriptions au revers des pièces

Il faut s'arrêter un instant sur la question des inscriptions figurant au revers de ces pièces. En effet, en y regardant de plus près, il s'avère que sept d'entre elles sont de deux mains distinctes et l'une de ces mains est la même qui est intervenue au revers de certaines pièces peintes par Nicola da Urbino ou que d'autres peintes dans l'atelier de Guido Durantino. Cette main a été identifiée comme celle de Nicola da Urbino du fait qu'il signa ainsi sur quelques pièces, toutefois les historiens ne sont pas tous unanimes sur ce point. Certains, y compris le grand spécialiste de la majolique Bernard Rackham (1876-1964), pensaient que le scribeur du revers était forcément le peintre de l'avvers, point de vue qui n'était pas partagé par le collectionneur et érudit John Scott Taggart (1897-1979), qui a étudié tout particulièrement cette question –, et en a conclu avec raison : « I think literacy was rare and handwriting could possibly be left to a literate member of a bottega – not necessarily the painter of the front of the plate. Possibly anyone in a busy bottega could be left to inscribe a dish. »¹⁷

Ainsi, dans le cas précis du Peintre du Marsyas de Milan, tout porte à croire que celui-ci travaillait dans l'atelier de Nicola da Urbino et qu'il ne fut pas l'auteur des inscriptions, celles-ci étant le fait

¹² Mallet 1988.

¹³ Wilson 2000, n° 199.

¹⁴ Elles proviennent de l'ancienne collection formée à Rome à la fin du XVIII^e siècle par le peintre néoclassique et historien de l'art lombard Giuseppe Bossi (1777-1815), un proche d'Antonio Canova et d'Angelika Kauffmann.

¹⁵ Wilson 2000, n° 199.

¹⁶ Rasmussen 1984 et Rasmussen 1989.

¹⁷ Bernard Rackham, *A Memoir by John Scott-Taggart with opinions on Italian maiolica and extracts from his correspondence (compiled 1975)*, tapuscrit conservé à la National Art Library, Inv. 86W70, [p. 21].

du scribeur de l'atelier, en charge d'apposer le « sujet » des pièces sur leur revers avec une belle calligraphie. De tous les artistes d'Urbino de cette époque, c'est de ce maître qu'il se rapproche le plus et non de Xanto finalement. Sur les huit revers portant une inscription, quatre présentent une première main non identifiée dont la principale particularité, avec la forme des lettres, est la séparation des mots par un point : trois du Castello Sforzesco (fig. 8-10) et celle de Leipzig (fig. 11) partagent ces points communs.

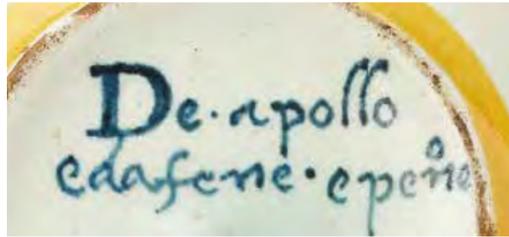


Fig. 8 : Revers du Cat. n° 17 : « De.apollo / edafene.e pene »



Fig. 9 : Revers du Cat. n° 21 : « De.apollo.e / marsia »

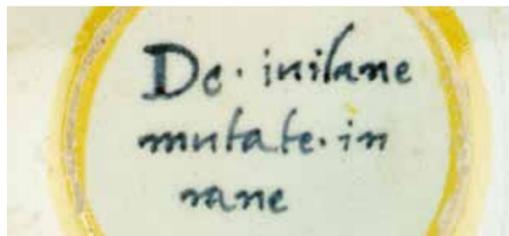


Fig. 10-11 : Revers des Cat. n° 22 : « De.ivilane / mutata.in / rane » et Cat n° 19 : Como.diana / amazo lifigli d[i] / niobe »



Une seconde main, attribuée à Nicola da Urbino, est identifiable sur deux pièces du Castello Sforzesco (fig. 12-13) ainsi que sur celle du musée d'Édimbourg aux armes de Francesco Tarugi (fig. 14).

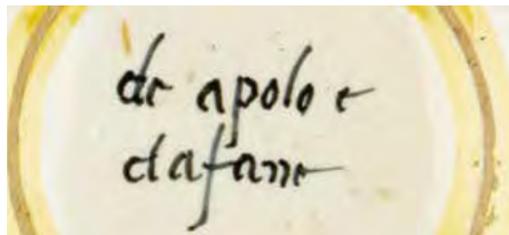


Fig. 12 : Revers du Cat. n° 18 : « de apollo e / dafano »

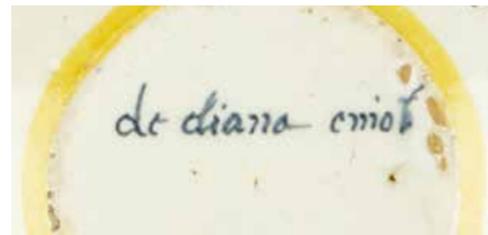


Fig. 13 : Revers du Cat. n° 20 : « de diane eniob[e] »

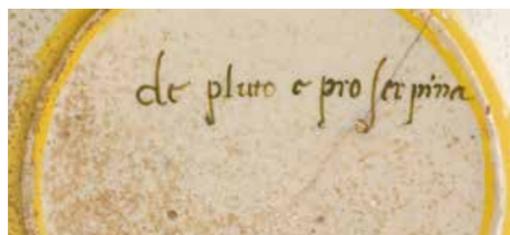


Fig. 14 : Revers du Cat. n° 30 : « de pluto e proserpina »

Cette seconde main présente en effet des particularités qui la distinguent des autres, avec ses « e » minuscules se prolongeant en accent aigu, ses lettres descendantes, comme le « p » dont la hampe se termine à son extrémité inférieure en petite virgule, ou les « n » et « m » qui offrent deux ou trois ponts détachés – contrairement à la première main. Ces particularités se retrouvent aussi dans la graphie au revers de la seconde pièce armoriée du service de Francesco Tarugi, aujourd'hui dans une collection privée (fig. 15), dont l'avvers est d'un artiste de l'atelier de Guido Durantino (fig. 17). Elles se voient encore au revers de l'assiette de *Dédale et Pasiphaé* du musée du Louvre (fig. 18), également attribuée à Nicola da Urbino (fig. 16), ou au revers d'un plat figurant *Marcus Furius Camillus chassant les Gaulois*, attribué à Nicola da Urbino, conservé au Victoria & Albert Museum (Inv. C.2203-1910).



Fig. 15 : Atelier de Guido Durantino, *Circé et Glaucos*, vers 1530-1535, diam. 26,6 cm. (Collection privée)



Fig. 16 : Attribuée à Nicola da Urbino, *Dédale et Pasiphaé*, vers 1530, diam. 31 cm. (Paris, musée du Louvre, Inv. MR2238)



Fig. 17 : Revers de la fig. 15 : « de Circie e glaucho »

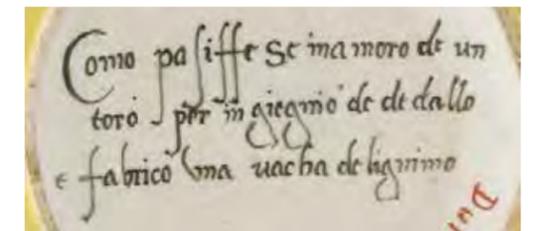


Fig. 18 : Revers de la fig. 16 : « Como pasiffe se inamoro de un / toro per ingegno de dedallo / e fabrico una vacha de lignimo »

Enfin, la huitième pièce porte une inscription légèrement différente, que certains attribuent toutefois également à Nicola da Urbino (voir à ce sujet Cat. n° 60). On remarque donc qu'il existait différents scribeurs, certains attachés à un atelier, tandis que d'autres pouvaient être nomades et partagés entre différents ateliers. Tous les artistes n'indiquaient pas le sujet des pièces au revers, cela devient toutefois quasiment systématique pour Xanto à partir de l'année 1528 et Nicola da Urbino fera également de même – quoique moins systématiquement. Si Xanto emploie souvent des inscriptions longues détaillant le sujet représenté, Nicola da Urbino est lui plus synthétique, ses inscriptions sont souvent composées de quelques mots seulement.



Fig. 19 : Peintre du Bassin d'Apollon, *L'Enlèvement d'Hippidamie aux armes de la famille Vitelli*, 1533, diam. 42 cm.
(Londres, Collection Sam Fogg)



Fig. 20 : Revers de la fig. 19

Une identification possible ?

Pour tenter d'identifier le « Peintre du Marsyas de Milan », il faut revenir au procès du 7 août 1530, un document d'archives conservé à Urbino d'autant plus capital qu'il est unique. L'acte notarié en question oppose les chefs d'ateliers à certains de leurs employés au sujet de leur rémunération. Cinq chefs d'ateliers, des « maestri » (maîtres), sont ainsi cités : Federico di Giannantonio, Guido Merlini [Guido da Merlino], Guido de Durante [Guido Durantino], Nicola di Gabriele [Nicola da Urbino] et Giovanni Maria di Mariano. Ceux-ci prennent connaissance des « pactes et conventions » pour augmenter les salaires de leurs employés, les peintres qui réalisent des « figulina », c'est-à-dire des figures sur majoliques. D'un commun accord, les douze employés avaient en effet au préalable passé un pacte entre eux. Les maîtres d'ateliers, n'ayant pas réussi à une entente pacifique ni juridique avec ces derniers, s'engagent cependant mutuellement à n'employer aucun peintre secrètement, ou aucun des peintres déjà cités à un prix fixé, à ne les payer ni en dessous ni au-dessus, et à prévenir les peintres du salaire donné avec l'approbation des autres, auquel cas ils s'engagent à payer 25 ducats d'or dont un quart de cette somme sera versé à la cathédrale d'Urbino.

Autrement dit, ce document nous apprend « en creux » que certains maîtres – voire tous ? – employaient avant cette date des peintres « en secret » ou des peintres débauchés chez d'autres maîtres, payés à des prix variables et hors de toute réglementation anticoncurrentielle, dans une pratique que l'on pourrait qualifier de libérale avant la lettre. Essentiel, ce texte l'est donc assurément : allant à l'encontre de toute idée préconçue sur le fonctionnement des ateliers de faïenciers, il révèle que les peintres pouvaient changer d'atelier, passer de l'un à l'autre, selon toute vraisemblance en fonction des commandes reçues par tel ou tel maître, et sans doute y intervenir en fonction de leur spécialité ou des spécificités de la commande. Les frontières entre ateliers étaient assurément poreuses.

L'absence de signature du Peintre du Marsyas de Milan sur les pièces qui lui sont attribuées atteste qu'il n'était pas chef d'atelier. C'est donc parmi les douze peintres ouvriers cités que l'on pourrait trouver l'identité de notre peintre anonyme. Sur les douze, un seul est connu – et bien connu aujourd'hui – et doit en conséquence être exclu de la liste des prétendants : il s'agit de Francesco Xanto Avelli da Rovigo, déjà évoqué.

L'identité du Peintre du Marsyas de Milan se cache certainement parmi les onze noms restants : ce sont Giovanni da Codignola, Piermatteo Artovichi, Antonio di Lodovico Bochini, Piermatteo di Casteldurante, Angelo Artovichi, Cicco Burnetta, Giambattista Angelini, Michel da Faenza, Luca di Casteldurante, Giovanni Bernardino Baptsite Tricoli et Giovanni Andrea Organini.

Un autre grand artiste a été repéré par John Mallet. Là encore, il s'agit d'un peintre dont on ne connaît pas l'identité qu'il a nommé en 1998 le « Peintre du Bassin d'Apollon » (fig. 19), ce dernier était également très proche de Nicola da Urbino et travaillait aussi certainement dans son atelier. Son identité est elle aussi sans doute parmi le nom des ouvriers cités ci-dessus.

La main du peintre

En l'absence de signature, l'attribution des pièces au Peintre du Marsyas de Milan ne peut se fonder que sur une analyse précise de sa « main », exercice toujours délicat et a priori subjectif qui n'est pas sans présenter un certain nombre d'écueils. L'exercice est rendu d'autant plus difficile que les pièces de l'artiste s'inscrivent parfaitement dans la même communauté d'esprit et l'esthétique picturale des faïenciers d'Urbino – tout spécialement de Nicola da Urbino – ce qui explique d'ailleurs que l'œuvre du peintre n'ait pu être précisé aussi facilement jusqu'ici.

La méthode employée doit donc prendre en considération un certain nombre de critères, d'ordre stylistique, mais qui sont aussi en partie liée avec les sources iconographiques et l'origine des figures peintes par l'artiste. Sur ce point, il faut d'emblée préciser que le Peintre du Marsyas de Milan partage avec Nicola da Urbino et Xanto un culte de l'invention qui consiste à employer des figures isolées, prises ailleurs et combinées afin de créer un ensemble nouveau : cette méthode de création fondée sur le principe de mélange, *mescolenza*, est aussi, toutes choses égales d'ailleurs, celle des plus grands peintres de la Renaissance, de Raphaël à Bronzino.

À travers cette étude, nous souhaitons pouvoir identifier formellement la main de l'artiste. Pour ce faire, il faut commencer par les pièces les plus évidentes et homogènes, reflétant parfaitement sa main. À partir de ce premier corpus resserré, et dont on a le plus d'exemples, on peut ensuite rattacher celles qui peuvent poser plus de questions mais n'en étant pas moins de sa main, toutefois certainement d'une autre époque.

Le style du peintre est très caractéristique et sa main est parfaitement reconnaissable si l'on étudie en détail son corpus à travers plusieurs critères. Pour la majorité des pièces, ses scènes illustrent des personnages dans des paysages. Il est donc possible d'étudier dans un premier temps la physionomie des personnages : on y trouve des jeunes femmes, jeunes hommes, vieillards à barbes courtes et longues et jeunes enfants ou *putti* ; ainsi que leurs vêtements et leurs attitudes. Et dans un second temps – quoique ce point pourrait être relégué au premier plan – sa façon de composer le paysage : qu'y trouve-t-on et de quelle façon ?

L'une des principales caractéristiques des figures du Peintre du Marsyas de Milan, au point qu'elle a pour ainsi dire valeur de signature, tient au fait qu'il représente presque systématiquement ses jeunes hommes avec des cheveux courts et roux, la chevelure formée par des touffes dirigées vers l'avant du crâne et se terminant toujours par de petites mèches ou boucles en épis noirs dressés. Cette spécificité se double souvent d'une autre, tout autant typique de la main du peintre : les personnages sont représentés de profil, avec un front et un nez qui se trouvent presque sur une ligne droite ou légèrement fléchie, soit un profil grec. Techniquement parlant, ce profil semble tracé à la pointe du pinceau d'un seul trait, avec la même couleur noire ou brune dont le peintre se sert pour faire les yeux, les petites oreilles et les mèches noires en virgule de la chevelure. Autre caractéristique propre au peintre, presque un automatisme gestuel pour lui qui vaut donc là encore signature : la façon dont il fait les yeux par un simple trait horizontal pour exprimer la paupière supérieure et un point pour l'œil. Tous ces éléments toutefois ne seraient rien sans le lavis de couleur marron-crème qu'il passe ensuite sur le tout et qui, par contraste avec le blanc du plat, apporte le modelé indispensable et leur complexité aux figures : l'ombre du cou, le bombé d'une mâchoire, l'ombre portée sur un visage incliné... Enfin, il n'est pas rare, sur les pièces de petites dimensions ou pour les figures en arrière-plan, plus réduites, que le peintre exprime le nez par un simple petit trait horizontal, le lavis brun clair se chargeant d'esquisser l'arête du nez (voir par exemple Cat. n° 19, 23, 35, 38, 43, 51 ou 59).

Pour se convaincre des particularités de la main de l'artiste, il suffit de les comparer avec celles des deux autres peintres contemporains bien identifiés que sont Nicola da Urbino¹⁸ et Francesco Xanto Avelli da Rovigo : le premier se distingue par les chevelures abondantes de ses personnages masculins et, techniquement, par la multiplication de petits traits de pinceau visibles avec plusieurs couleurs contrastées, blanc, brun et surtout bleu – couleur absente de la palette du Peintre du Marsyas de Milan pour les ombres –, aussi bien pour exprimer les cheveux que les ombres, voire les rides, sur un visage tandis que le second se remarque principalement par sa propension à souligner d'un noir franc le contour des visages de ses personnages, lui aussi a tendance à multiplier les traits de pinceau pour créer les ombres ou le modelé des corps avec, en outre, de léger rehauts de blanc.

¹⁸ Sur le sujet, voir plus loin p. 53

DÉTAILS MORPHOLOGIQUES DU CORPUS

Groupe A-B



Cat n° 38



Cat n° 17



Cat n° 19



Cat n° 8



Cat n° 23



Cat n° 48



Cat n° 9



Cat n° 21



Cat n° 7



Cat n° 35



Cat n° 13



Cat n° 27



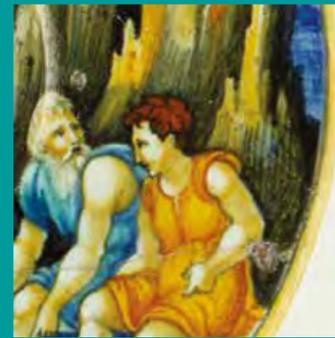
Cat n° 3



Cat n° 16



Cat n° 46



Cat n° 22



Cat n° 39



Cat n° 13

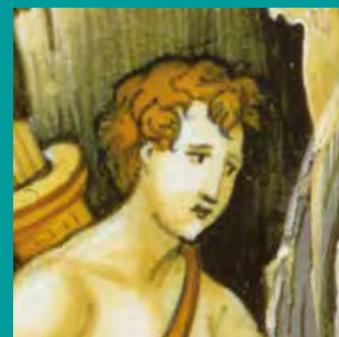
Groupe E



Cat n° 38



Cat n° 1



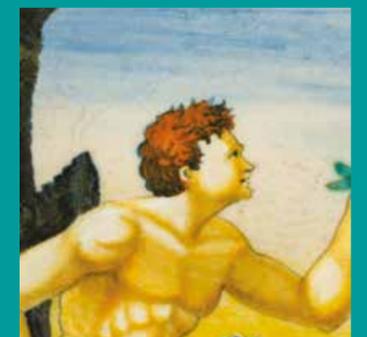
Cat n° 18



Cat n° 64



Cat n° 69



Cat n° 63

Chez le Peintre du Marsyas de Milan, certains jeunes hommes ont au contraire les cheveux plus longs avec généralement une raie au centre ou sur le côté (essentiellement des pièces des Groupes C à E). Mais, après ce que l'on a dit précédemment, il est désormais aisé de retrouver la main du peintre dans la quasi-totalité de ces visages, tout particulièrement dans les chevelures où là encore le peintre ajoute des épis noirs se détachant en pointe (Cat. n° 16, 43, 51).



Cat n° 43



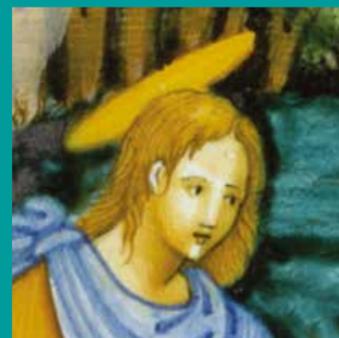
Cat n° 51



Cat n° 51



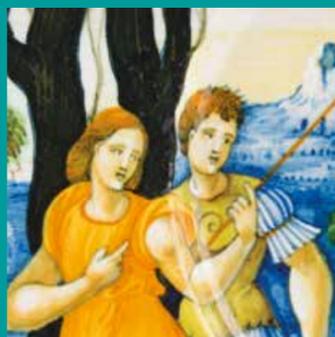
Cat n° 69



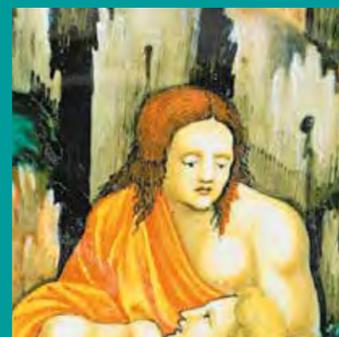
Cat n° 66



Cat n° 16



Cat n° 59



Cat n° 68



Cat n° 64



Cat n° 64



Cat n° 65



Cat n° 33

Certaines pièces n'apportent pas toujours une entière satisfaction :



Cat n° 86



Cat n° 71

Pour exprimer la dignité de certains personnages héroïques, tel Persée (Cat. n° 24), ou de souverains, tels l'empereur Tibère (Cat. n° 60) ou le roi Porsenna (Cat. n° 61), le peintre les coiffe d'un casque qui est une variation sur le même modèle : un casque dont la bombe semi-circulaire est traitée en colimaçon et accompagnée d'une visière saillante et d'un couvre-nuque en virgule, mais sans paragnathide (protège-joue) ; la bombe est parfois renforcée par une arête frontale découpée :



Cat n° 61



Cat n° 77



Cat n° 61



Cat n° 60



Cat n° 24

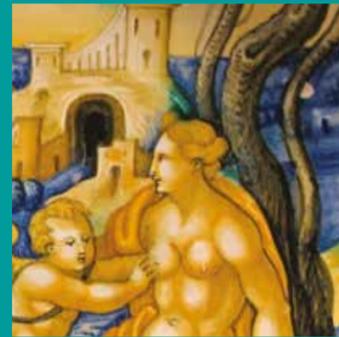


Cat n° 25

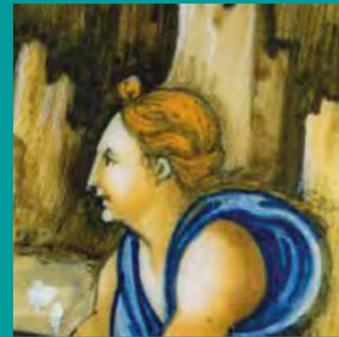
Les personnages féminins du Peintre du Marsyas de Milan présentent eux-aussi des caractéristiques communes, à la fois avec les personnages masculins (profil grec, yeux exprimés par un simple trait horizontal et un point, mêmes petites oreilles...) mais aussi entre elles. Ces jeunes femmes sont majoritairement coiffées d'une houppette sur le haut du front avec des cheveux torsadés sur les côtés :



Cat n° 23



Cat n° 6



Cat n° 2



Cat n° 3



Cat n° 30



Cat n° 82



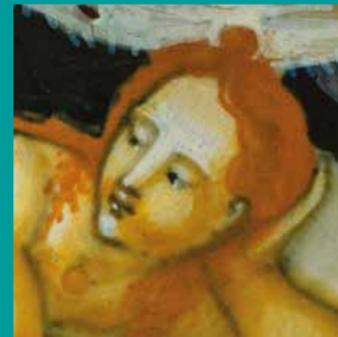
Cat n° 87



Cat n° 81



Cat n° 46



Cat n° 81



Cat n° 82



Cat n° 43



Cat n° 17



Cat n° 27



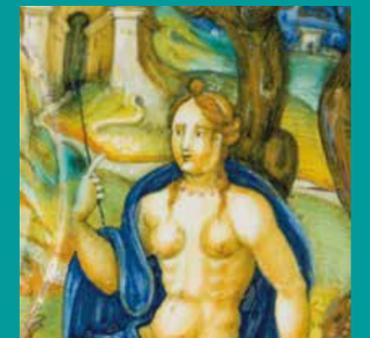
Cat n° 81



Cat n° 80



Cat n° 77



Cat n° 72



Cat n° 2



Cat n° 14



Cat n° 34



Cat n° 22



Cat n° 56



Cat n° 20



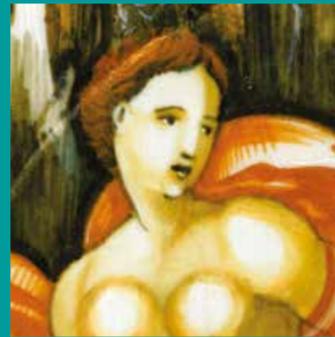
Cat n° 20



Cat n° 86



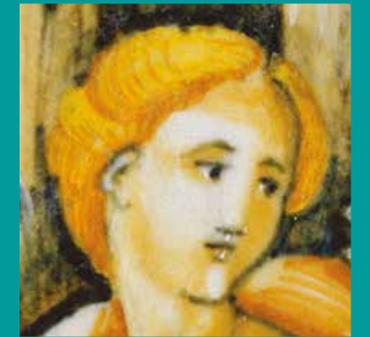
Cat n° 81



Cat n° 51



Cat n° 59



Cat n° 16



Cat n° 87



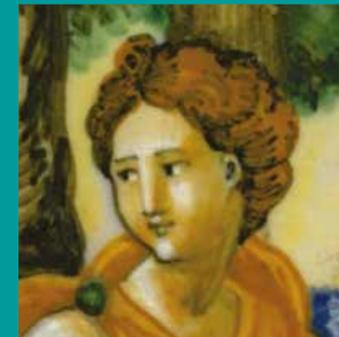
Cat n° 48



Cat n° 82



Cat n° 55



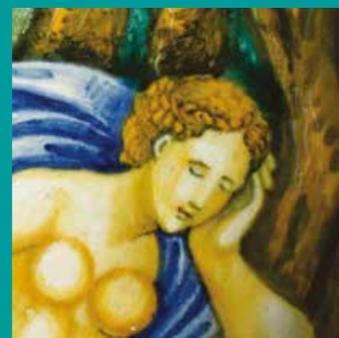
Cat n° 54



Cat n° 50



Cat n° 81



Cat n° 52



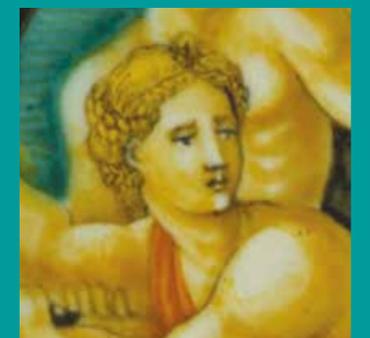
Cat n° 34



Cat n° 56



Cat n° 56



Cat n° 38



Cat n° 85



Cat n° 15



Cat n° 2



Cat n° 65



Cat n° 57



Cat n° 24

Les représentations de femmes nues sont courantes dans la production du Peintre du Marsyas de Milan, non qu'il s'agisse là d'une spécificité de l'artiste (on peut en dire tout autant de Nicola da Urbino ou de Francesco Xanto Avelli) mais ceci est bien évidemment lié aux sujets souvent mythologiques représentés. Que ce soit Daphné, Andromède ou encore Ève, le corps de la femme dévêtue s'expose au regard du spectateur et, partant, de nouvelles caractéristiques de la manière du peintre se dévoilent. En effet, l'artiste figure ces corps selon un canon qui lui est propre et que l'on retrouve ainsi de manière quasi systématique dans son œuvre : les seins de forme parfaitement circulaire, espacés, présentent des tétons bas ; le thorax et l'abdomen sont distingués, deux formes ovoïdes pour le premier, un ventre arrondi avec nombril bien visible pour le second ; à cela s'ajoute une vulve imberbe où la fente est exprimée par un trait.



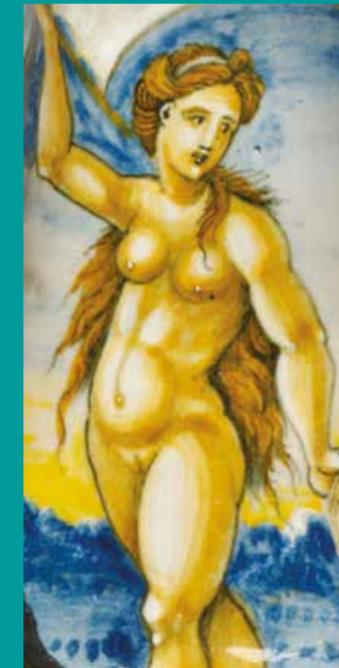
Cat n° 1



Cat n° 30



Cat n° 25



Cat n° 57

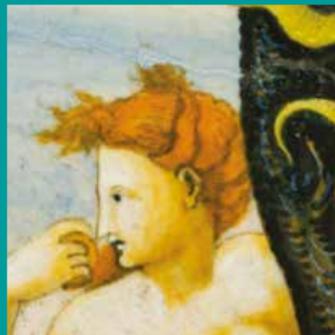


Cat n° 24



Cat n° 25

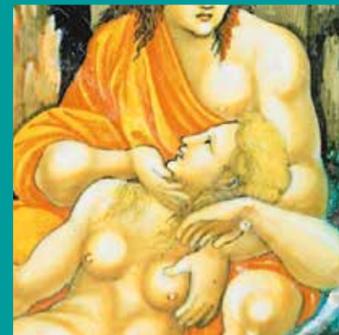
Une fois encore, comme pour les casques que l'on vient de voir, ces coiffures peuvent variées et devenir beaucoup plus complexe en fonction des dimensions du personnage ou de la dignité du personnage figuré.



Cat n° 63



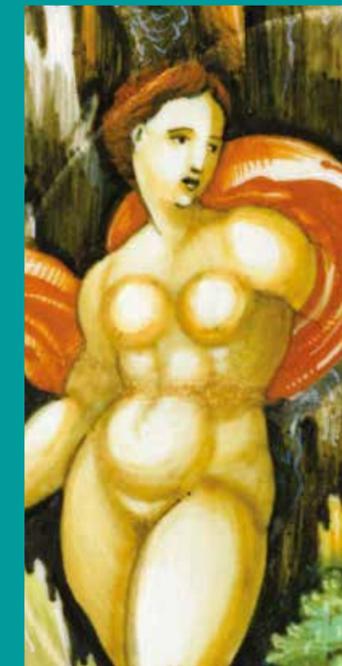
Cat n° 41



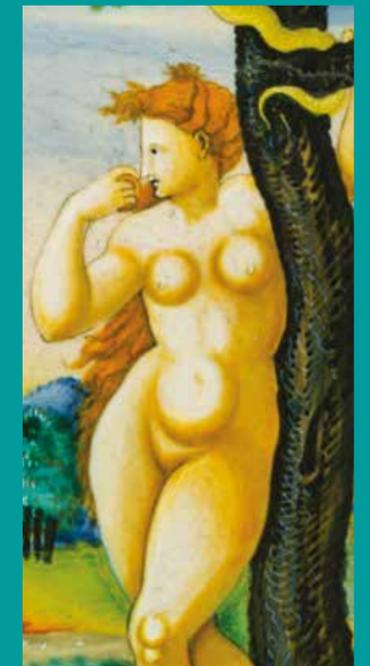
Cat n° 68



Cat n° 16

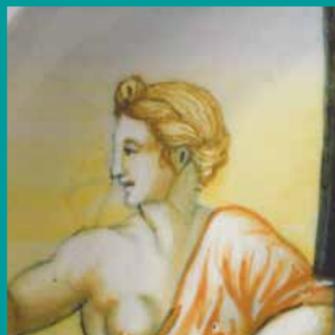


Cat n° 51



Cat n° 63

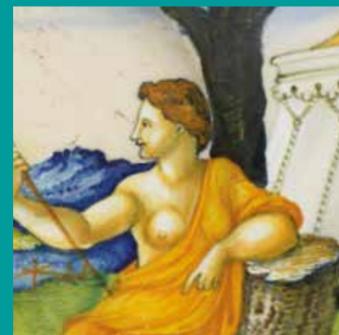
D'autres « variations » de ces coiffures ou têtes féminines pourraient également tenir à une évolution stylistique du peintre au cours de sa carrière, mais aussi à une éventuelle collaboration avec des confrères, voire les deux à la fois.



Cat n° 70



Cat n° 70



Cat n° 69



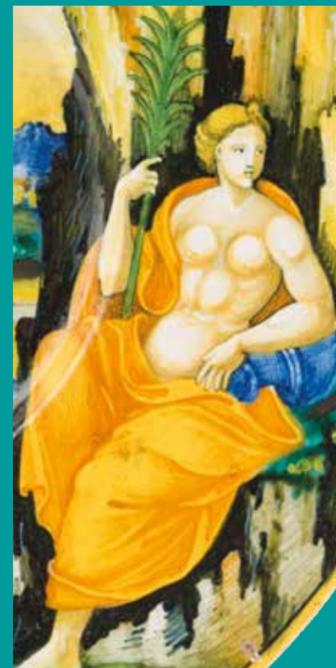
Cat n° 3



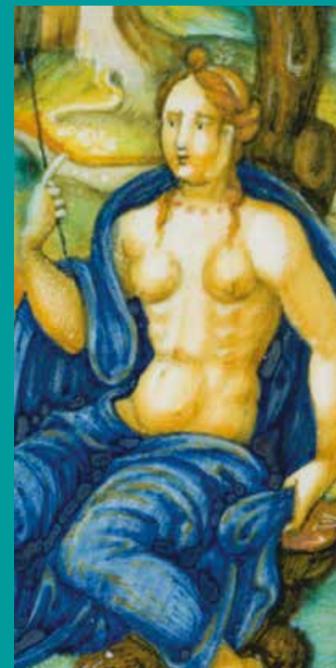
Cat n° 85



Cat n° 41



Cat n° 59



Cat n° 72



Cat n° 6



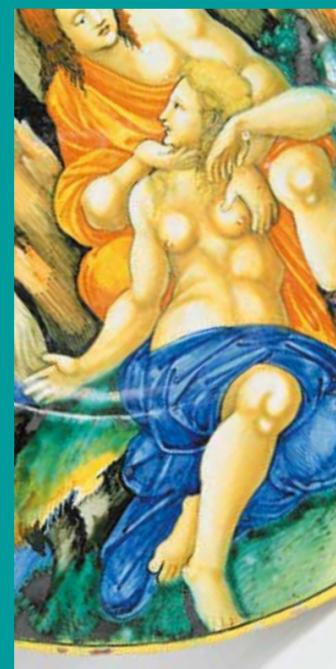
Cat n° 52



Cat n° 69

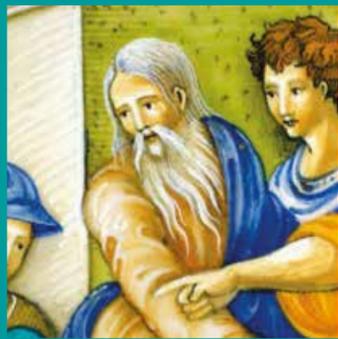


Cat n° 4



Cat n° 68

Un autre personnage très courant dans la production du peintre est la figure du vieillard. Deux types se distinguent : les vieillards à barbes longues et ceux à barbes courtes, certains à cheveux longs, d'autres à cheveux courts :



Cat n° 60



Cat n° 21



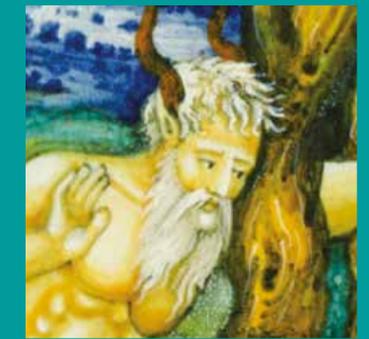
Cat n° 21



Cat n° 3



Cat n° 6



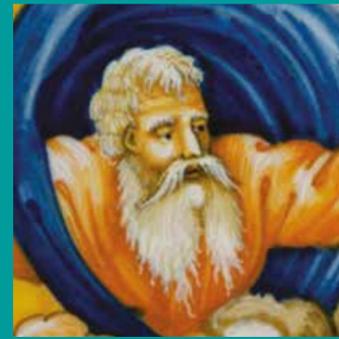
Cat n° 52



Cat n° 61



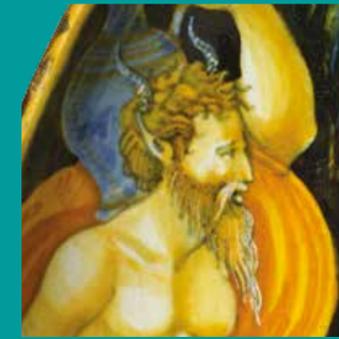
Cat n° 46



Cat n° 64



Cat n° 52



Cat n° 52



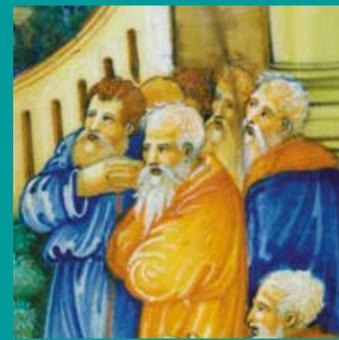
Cat n° 50



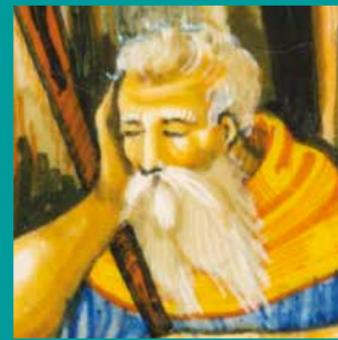
Cat n° 35



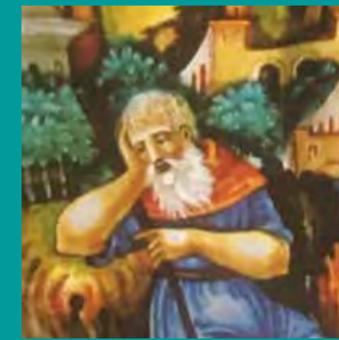
Cat n° 17



Cat n° 35



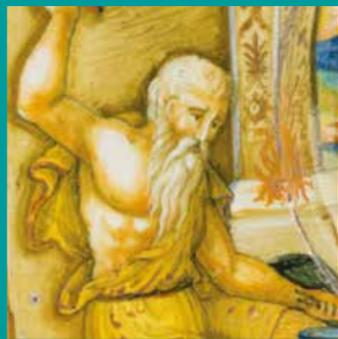
Cat n° 14



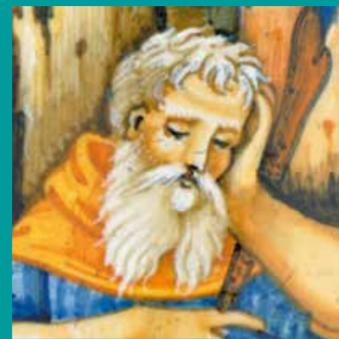
Cat n° 34



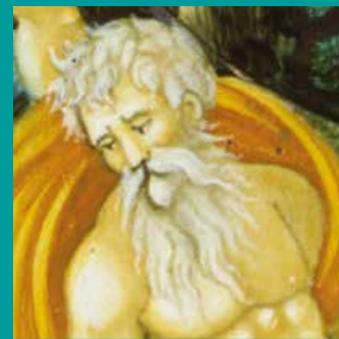
Cat n° 30



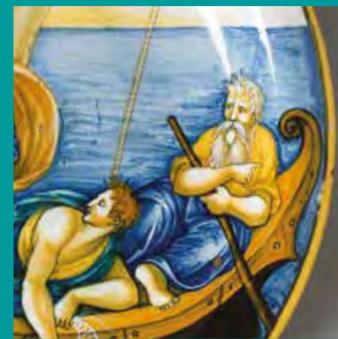
Cat n° 72



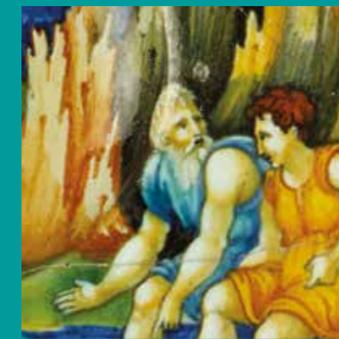
Cat n° 27



Cat n° 18



Cat n° 39



Cat n° 22



Cat n° 78



Cat n° 58



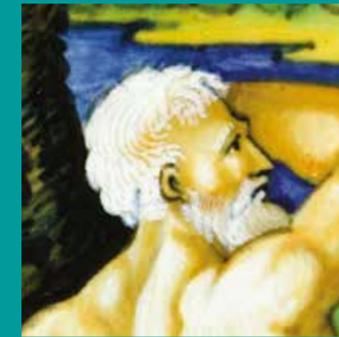
Cat n° 58



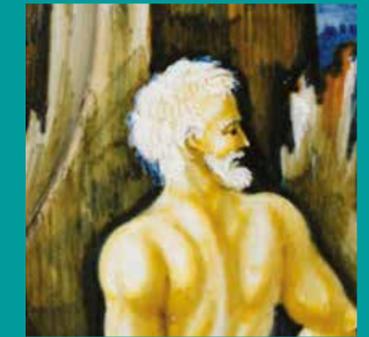
Cat n° 40



Cat n° 16

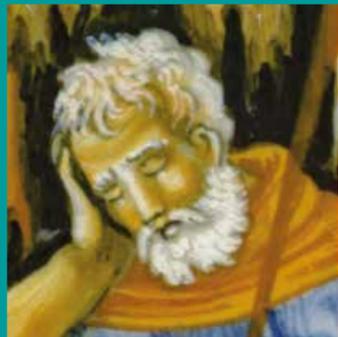


Cat n° 51



Cat n° 32

Vieillards à barbes courtes :



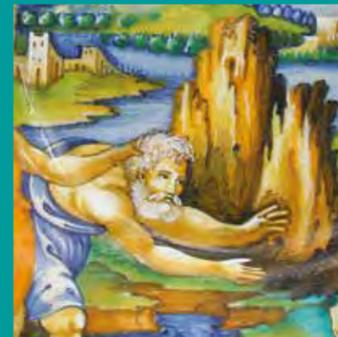
Cat n° 55



Cat n° 54



Cat n° 87



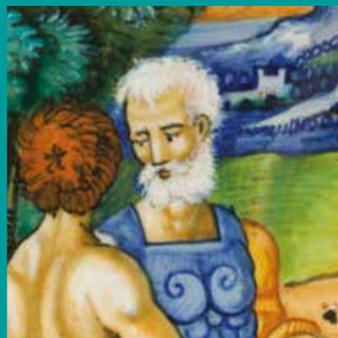
Cat n° 23



Cat n° 38



Cat n° 38



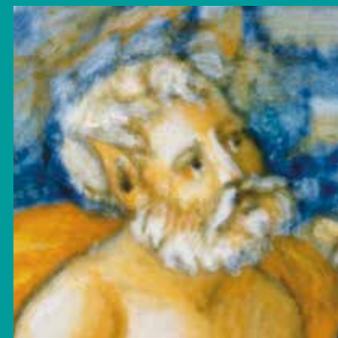
Cat n° 15



Cat n° 71



Cat n° 5



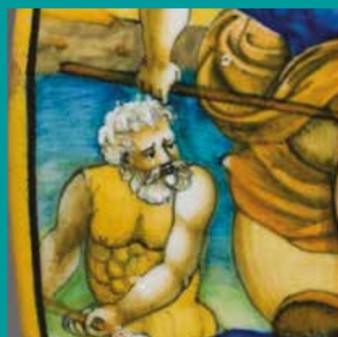
Cat n° 8



Cat n° 86



Cat n° 39



Cat n° 13



Cat n° 13



Cat n° 13



Cat n° 56



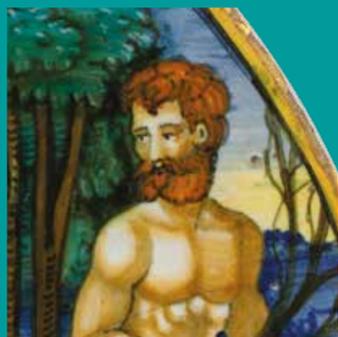
Cat n° 58



Cat n° 40

Bien que minoritaires, quelques hommes barbus sont présents dans le corpus, avec toujours le même type de port de tête :

Enfin, les *putti* (des enfants joufflus aux cheveux courts représentant l'Amour) sont eux aussi clairement identifiables comme étant de la main du peintre : on retrouve la même façon de faire les cheveux courts que pour les personnages masculins, ainsi que les simples traits pour exprimer les sourcils, la paupière supérieure, le nez et la bouche, le tout mis en évidence par un lavis de couleur brun-clair.



Cat n° 15



Cat n° 60



Cat n° 32



Cat n° 85



Cat n° 82



Cat n° 81



Cat n° 39



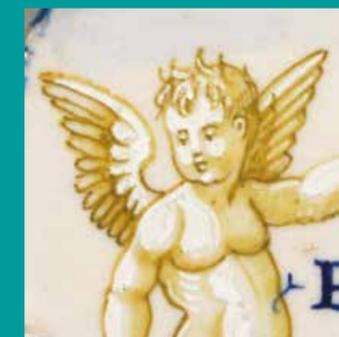
Cat n° 39



Cat n° 66



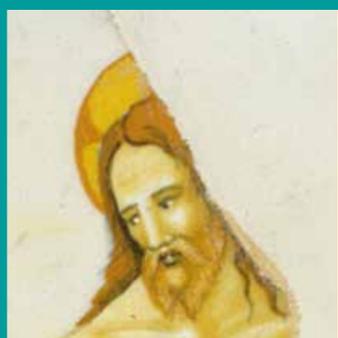
Cat n° 6



Cat n° 87



Cat n° 59



Cat n° 66



Cat n° 13



Cat n° 40



Cat n° 54



Cat n° 72



Cat n° 79



Cat n° 52



Cat n° 10



Cat n° 4

L'écrasante majorité de l'œuvre du Peintre du Marsyas de Milan correspond à des pièces originales avec des compositions propres à l'artiste. Toutefois, à plusieurs reprises, il peut reproduire assez fidèlement une gravure entière. C'est dans ces pièces que l'on peut véritablement observer la façon de l'artiste en cela que, s'il copie littéralement le modèle gravé, il conserve ses automatismes picturaux tout comme ses motifs de prédilection. Ainsi, parmi d'autres exemples, dans la figure de l'*Astrologue* d'après une gravure de Giulio Campagnola (Cat. n° 5), on remarque son traitement si particulier des rochers ou, dans la *Bataille au coutelas* d'après une gravure d'Agostino Veneziano (Cat. n° 13), les cailloux ombrés répartis au sol, deux traits qui ne figurent pas sur les modèles gravés. De fait, ces éléments naturels peut-être plus qu'aucune autre caractéristique vue jusqu'ici sont assimilables à la main de l'artiste. En effet, sa manière récurrente de créer d'imposants rochers, parfois de véritables constructions naturelles étagées, surmontés de lichens jaune et vert turquoise pâle et ponctués de crevasses affectant la forme de trou en clé de serrure se retrouve dans nombre de pièces de sa main (fig. 21). Lorsque la scène ne comporte pas de rochers, on remarque que le sol ou de petits monticules portent les mêmes stigmates avec de petites fentes en forme de clés de serrure (fig. 22). Ce n'est pas le seul artiste à dresser des montages de rochers dans ses majoliques, Nicola da Urbino ou Francesco Xanto Avelli le font aussi, toutefois jamais de cette façon.



Fig. 21 : Détail du Cat. n° 1



Fig. 22 : Détail du Cat. n° 41

Les ciels du peintre sont aussi toujours sensiblement les mêmes, en partant en partie inférieure d'une ligne jaune, il poursuit par un ciel bleu comme lavé à l'aquarelle, très pur, en coups de pinceau horizontaux rarement troublés par des nuages (fig. 23). À titre de comparaison, les ciels de Nicola sont bien plus complexes avec un mélange constant de bleu et de jaune, souvent meublés de multiples nuages.

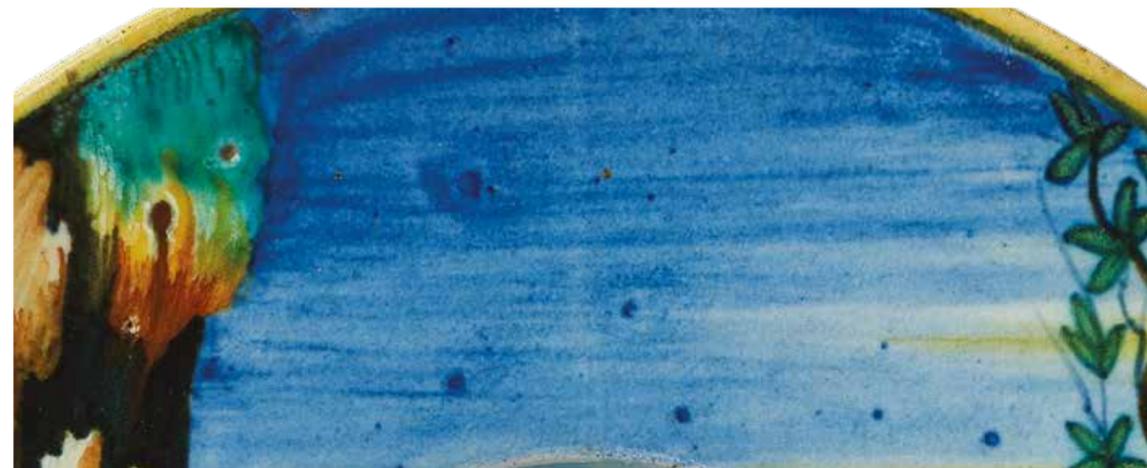


Fig. 23 : Détail du Cat. n° 17

L'artiste a également un goût prononcé pour l'ordonnancement de ses paysages. Ainsi des détails a priori anodins sont récurrents dans son œuvre : c'est le cas des lignes de buissons ou d'arbustes de couleur bleutée (plus rarement verts) disposés dans l'arrière-plan paysager (fig. 24). D'une certaine façon, cette idée est également présente, on l'a dit, dans l'utilisation au premier-plan de cailloux toujours bien alignés, très souvent accompagnés d'une ombre portée importante, traçant parfois un chemin, (fig. 25).



Fig. 24 : Détail du Cat. n° 20



Fig. 25 : Détail du Cat. n° 13



COMPARAISON STYLISTIQUE ENTRE LE PEINTRE DU MARSYAS DE MILAN ET NICOLA DA URBINO

Les pièces du Peintre du Marsyas de Milan ayant très souvent été attribuées à Nicola da Urbino, il nous a semblé judicieux de différencier ces deux artistes par des éléments caractéristiques très précis. Pour cela nous avons comparé les pièces de notre corpus pour lesquelles nous n'avons aucun doute avec les majoliques du service d'Isabelle d'Este ou de Calini (voir par exemple fig. 85, 87 et 90). Ces éléments sont à prendre dans leur ensemble et non isolément.

	Peintre du Marsyas de Milan	Nicola da Urbino
Coiffures masculines	Petites touffes, quelques épis, coupes classiques	Cheveux au vent, longues mèches
Coiffures féminines	Généralement en chignons avec houppette sur le dessus de la tête, ou tresses	Cheveux avec mèches en avant
Oreilles	Toutes petites, rondes, voire anormalement petites, un peu plus grandes pour les vieillards	De taille proportionnée, allongées, mais beaucoup plus grandes
Yeux	Petits, en amande	Grands, plus ronds, avec pupille très dilatée et noire
Nez	En L ou simplement avec le trait inférieur bien marqué	Bien marqué en L, ou bien dessiné
Barbes de vieillards	Longues barbes et moustaches très longues et détachées, blanches	Barbes longues et touffus grises
Doigts	Comme des élastiques ou caoutchoucs sans phalanges apparentes lorsqu'ils sont pliés, formant un rond	Avec phalanges apparentes, plus dessinés et proportionnés
Seins	Ronds, gonflés, hauts, tétons bas. Seins généralement assez rapprochés	Ronds, tétons au centre, assez écartés, plus petits
Sexes d'hommes	Petits, quasi inexistant	Bien dessinés, complets avec testicules, parfois poilus
Sexes de femmes	Une fente bien marquée, imberbe	Poilus avec une petite fente
Fesses	Rondes, ou légèrement ovales, et très marqués	Ovales
Genoux	Composés en deux parties, une plus grande et une plus petite en dessous	En deux ou trois parties, les parties étant à peu près égales. La partie supérieure forme généralement un cœur inversé
Pieds	Gros orteils généralement détaché des autres. Ongles invisibles	Orteils bien marqués avec ongles visibles
Os de la cheville (malléole interne et externe)	Généralement invisible	Marqué
Drapés	Fluides, unis	Marqués par des coups de pinceaux successifs
Rochers	Avec fentes très caractéristiques	Plus ronds
Arbres	Arbres avec deux ou trois troncs parallèles, sinueux, avec écorces visibles et aspérités	Arbres courbés

LA PLACE DE L'ARCHITECTURE DANS L'ŒUVRE DU PEINTRE DU MARSYAS DE MILAN

Xavier Pagazani*

Depuis l'article fondateur de Bernard Rackham publié en 1945¹⁹, plusieurs études se sont intéressées à l'architecture *picta* dans les majoliques italiennes de la Renaissance, tout spécialement dans l'œuvre de Nicola da Urbino qui fait figure de maître incontesté en la matière²⁰. Il faut dire que Nicola avait quelques atouts non négligeables dans son jeu. Natif de Castel Durante comme Bramante, l'architecte de l'illustre pape Jules II, bien que d'une génération plus récente, il ne fait plus guère de doute aujourd'hui que le faïencier connaissait l'œuvre architectural de son compatriote et, d'une manière plus générale, les réalisations romaines récentes. En outre, installé et travaillant à Urbino, il devait côtoyer un tant soit peu le milieu cultivé de la cour ducale où fut présenté en 1452 le *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti, premier traité d'architecture de la Renaissance, suivi quelques années plus tard par celui de Francesco di Giorgio Martini. De là à dire que le Peintre du Marsyas de Milan partageait la même culture architecturale que Nicola, il y a un monde. Car, disons-le d'emblée, un simple regard comparatif entre les œuvres des deux peintres révèle assurément toutes les faiblesses du premier par rapport au second – constat que l'on nuance tout de suite puisqu'il s'applique également à Xanto Avelli. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder la coupe peu profonde avec la scène de *Salomon adorant une idole* du Museo Correr à Venise (Urbino, vers 1520-1523) de Nicola et l'assiette avec la scène assez proche de composition de *La Mort d'Achille* du Museum für Kunst und Gewerbe à Hambourg (Cat. n° 46) du Peintre du Marsyas de Milan. Ce constat posé, reste qu'une analyse du traitement de l'architecture dans l'œuvre de ce dernier apporte des informations intéressantes pour préciser sa culture et ses capacités.

Dans la production picturale du Peintre du Marsyas de Milan, l'architecture tient une faible place : sur les 87 pièces qui lui sont désormais attribuées 52 possèdent des représentations architecturales²¹. Cependant, la plupart sont des bâtiments de taille réduite ou des villes isolées dans la campagne²² – à titre de comparaison, l'architecture dans l'œuvre de Nicola da Urbino paraît nettement plus représentée. Parmi celles-ci, en effet, il faut distinguer les pièces qui ne présentent qu'une ville ou des monuments de taille réduite placés à l'arrière-plan, de celles où un cadre architectural meublé d'une niche ou d'un dais sert à mettre en valeur un ou plusieurs personnages principaux, ou encore de celles où l'architecture prend une place plus importante, voire omniprésente, ces trois catégories se combinant parfois.

Dans la première catégorie, la plus importante numériquement comme on l'a dit, on trouve les paysages composés d'arbres, de rochers et d'une ville représentée de manière simplifiée dans une perspective atmosphérique plus ou moins prononcée. Ce type de représentation est un *topos* de la peinture de la Renaissance italienne depuis la fin du XV^e siècle. De ce point de vue, le Peintre du Marsyas de Milan s'inscrit dans les pas de Nicola da Urbino (voir par exemple la majorité des pièces du service du Museo Correr) et de Xanto (ex. : *Persée et Andromède*, Victoria & Albert Museum). Grâce au dessin de Cipriano Piccolpaso figurant des faïenciers au travail en 1557, on sait que des modèles de telles cités, placés à côté de copies de figures humaines, tapissaient littéralement les murs des ateliers de majolique (fig. 3). Ces petites cités semblent aussi être placées là pour évoquer un horizon habité qui rassure dans une scène principale située tout au contraire dans une nature sauvage et menaçante.

* Nous remercions vivement Xavier Pagazani, docteur en Histoire de l'art, historien de l'architecture moderne, de s'être penché sur cette question complexe.

¹⁹ Bernard Rackham, « Nicola Pellipario and Bramante », in *Burlington Magazine*, n° LXXXVI, 1945, pp. 144-148.

²⁰ Carla Bernardi (dir.), *Immagini architettoniche nella maiolica italiana del Cinquecento*, catalogue de l'exposition tenue à Bassano del Grappa, Milan, 1980 ; Sandra Manara, « L'architettura 'picta' sulla maiolica di Nicola da Urbino », in *Faenza*, n° LXXXVI, Fascicule I-III, année 2000, pp. 83-103.

²¹ Soit 62 % des pièces attribuées au Peintre du Marsyas de Milan.

²² Quarante pièces sur les cinquante-deux au total.

Chez le Peintre, ces villes peuvent également être en ruine ou partiellement ruinées, dans une évocation d'une ville antique nécessaire à la narration, par exemple pour évoquer la ville de Babylone dans *Pyrame et Thisbé* (Cat. n° 76). Parmi ses représentations, un motif monumental est récurrent : un mur courbe plus ou moins épais, ouvert d'arcades en plein-cintre, évoque assurément le Colisée de Rome dans son état au XVI^e siècle (fig. 26-30). Le fait est avéré dans le *Marcus Curtius plongeant dans le gouffre* où la scène légendaire est supposée se dérouler à Rome. Mais que l'on ne s'y trompe pas : dans tous les cas, cités ou monuments « antiques » sont moins là pour offrir l'image de sites réels qu'à introduire une *ambianza* en concordance avec le sujet mythologique de la scène principale, en écho des préoccupations de l'humanisme de la Renaissance.



Fig. 26, 27, 28 et 29 : Détails d'un monument évoquant le Colisée à Rome (voir Cat. n° 36, 35, 6 et 3)



Fig. 30 : Jérôme Cock, *Colisée de Rome vu depuis le mont Palatin*, vers 1546-1548, dessin à la plume, encre brune et lavis bistre, 21 x 41,5 cm. (Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Inv. Réserve B-12 (3))



Fig. 31 : Détail de *La Chasse du sanglier de Calydon* (Cat. n° 75)

Une exception déroge toutefois à cette règle : la *coppa* de *La Chasse du sanglier de Calydon* (Cat. n° 75) présente en haut à gauche, à l'arrière-plan, une cité dotée de tours, carrées et circulaires, et de bâtiments si individualisés qu'il pourrait s'agir là d'un rappel d'une ville bien réelle, d'autant qu'elle possède la particularité d'être précédée de hauts murs de clôture talutés et contrebutés par des contreforts à intervalle régulier²³ (fig. 31). On pourrait croire à une représentation d'Urbino si les murs de cette cité n'étaient baignés d'un cours d'eau.

Dans la deuxième catégorie, qui ne comprend que dix pièces et se distingue, on l'a dit, par l'emploi d'un cadre architectural meublé d'une niche ou d'un dais, l'architecture change de dimensions pour occuper parfois jusqu'à plus d'un tiers de la surface picturale de la majolique. L'inscription plastique d'un personnage ou d'un groupe de personnages sur une niche en plein-cintre, comme dans les scènes de *Venus et l'Amour dans la forge de Vulcain* (Cat. n° 6 et 72) et de *L'Héroïsme de Mucius Scaevola* (Cat. n° 61), ou sur une arcade ouverte, comme dans *l'Annonciation* (Cat. n° 44), contribue fortement à mettre en valeur le ou les personnages principaux de la scène. Ce procédé figuratif peut être doublé d'un sens narratif, pour indiquer que la scène se déroule à la sortie d'une maison ou d'une ville – là encore, il s'agit d'un *topos* de la peinture de la Renaissance.

Dans ce cas, l'architecture peut prendre un tour beaucoup plus développé et devenir un véritable bâtiment, avec pavillon en saillie ouvert par une fenêtre et un balcon, comme dans *L'Empereur Tibère et Archeläus* (Cat. n° 60). Notons que pour cette représentation, le Peintre du Marsyas de Milan semble avoir puisé dans son propre fonds pour le trône inscrit devant une niche (voir *L'Héroïsme de Mucius Scaevola*, Cat. n° 61) et dans l'œuvre de Nicola da Urbino : *Léda et le cygne* (Museo Correr) (fig. 32), pour le pavillon saillant doté d'un balcon en encorbellement, deux motifs qu'il a combinés pour obtenir une nouvelle composition. À l'inverse, un simple pilier permet au peintre d'isoler l'un des trois personnages de la scène d'*Apollon et Marsyas* (Cat. n° 45), le dieu étant quant à lui mis en exergue par sa place dans l'ombilic circulaire du *tondino*.



Fig. 32 : Nicola da Urbino, *Léda et le cygne*, vers 1520-1523, diam. 22,6 cm. (Venise, Museo Correr, Inv. Cl. IV n.11)

La troisième et dernière catégorie ne concerne que cinq majoliques du corpus du Peintre du Marsyas de Milan. Numériquement sous représentée, elle est pourtant la plus importante, car l'architecture y occupe la plus grande place : ce sont dans ces pièces que se révèlent de manière assez criante les insuffisances de la culture architecturale du faïencier et en même temps les sources de son inspiration. Pour deux d'entre elles, *La Dévotion de Marcus Curtius* (Cat. n° 37) et *La Mort d'Achille* (Cat. n° 46), la construction de la scène repose sur une composition symétrique, de plan en U. La première semble être lointainement inspirée d'une gravure de Marcantonio Raimondi, d'après un dessin de Baccio Bandinelli : *Le Martyre de saint Laurent*, où l'on retrouve l'idée d'un bâtiment à deux courtes ailes, bordant une cour et ouvertes sur leur face antérieure par des arcades en plein-cintre, et à un arrière-corps central, percé d'une grande arcade ouvrant sur le paysage et flanquée de pilastres (fig. 33 et 34). À travers cette dernière se découvre une nouvelle représentation du Colisée de Rome déjà évoquée, tandis que la cour s'ouvre sur un ciel nuageux. Dans ce cas, ce sont toutefois moins les ressemblances que les différences avec le modèle qui apportent des renseignements sur le Peintre du Marsyas de Milan. Là où dans son dessin Bandinelli donnait l'illusion d'un bâtiment pouvant réellement fonctionner, le faïencier multiplie les maladroites qui décrédibilisent la véracité de l'édifice représenté : à moins qu'il ne s'agisse de baies aveugles, les fenêtres jumelles au premier étage des ailes butent dans les voûtes couvrant les volées des escaliers ménagés au rez-de-chaussée ; les écoinçons des arcades en plein-cintre sont ouverts d'une petite fenêtre qui ne correspond à aucun niveau – ce type d'erreurs se retrouve dans d'autres pièces de lui, comme dans *La Dévotion de Marcus Curtius* (citée plus haut) ou *L'Empereur Tibère et Archeläus*. La scène de *La Mort d'Achille* est quant à elle directement inspirée d'une autre majolique sur le même sujet d'un artiste anonyme collection de Thomas A. Berney et Thomas Barlow ; (fig. 5 et 36).



Fig. 33 : Cat. n° 37



Fig. 34 : Marcantonio Raimondi, *Le Martyre de saint Laurent*, premier tiers du XVI^e siècle, gravure sur cuivre

²³ Particularité que l'on retrouve toutefois chez un autre suiveur de Nicola da Urbino : Dante et Virgile avec les auteurs classiques à Limbo, vers 1532 (Pesaro, Museo Civico, C.A.S. 105 ; voir Mallet 2007, fig. 24 p. 36).



Fig. 35 : Cat. n° 46



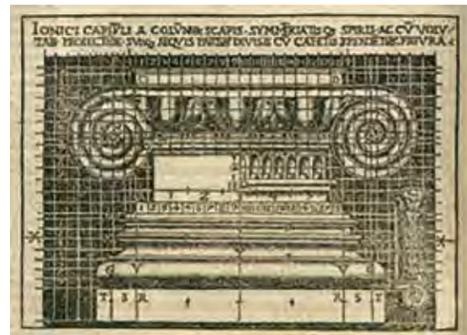
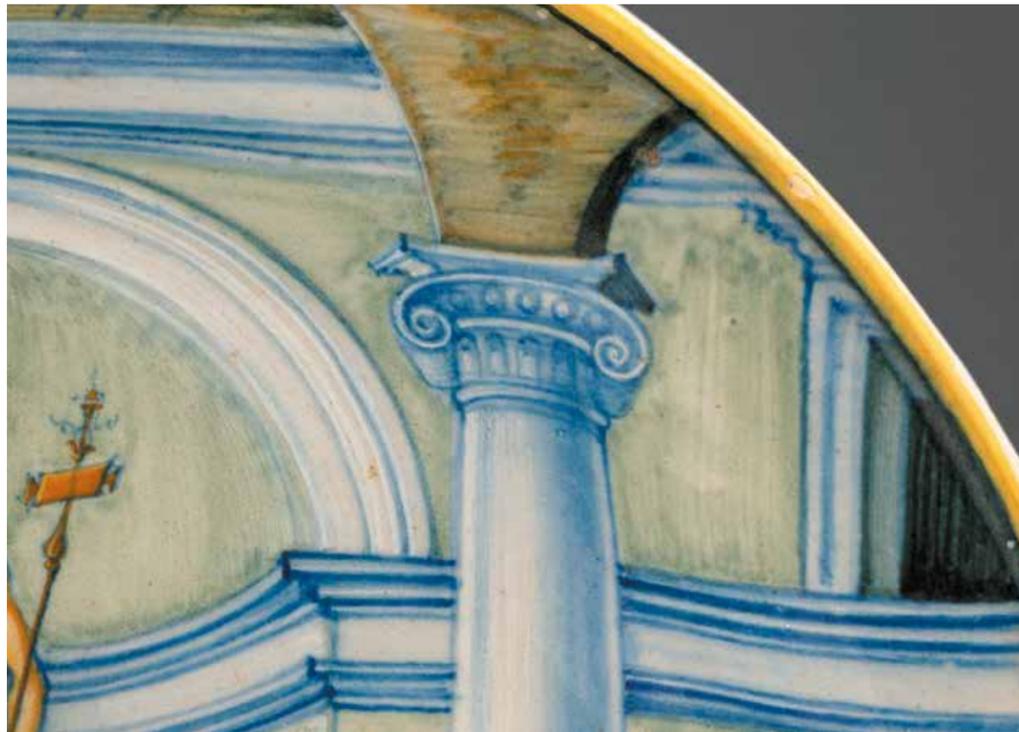
Fig. 36 : Artiste anonyme (Urbino), *La Mort d'Achille*, diam. 28,5 cm.
(Collection privée)

Un détail retient toutefois l'attention : si la composition des deux pièces est très proche, le Peintre du Marsyas de Milan a introduit deux pilastres ioniques – ils flanquent la niche centrale – qui ne figurent pas dans celle de l'artiste anonyme. Cet ordre ionique provient sans nul doute d'une majolique de Nicola da Urbino, *Salomon adorant une idole* du Museo Correr (fig. 37).



Fig. 37 : Nicola da Urbino, *Salomon adorant une idole*, vers 1515-1520, diam. 28,4 cm.
(Venise, Museo Correr, Inv. Cl. IV n.1)

On est d'autant plus enclin à le penser que le Peintre du Marsyas de Milan a reproduit assez exactement le piédestal si particulier portant la statue au centre de la composition de la majolique de Nicola da Urbino. Ce détail n'a rien d'anodin pour plusieurs raisons. D'abord, le Peintre du Marsyas de Milan représente très rarement les ordres d'architecture, sujet qu'il ne semble pas maîtriser, se contentant le plus souvent de ne représenter que la partie inférieure des colonnes ou des pilastres et leurs piédestaux, ou, lorsqu'il le fait, réduisant le chapiteau à deux simples corps de moulures superposés (voir par exemple fig. 33). À l'inverse, Nicola da Urbino les emploie couramment, tout particulièrement l'ordre ionique que l'on retrouve aussi bien dans *l'Histoire d'Orphée et Eurydice* et dans *Le Festin de Didon et d'Enée* du service d'Isabelle d'Este au musée du Louvre (Inv. OA 12207 et OA 12206) que dans *La Conversion de Sergius Paulus* à la Cité de la céramique de Sèvres (Inv. 8391). Et la plupart de ces chapiteaux ioniques ont une particularité qui les distingue : leur gorgerin est animé par des cannelures à congé en plein-cintre, parfois rudentées, motif très rare dans la réalité bâtie comme dans la théorie architecturale. Il ne fait guère de doute que Nicola da Urbino a pris pour modèle le traité de Cesare Cesariano, première édition imprimée et illustrée d'une traduction en langue vulgaire de Vitruve, publiée à Côme en 1521 (fig. 40).



Le chapiteau ionique : fig. 38 : Peintre du Marsyas de Milan (détail du Cat. n° 46) ; fig. 39 : Nicola da Urbino (détail de la fig. 35) ; fig. 40 : Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri*, Côme, 1521, fol. LIII verso

Toutes ces observations mises bout à bout permettent de brosser un portrait du Peintre du Marsyas de Milan. De ce qui précède, on comprend en effet que le faïencier s'intéresse à l'architecture non par goût – car il ne semble pas avoir de réelle appétence pour cet art –, mais par nécessité. Nous avons déjà souligné certaines de ses maladresses ou insuffisances. D'autres, qui ne sont pas moindres, peuvent encore être observées : censés organiser l'espace dans une perspective rigoureuse, les corps de moulures sont au contraire chez lui rarement rectilignes et les fuyantes n'aboutissent jamais à un point de fuite unique ; au lieu d'être en parfait plein-cintre, les arcs sont toujours déformés, souvent outrepassés ; les ordres, dans les rares cas où ils sont employés, ne sont représentés que de manière fragmentaire ou copiant maladroitement le modèle dont ils s'inspirent. Autre signe de son désintérêt pour la chose bâtie : le peintre exprime rarement les matériaux dont sont faits ses bâtiments, contrairement à Nicola da Urbino qui, afin d'apporter une plus grande crédibilité à la scène, n'hésite pas à préciser les veines d'un plaquage en marbre, les boutisses dans les verres d'une fenêtre, les assises de briques, la polychromie des différentes pierres d'un sol ou le contraste entre un mur en brique et des parties vives en pierre de taille (fig. 32 et 37). Le Peintre du Marsyas de Milan se révèle, *in fine*, un suiveur maladroit de Nicola da Urbino qui est incontestablement le maître en la matière – cela est confirmé s'il le fallait.

Ce constat, aussi négatif qu'il puisse paraître, porte pourtant en lui une part positive. Tout comme il procède avec les figures humaines, le faïencier emploie volontiers différentes gravures et estampes, voire des compositions d'autres faïenciers, dans lesquelles il puise ses modèles et les combine à sa volonté pour servir la narration, dans des compositions sans cesse renouvelées. Car c'est bien là toute la force du peintre : même s'il ne comprend ou ne maîtrise pas pleinement l'architecture, il sait parfaitement la mettre au service de la narration afin d'obtenir une composition d'une grande puissance et équilibrée.

LES SERVICES ARMORIÉS DU PEINTRE DU MARSYAS DE MILAN

Parmi les quatre-vingt-neuf pièces que compte désormais le corpus du Peintre du Marsyas de Milan figurent huit services armoriés. Si plusieurs d'entre eux ont pu être identifiés, un se détache tout particulièrement des autres en raison de son volume important, en l'occurrence douze pièces connues à ce jour : le service dit « aux Trois croissants ». À titre de comparaison, les autres services de l'artiste ne comprennent qu'une ou deux pièces. En tout, les huit services représentent vingt pièces, soit près de 23 % de son œuvre connu à ce jour. L'importance de ce chiffre rend certainement compte d'une réalité : il suggère que l'artiste était sollicité pour des commandes de prestige, destinées à des notables d'Urbino, de Florence, de Venise, de Montepulciano, voire de l'étranger. Autrement dit, le Peintre du Marsyas de Milan avait un talent reconnu, et était sans doute capable d'une meilleure qualité d'exécution que bien d'autres. Par ailleurs, s'il n'était qu'un simple peintre ouvrier au sein de l'atelier de Nicola da Urbino comme nous le pensons, son maître lui accordait assurément une grande confiance en lui déléguant la réalisation de ces pièces.

Sur les huit services armoriés, six ont été peints conjointement avec d'autres artistes : trois avec Francesco Xanto Avelli : le service aux « Trois croissants » (Cat. 1-12 et voir Annexe), celui d'Eliseo Piani (Cat. n° 87) et enfin le service à l'aigle (Cat. n° 70) ; et trois autres avec des artistes d'Urbino non identifiés.

Le service aux trois croissants à deux mains : un mystère résolu ?

Dans une étude parue en 1957, Bernard Rackham fut le premier à distinguer deux mains dans l'exécution du service *a istoriato* timbré aux armes d'azur aux trois croissants de lune d'argent (*servizio a tre mezzelune*), chacune correspondant à un groupe de pièces cohérent et présentant une variante héraldique. Le premier groupe, dont les croissants des armoiries sont disposés deux en chef et un en pointe, fut attribué par Rackham au maître « F. R. »²⁴, considéré depuis par John Mallet comme étant la signature de Francesco Xanto Avelli jeune (fig. 41). Le second groupe porte les croissants des armoiries inversés, un en chef et de deux en pointe (fig. 42). Rackham considéra que les figures de ce second ensemble de pièces étaient peintes de façon plus légère et reflétaient la délicatesse du pinceau de « Nicola Pellipario », aujourd'hui identifié comme étant « Nicola da Urbino » ; plus récemment Mallet partagea ce point de vue²⁵. À la lumière de nos recherches actuelles et comparaisons, nous attribuons désormais les pièces du second groupe au Peintre du Marsyas de Milan – et elles représentent certainement les plus belles de sa main.



Fig. 41 : Armoiries peintes par Francesco Xanto Avelli



Fig. 42 : Armoiries peintes par le Peintre du Marsyas de Milan

²⁴ Rackham, 1957, pp. 99-111.

²⁵ Mallet 1988.

En 1934, Bernard Rackham avait déjà remarqué des différences dans ce service : un groupe de pièces portaient une inscription au revers et un autre groupe était vierge ; toutefois l'historien pensait que ces dernières étaient des œuvres de jeunesse de Xanto, à l'époque où il était sous l'influence de son maître Nicola Pellipario. Il en dressa cependant un tableau élogieux décrivant parfaitement la main de l'artiste :

« Like other pieces of this service, the plates, which are unmarked, are delightful examples of the early work of Xanto, dating from about 1530 when he was still under the influence of the older artist, Nicola Pellipario [...]. The drawing shows much of the easy vitality that is the great distinction of Pellipario's earlier work. The general tonality is warmer than that of Pellipario, with an abundance of glowing orange and yellow foiled by the deep blue of the sky and the strong black and green, but it does not yet show, except to a very slight extent, the transparent washes of one pigment over another which are conspicuous in most of Xanto's later painting ; manganese-purple is also absent from the colour scheme. »²⁶

Le 19 septembre 1957, Rackham, qui s'interrogeait encore quant à l'identité de cet artiste, écrivit au collectionneur John Scott Taggart pour lui exposer son point de vue concernant ce service à deux mains :

« So called-Strozzi plates. I am not certain they are all by the same hand. The Pringsheim one [voir Annexe n° I] [...] has a much less nicely drawn shield with the crescent-pyramid upside down and less bravura in the... scroll edge, than the Erdberg and the de Pass plates [voir Cat. n° 4 et 5] and the figures are Xantoesque whereas those in the others are much nearer to Pellipario : cant they be by Guido Durantino ? Terribly difficult to make up one's mind. [...] Some day the truth will appear. »²⁷



Fig. 43 : Console en pierre sculptée aux armes de la famille Manetti au Palazzo Manetti, Florence, Borgo Santo Spirito



Fig. 44 : Atelier Della Robbia, Armoiries de famille Manetti, 1503, terre cuite émaillée

Plus tard, Scott Taggart révéla avoir échangé une douzaine de lettres avec l'historien de l'art sur ce sujet sans trouver véritablement de réponse à leurs interrogations.

Les pièces du premier groupe, aujourd'hui formellement attribuées à Francesco Xanto Avelli, portent presque toutes au revers une légende manuscrite courte en latin du sujet figuré sur l'avant, suivie du paraphe de l'artiste « φ », identifié comme étant sa signature de jeunesse avant qu'il ne prenne l'assurance de signer de son nom entier. Ce paraphe fut utilisé sans son nom entre 1527 et 1530. À ce jour, nous avons pu identifier dix-neuf pièces de ce groupe (Annexe n° I à XIX) – et éventuellement une vingtième, sans écu mais portant un simple croissant de lune dans le décor pouvant être une pièce d'armoiries de ce service (voir Annexe n° XX). Sur ces vingt pièces, une seule est datée au revers : elle porte le millésime « 1530 ». Le second groupe, qui comprend à ce jour douze pièces, dont deux salières, ne porte en revanche aucune inscription ni date au revers.

Du fait de la différence de disposition des croissants meublant l'écu, les historiens de la majolique n'ont pas tous été d'accord sur la provenance de ces ensembles, à savoir s'il s'agit d'un seul et même service, ou de deux²⁸. En 1989, Jörg Rasmussen tranchait en faveur de la seconde hypothèse²⁹ en fondant son propos sur l'attribution des armoiries du second groupe à la famille Manetti telles qu'elles se voient encore sur l'ancien palais familial situé dans le Borgo Santo Spirito à Florence³⁰ (fig. 43). Ce rapprochement semblait justifié, car les meubles héraldiques sont les mêmes et disposés de la même façon, excepté qu'il ne prenait pas en compte ni les émaux ni la date des armoiries de la famille Manetti. Or celles-ci, comme souvent, ont évolué dans le temps. Ainsi leurs meubles se retrouvent-ils habituellement disposés autrement et avec des émaux sans rapports avec celles du service. Dans les armoriaux italiens, les Manetti portent : « d'argent à la bande d'azur chargée de trois croissants d'or disposés

dans le sens de la pièce », comme on peut le voir dans la *terracotta invetriata* due aux Della Robbia et datée 1503 (fig. 44).

De longue date, ce service était donné à la puissante famille Strozzi de Florence, dont les armoiries sont « d'or à la bande de gueules chargée de trois croissants d'argent tournés en bande » (fig. 45) : une fois encore, ces armoiries sont bien différentes de celles timbrant le service.

À juste titre, cette hypothèse ne fut pas partagée par Timothy Wilson. En s'appuyant sur le manuscrit Egerton³¹ de la British Library, *Priorista, con l'aggiunta de' Senatori*, établi au XVIII^e siècle, contenant la liste des *gonfalonieri* et *priori* de Florence jusqu'à l'année 1531, et des *senatori* jusqu'en 1737, certains auteurs ont pensé que ce service aurait pu être réalisé pour la famille Buoncristiani de Florence. Cependant l'historienne de l'art et héraldiste Francesca Fumi Cambi Gado, dans une communication privée adressée à Timothy Wilson³², a fait justement remarquer que la famille Buoncristiani est signalée dans les armoriaux portant : « d'azur à trois croissants montants d'argent » (fig. 46), les croissants étant dans une orientation différente (montants et non adossés), il est donc peu probable que ce service leur fut destiné.

Encore plus récemment, Timothy Wilson a évoqué la possibilité que ce soit la famille Ghini de Cesena. Les armoiries de cette famille présentent deux variantes, la plus proche est celle donnée par Crollallanza : « d'azur à trois croissants d'argent 2 et 1, les deux premiers affrontés, et le troisième montant »³³ (fig. 47). Encore une fois, les croissants ne sont pas adossés, ce qui équivaudrait à croire que les deux peintres se sont trompés sur le sens des meubles héraldiques.

Bien d'autres familles ont été évoquées au cours des années, mais systématiquement les armoiries ne correspondent pas exactement, soit par une disposition incorrecte des meubles, soit par la différence des émaux.

L'héraldique est une science exacte et une pratique rigoureuse, et chaque famille tenait farouchement à ses armoiries, signe distinctif extrêmement important, aussi bien au Moyen Âge qu'à la Renaissance³⁴. Certes, il arrive souvent que les artistes en général, et les maîtres faïenciers en particulier, commettent quelques erreurs ou prennent des libertés créatives et picturales. Dans le cas présent, il nous semble extrêmement plausible qu'il n'y ait eu qu'un seul commanditaire et donc qu'un seul service à l'origine, mais que l'un des deux artistes à qui fut confié la réalisation de celui-ci, soit Francesco Xanto Avelli, soit le Peintre du Marsyas de Milan, ait commis une erreur dans la disposition des meubles de l'écu ; selon nous, le service serait ainsi la preuve que Xanto et le Peintre du Marsyas de Milan ont travaillé en collaboration.

Bien que l'on ne connaisse à l'heure actuelle aucun détail sur leurs conditions de travail, les deux peintres urbinate ont forcément travaillé ensemble, soit dans un même atelier, soit plus vraisemblablement par sous-traitance dans des ateliers différents – ce qui expliquerait l'erreur et les variantes des armoiries. Sur les trente-deux pièces réunies de ces deux groupes, seules deux pièces furent peintes avec le même sujet, *Apollon et Daphné* (Cat. n° 3 et Annexe n° IV), ce qui a fait dire à Rasmussen que ce ne pouvait être un même service³⁵. Et pourtant, là encore, nous pensons que l'erreur humaine et la distance des ateliers pourraient être à l'origine d'un doublon dans le même service.



Fig. 45 : Armoiries de la famille Strozzi, 1546, fresque datée 1546, Palais Strozzi, Florence



Fig. 46 : Armoiries de la famille Buoncristiani, XVIII^e siècle (Florence, Archives d'État, Ms 471 « Armi di Firenze, Città, terre e Castelli, e Famiglie fiorentine », n° 320)



Fig. 47 : Armoiries de la famille Ghini

²⁶ Rackham 1934, p. 247.

²⁷ Bernard Rackham, *A Memoir by John Scott-Taggart with opinions on Italian maiolica and extracts from his correspondence (compiled 1975)*, tapuscrit conservé à la National Art Library, Inv. 86W70, [p. 19].

²⁸ Poole 1996, pp. 314-316 et Wilson 1996, pp. 188-191.

²⁹ Rasmussen 1989, n° 75.

³⁰ Leonardo Ginori Lisci, *I Palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Florence, Cassa di Risparmio, 1972, p. 50.

³¹ British Library, Egerton MS 1170, p. 167.

³² Wilson 2000, n° 199.

³³ Wilson 2018, pp. 224-225 et note 12. Crollallanza 1886-18890, III, p. 241.

³⁴ Laurent Hablot, *Manuel de héraldique emblématique médiévale*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2019.

³⁵ Rasmussen 1989, p. 126.

Le commanditaire du service retrouvé : Jacques de Banes (vers 1500-1564) ?

La présence des deux salières parmi le second groupe – celui du Peintre du Marsyas de Milan – prouve l'importance numérique de ce service, à l'instar de celui de la famille Pucci peint par Xanto en 1532-1533 pour lequel on ne conserve qu'une seule salière mais pour un service qui compte de nos jours trente-sept pièces au total³⁶. Le service aux Trois croissants, qui comprend trente-deux pièces aujourd'hui, devait en compter davantage à l'origine ; nous en voulons pour preuve l'absence de grands plats, semble-t-il tous disparus.

John Mallet pensait lui aussi qu'il ne s'agissait que d'un seul service en raison des coloris très proches des deux groupes. Un autre argument fort avancé par lui est la comparaison avec deux plats de l'ancienne collection G. H. Morland³⁷ appartenant à un service armorié non identifié portant « d'azur à l'aigle aux ailes éployées d'argent » sur l'écu. En effet, l'une des deux pièces de cette collection illustrée avec *Apollon jouant de la lyre*³⁸ est attribuée à Xanto (fig. 52), tandis que l'autre représentant *Apollon et les muses* (Cat. n° 70) l'est par lui au Peintre du Marsyas de Milan. Chacun des deux peintres a suivi la planche de Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, cependant Xanto a ajouté des figures provenant de sources diverses. Par voie de conséquence, Mallet pensait que les deux peintres s'étaient partagés la décoration du service à l'Aigle tout comme ils avaient pu le faire pour le service aux Trois croissants. Ajoutons en complément que deux nouvelles pièces de ce service, attribuées à Xanto, ont pu être identifiées récemment (voir pp. 80-81 et fig. 51 et 53).

Si l'hypothèse que nous partageons avec John Mallet d'un service unique réparti entre les deux artistes est retenue, elle nous offre de surcroît un repère chronologique : la pièce peinte par Francesco Xanto Avelli représentant *l'Arrivée d'Enée en Lybie*, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York, est datée au revers « 1530 » (Annexe n° I). Autrement dit, le Peintre du Marsyas de Milan aurait peint ses douze pièces au même moment, ou peu avant (1529) ou peu après (1531). Il est rare en effet qu'un artiste et son atelier mettent plus d'un an à terminer un service. Cela a cependant été le cas pour Xanto et son service aux armes d' « Hercule affrontant le lion de Némée » qui s'est étendu entre les années 1531 et 1532³⁹, ainsi que pour le service Pucci où sur trente-sept pièces connues à ce jour, trente-cinq sont datées 1532 et deux portent la date 1533, comme nous l'avons vu.

Un dernier argument doit être versé au dossier. Dès le XIX^e siècle, huit de ces pièces, certaines du Peintre du Marsyas de Milan, d'autres de Xanto, étaient réunies dans la même collection, celle du prince Pierre Soltykoff (vers 1804-1889), comme faisant partie du même service – ce qui était peut-être déjà le cas auparavant, puisque Soltykoff avait acheté en bloc la collection de Louis-Fidel Debruge-Duménil (1778-1838)⁴⁰. Isolé, cet argument ne prouve rien, mais ajouté aux autres il renforce le faisceau d'indices convergents en direction de l'idée d'un service unique.

Revenons à la question de l'identification des armoiries et donc de l'éventuel commanditaire du service. On l'a dit plus haut, depuis plus de cent ans, les historiens ont cherché en vain à identifier le commanditaire parmi les familles italiennes. Deux d'entre eux ont cherché ailleurs et furent, selon nous, sur la bonne piste. En effet, en 1894, le marchand et expert Charles Mannheim (1833-1910) – qui avait lui-même acquise l'une des pièces aux Trois croissants du Peintre du Marsyas de Milan en 1861 (Cat. n° 6) – a le premier émis l'hypothèse d'une ressemblance des armoiries avec celles de la famille des Banes (nom aussi orthographié Bannes ou Banne), en Dauphiné, lorsqu'il rédigea le catalogue de la collection du duc de Dino, mise aux enchères à Paris, au sujet d'une pièce armoriée peinte par Xanto représentant *Ino et Athanas*⁴¹ (Annexe n° VIII) alors même que les meubles étaient inversés. En 1904, le spécialiste de la majolique Rackham a repris cette hypothèse à son compte⁴². Depuis, elle a été écartée certainement du fait qu'il s'agissait d'une famille française, de surcroît peu connue.

Selon nous, cette objection ne tient pas pour deux raisons. La première, parce que l'on sait que plusieurs Français ont commandé ou se sont vu offrir d'importants services armoriés en Italie – parmi d'autres, on l'a dit, c'est le cas du duc de Montmorency (dix-neuf pièces connues à ce jour) ou du cardinal Du Prat (cinq pièces), dont les majoliques armoriées sont datées 1535 et sorties de l'atelier de Guido Durantino⁴³. On ne peut malheureusement pas inclure dans cette liste le service de majoliques italiennes historiées d'Urbino⁴⁴ de l'homme d'état français Florimond Robertet (vers 1465-1527), cité dans un inventaire de son château de Bury, dont on sait aujourd'hui qu'il est un faux⁴⁵. En revanche, un compte de transport de céramique d'Urbino envoyé à Lyon en 1539, lui bien authentique, prouve les échanges fréquents et habituels entre la France et l'Italie de ce type d'œuvres. Enfin, faut-il rappeler l'influence essentielle de la France en Italie à cette époque, certes en perte de vitesse depuis la défaite des troupes royales françaises à Pavie (24 février 1525), mais toujours omniprésente dans les cours des états de la péninsule.

La seconde raison tient au fait que, d'après nos propres recherches, la famille de Banes n'était pas aussi insignifiante qu'on a bien voulu le croire, tout particulièrement la personne de Jacques (vers 1500-1564) en qui nous voyons le probable commanditaire du service. En effet, celui-ci, fils de Bermond de Banes et d'une demoiselle de Boissieu, était un puissant seigneur de noblesse seconde, propriétaire de plusieurs fiefs et domaines « à Mirmande et au mandement de Baix-sur-Baix, en Vivarais, sans compter maint droit de péage sur le Rhône » ; le 11 février 1530, il épousa Louise de Baile (ou Bayle, morte en 1593), qui lui apporta en dot la terre de La Bâtie-Tour-de-Verre,

⁴¹ Charles Mannheim, *Catalogue d'une précieuse collection de faïences italiennes, hispano-moresques, d'Alcora et de Nîmes*, Paris, Drouot, 8 mai 1894, n° 34 : « [...] Dans le haut de l'assiette, un écusson d'armoiries d'azur à trois croissants d'argent adossés (? Banes, en Dauphiné). [...] »

⁴² Rackham 1904, n° 62 : « The arms are perhaps those of Banes, of Dauphiné ».

⁴³ Voir Lindsay Leigh Dupertuis, *Imitation and adaption in istoriato maiolica : A case-study of the Anne de Montmorency service, 1535*, thèse en Histoire de l'art sous la direction de Meredith J. Gill, Université de Maryland, 2015, dactylogr.

⁴⁴ Écouen 1995, p. 53, d'après l'inventaire publié par Eugène Grévy, *Inventaire des objets d'art composant la succession de Florimond Robertet, ministre de François I^{er}, dressé par sa veuve, le 4^e jour d'août 1532*, S.l.n.d. [1868], pp. 61-62 : « deux services complets de belle et très fine terre de fayence, dont l'un est tout blanc et l'autre historié de toutes sortes de portraictures colorées... Lesquels deux services sont composez de chacun quatre douzaines de plats, de trois douzaines d'assiettes, de quatre eguierres, de trois bassins ronds et en ovale, de trois sallières, de huit pots, de douze tasses et trois douzaines de cuilliers tant d'ivoire, de bouis que de coquilles de mer [...] ».

⁴⁵ Je remercie vivement Xavier Pagazani de m'avoir signalé cette supercherie. Celle-ci a été révélée dès 1869 par Plessis de Bois qui en a souligné les nombreuses incohérences, inexactitudes chronologiques et anachronismes, signalant toutefois : « L'inventaire attribué à Michelle Gaillard [épouse de Florimond Robertet] nous paraît une invention de Chesneau, qui aura trouvé dans les archives Robertet, des indications d'objets d'art, avec quelques détails de provenance. » (*Bulletin de la Société impériale des antiquaires de France*, 1869, pp. 126-135, citation p. 130). La monographie consacrée à Florimond Robertet par Claude A. Mayer et Danna Bentley-Cranch (*Florimond Robertet (?-1527) homme d'état français*, Paris, Garnier, 1994, p. 144) ne laisse aucun doute sur cet inventaire factice, tout en précisant « qu'il est possible que Chesneau se soit aidé d'anciens inventaires – depuis perdus – et que sous les fioritures de style se cachent d'authentiques objets ». Robertet était bien connu comme mécène et collectionneur d'objets d'art. Si une partie de l'inventaire provient bien de sources réelles, Robertet aurait acquis un service de majolique historié bien avant son décès, soit avant le 29 septembre 1527.

³⁶ Sani 2007, n° 174-210.

³⁷ G. H. Morland, neveu du peintre George Morland (1763-1804), possédait l'une des collections de majoliques les plus importantes d'Angleterre au XIX^e siècle, mais aussi d'émaux cloisonnés et peints, de bronzes italiens, instruments scientifiques anciens, objets d'art variés et peintures des maîtres anciens des grandes écoles européennes. La vente de ses tableaux fut faite chez Christie, Manson & Woods, le 9 mai 1863. Les objets d'art divers furent dispersés par la même maison les 8-12 mai 1866. G. H. Morland était aussi membre d'une prestigieuse loge maçonnique (voir Ch. De Linas, « La Chasse de Gimel, (Corrèze) et les anciens monuments de l'émaillerie. Lettre à M. Ernest Rupin », in *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, Brive, Marcel Roche, 1883, tome V, pp. 105-257).

³⁸ *Classified List of Photographs taken for the Department of Science and Art. Pottery, Porcelain, and Glass*, Londres, The Arundel Society for Promoting the Knowledge of Art, s.d. [1867], p. 26, n° 981.

³⁹ Sani 2007, n° 148-157.

⁴⁰ Voir plus loin, p. 69-72.

Pièces aux Trois croissants perdues et provenances connues au XIX^e siècle

près de Lyon⁴⁶. Il était surtout, pour ce qui nous intéresse, un officier du roi et un homme de guerre. D'après les recherches du vicomte de Magny, « Jacques de Bannes fut investi de plusieurs commandements importants sous les ordres du maréchal de Saint-André, et rendit d'importants services au roi Henri II. »⁴⁷ Il faut croire que c'était déjà le cas sous le règne de François I^{er}.

Les armoiries de la famille De Banes de Bastie, en Dauphiné se lisent ainsi : « d'azur, à trois croissants adossés mal-ordonnés d'argent » (fig. 48). À ce jour, et à la suite de nos recherches, il apparaît que c'est la seule famille dont les armoiries correspondent en tout point – disposition et émaux – à celles présentent sur le service peint par le Peintre du Marsyas de Milan⁴⁸. Le terme « mal-ordonnés » « se dit de trois pièces ou meubles de l'écu, qui au lieu d'être posés deux et un, comme cela se pratique ordinairement, sont au contraire un seul en chef et deux en pointe »⁴⁹. Il faut ici rendre justice à Charles Mannheim et Bernard Rackham qui furent les premiers à découvrir les armoiries de cette famille.



Fig. 48 : « Banes, seigneur de la Bastie : d'azur, à trois croissants d'argent adossés & mal ordonnés. » Armoiries de la famille Banes de Bastie, en Dauphiné (Pierre Paul Dubuisson, *Armorial des principales maisons et familles du royaume...*, Paris, 1757, I, p. 40, pl. 40, n° 27)

Cette attribution semble d'autant plus vraisemblable que Jacques de Banes se maria précisément en 1530 soit l'année exacte du millésime apposée sur la seule des trente-deux pièces du service aux Trois croissants connues à ce jour. S'il en est bien le commanditaire (ou tout du moins le destinataire), il est donc tout à fait probable que ce service ait été commandé ou offert en guise de cadeau de mariage. On pourrait cependant opposer à cette idée le fait que les armoiries ne sont pas accolées à celles de l'épouse comme ce doit être le cas à l'occasion d'une alliance. En héraldique au Moyen Âge et jusqu'à l'Époque moderne, il est en effet habituel d'accoler les blasons des conjoints, le mari posé à dextre (la place d'honneur) et l'épouse à sénestre. Cependant l'explication pourrait se trouver dans les mémoires d'un descendant de la famille, le marquis Paul-César de Bannes-Puygiron :

« Les *trois croissants* se retrouvent sur le blason de la famille de Baile la Bastie Tour du Verre, dont Jacques de Bannes vint épouser l'[unique] héritière en 1530 [...] et tout nous porte à croire que Jacques de Bannes en venant contracter une alliance qui l'investissait des biens de cette famille dauphinoise en prit aussi les armes, selon un usage assez fréquent dans les familles nobles, surtout à cette époque.

Baile [*sic*] portait : *D'azur, à la fasce d'or de laquelle sort un chien à moitié colleté de gueules, en chef, et accompagnée en pointe de trois croissants d'argent.*

Ces *trois croissants*, dont Jacques de Bannes composa son blason, formaient des armoiries parlantes par leur *cornes* ou *bannes*, dans le langage vulgaire du pays, conciliant ainsi ses souvenirs de famille avec les devoirs que lui imposait celle dont il épousait la dernière représentante et recueillait l'héritage. »⁵⁰

⁴⁶ Nicolas Chorier, *L'Etat politique de la province du Dauphiné*, Grenoble, R. Philippon, 1671, III, p. 76 : « Jacques de Banes, seigneur de La Bastie de Verres vivoit l'an 1530 & mourut en 1564 ». Marc Gauer, *Histoire & généalogie de la famille Banne de Boissy et de ses alliances*, Collection Cahiers ardéchois, sans date, p. 24, recherches non publiées. Jacques et Louise eurent dix-sept enfants, neuf garçons et huit filles, dont onze au moins survécurent.

⁴⁷ Vicomte de Magny, *Nobiliaire universel. Recueil général des généalogies historiques et véridiques des maisons nobles de l'Europe*, Paris, Au secrétariat de l'Institut héraldique, 1857, IV, p. 158.

⁴⁸ Une autre hypothèse, moins convaincante, pourrait être la famille Rackwitz, de Silésie. Cette suggestion avait été émise par l'expert de la collection Cottreau en 1910, au sujet de la vente d'une pièce peinte par Xanto aux Trois croissants (Annexe n° III). D'après Riestap 1861, p. 854, les armoiries de cette famille d'Europe centrale, s'étendant aujourd'hui entre la Pologne, la République Tchèque et une petite partie de l'Allemagne, sont décrites ainsi : « d'azur à trois croissants d'argent, les deux du chef adossés, celui de la pointe renversé ».

⁴⁹ Nicolas Viton de Saint Allais, *Dictionnaire encyclopédique de la noblesse de France*, Paris, Valade, 1816, II, p. 145. Les armoiries sont également décrites ainsi « d'azur à trois croissants mal ordonnés d'argent, les deux de la pointe adossés » (Charles Grandmaison, *Dictionnaire héraldique*, Paris, J.-P. Migne, 1852, col. 209).

⁵⁰ Louis de La Roque, *Le Bulletin héraldique de France ou Revue historique de la noblesse*, février 1895, col. 95-96.

À ce jour, le service aux Trois croissants comprend entre trente-quatre et trente-six pièces, dont douze sont formellement identifiées de la main du Peintre du Marsyas de Milan et vingt de la main de Francesco Xanto Avelli. Deux, trois ou quatre autres pièces, connues dans des collections du XIX^e siècle, n'ont pu être localisées à ce jour. Sur cet ensemble, huit – soit un peu moins d'un quart – faisaient partie de la collection du prince Pierre Soltykoff⁵¹ (vers 1804-1889) et ont été vendues aux enchères en avril 1861. Comme on l'a dit plus haut, il est intéressant de remarquer qu'elles mêlaient indistinctement les œuvres du Peintre du Marsyas de Milan et celles de Xanto. Cette provenance commune renforcerait l'idée selon laquelle les pièces faisaient primitivement partie d'un même et unique service.

Bien que le catalogue de vente porte le nom du prince Soltykoff, la collection ne lui appartenait déjà plus. Quelques mois plus tôt, probablement fin 1860, le baron Achille Seillière (1813-1873), et peut-être deux autres financiers, l'avait acquise en bloc :

« M. le baron F. A. Seillière, fournisseur de draps de la marine et de la guerre, vient d'acheter la collection du prince Soltykoff au prix de 1,750,000 francs. Les armes européennes avaient été distraites, et l'Empereur les avait achetées 250,000 francs. Tant de rivalités et de convoitises s'agitaient autour de cette importante transaction, que les bruits les plus absurdes et les plus divers ont été colportés à l'envi de tous les côtés. – On allait jusqu'à dire que l'honorable acquéreur s'était associé, pour cette affaire, deux marchands très-connus à Paris, et que la revente de la collection se ferait dans quelques mois à l'hôtel Drouot. Un grand journal, consacré à l'art, en donnant cette nouvelle, dit que l'opulent financier se réservera les plus belles pièces et réalisera probablement encore un gros bénéfice sur les reliefs qu'il daignera offrir aux enchères. »⁵²

Diverses rumeurs coururent dans Paris, toutefois les journaux de l'époque rétablirent la vérité :

« On avait répandu le bruit que l'empereur avait acheté en bloc la magnifique collection d'objets d'art réunie par M. le prince Soltykoff, et dont un marchand avait, à ce qu'il paraît offert 1,300,000 fr. C'est une erreur. La collection a été acquise par M. Ach. Seillière ; les armes seulement, qui contiennent quelques pièces orientales d'une rare beauté, en ont été détachées et cédées à l'empereur au prix de 250,000 fr. »⁵³

Certains eurent tout de même du mal à comprendre cette vente soudaine. Ainsi Eugène Piot écrivit-il :

« La grande affaire de la saison et du moment, c'est la vente des belles collections que le prince Soltykoff réunissait depuis vingt-cinq ans avec tant de générosité, de persévérance et de goût. D'où vient cette détermination soudaine de se priver de tant d'objets rares et précieux, je dirais même introuvables, si on n'avait abusé du mot, d'abandonner en un jour le fruit de tant de peines, de tant de souffrances endurées pour les réunir, les grouper et les compléter ? On connaît mal les tribulations et les déboires du collectionneur, et le prince, qui était difficile, fut soumis à de rudes épreuves. Tel objet que je pourrais citer, auquel il ne manquait qu'un clou, a été trois ans entre les mains du restaurateur qui devait le remplacer. Deux fois le prince Soltykoff a fait construire des hôtels avec le soin et la recherche qu'il apportait à toute chose, et deux fois les hôtels se sont trouvés trop étroits pour sa collection. Jamais, cela peut paraître incroyable, il n'a pu parvenir à rencontrer un homme capable de disposer d'une façon pittoresque et suivant son rêve les nombreuses richesses qu'il avait amassées. Il y a des choses qui paraissent simples au premier abord et qui sont d'une difficulté inouïe, et on se lasse un jour. »⁵⁴

⁵¹ Au moment de la vente de la collection Soltykoff, il y eut de nombreuses confusions parmi les contemporains entre les deux frères, Pierre, né vers 1804, et Alexis Soltykoff, né en 1806. Alexis est décédé au début de l'année 1859. Toutefois certains articles de presse laissent peut de doute sur l'identité du collectionneur : « Pendant tout le mois d'avril, on a vendu à Paris, aux enchères publiques, la collection incomparable que le prince Pierre Soltykoff avait mis vingt ans et douze ou quinze mille francs à recueillir (« Vente des collections Soltykoff et Campana », in *Annales archéologiques*, Paris, Victor Didron, 1861, tome 21, pp. 105-107)

⁵² L. Rouxel, « Vente à l'amiable de la collection Soltykoff », in *Les Beaux-Arts, Revue nouvelle*, II, 1^{er} janvier-15 juin 1861, p. 62.

⁵³ *La Correspondance littéraire*, 10 janvier 1861, p. 98.

⁵⁴ Eugène Piot, *Le Cabinet de l'amateur*, n° 1, mars 1861, p. 3.

Eugène Piot termina cette note en affirmant qu'« hormis les armes et armures acquises par Napoléon III, le reste fut cédé » à une société de spéculateurs [...]. Elle sera revendue pour leur compte dans le courant du mois d'avril ; rien n'en a été distraité. » Le prince Soltykoff avait lui-même acquise en bloc la précieuse collection de Louis-Fidel Debruge-Duménil (1778⁵⁵-1838) en 1849 et, d'après Eugène Piot, il aurait gardé quelques pièces pour lui – mais on ignore lesquelles⁵⁶.

Les huit pièces, classées selon leur diamètre, sont décrites ainsi dans le catalogue de 1861 :

« [n°] 701. Grandes Assiettes à centre creux et larges rebords présentant les sujets suivants :

L'Amour et sa mère auprès de Vulcain forgeant des traits. Diam. 25 cent. [Cat. n° 6]

[n°] 702. L'Amour abandonnant Psyché par suite de son indiscrétion. Diam. 25 cent. [Annexe n° XV]

[n°] 703. Allégorie de la prise de Rome. Diam. 25 cent. [Annexe n° XIX]

[n°] 704. La Mort de Procris. Diam. 25 cent. [Non localisée]

[n°] 705. La Chute d'Icare. Diam. 25 cent. [Annexe n° XII]

[n°] 706. La Dispute d'Apollon et de Marsyas. Diam. 19 cent. [Cat. n° 8 ?]

[n°] 707. Un jeune berger (peut-être Apollon) gardant un bœuf. Diam. 19 cent. [Cat. n° 7]

[n°] 708. Jeune chasseur décochant un trait sur un sanglier. Diam. 19 cent. . [Cat. n° 9]

Toutes ces assiettes, de la fabrique d'Urbin, sont armoriées d'azur à trois croissants mal ordonnés d'argent, qui sont, nous croyons, les armes des Fugger. »⁵⁷

La précision ou au contraire l'approximation des descriptions données par l'expert Roussel (18.-1866) pour la vente Soltykoff permet de déterminer la main de chacun des artistes. En effet, pour l'expert, il était facile de préciser le sujet des pièces de Xanto dans son catalogue puisque celles-ci portent systématiquement la légende au revers. Ainsi, sur les huit pièces, les n° 701, 707 et 708 sont de la main du Peintre du Marsyas de Milan, tandis que les n° 702, 703 et 705 sont de Xanto ; pour les deux pièces restantes, la n° 704 n'a pu être localisée, tandis que la n° 706 pose question. Cependant, il est fort probable que la n° 704 ait été peinte par Xanto : le sujet de « La Mort de Procris », difficilement identifiable à partir de la scène peinte, l'a probablement été grâce à une inscription. Ce thème était d'ailleurs cher à l'artiste qui l'a peint au moins sur trois autres pièces, en 1533, 1535 et 1537⁵⁸. Pour les trois pièces de la main du Peintre du Marsyas de Milan, la n° 701 avait un sujet facilement identifiable, mais pour les deux autres, les n° 707 et 708, en l'absence de légende au revers, l'expert n'a pu donner que des descriptions approximatives – nous avons pu les identifier (voir Cat. n° 7 et n° 9).

Reste la pièce n° 706, dont l'histoire semble liée à la pièce n° 708 et qui présente un sujet a priori suffisamment connu (*La Dispute d'Apollon et de Marsyas*) pour qu'une légende ne soit pas nécessaire à sa compréhension : Xanto aussi bien que le Peintre du Marsyas de Milan peut en être l'auteur. D'ailleurs, Xanto a illustré ce sujet une seule fois dans une œuvre non datée portant son seul paraphe « Φ » et conservée au musée du Louvre⁵⁹, tandis que Le Peintre du Marsyas de Milan l'a figuré à trois reprises (Cat. n° 21, 42 et 45). Une hypothèse est toutefois envisageable étant donné que les pièces n° 706 et 708 furent acquises au moment de la vente par la même personne, l'expert en objets d'art

⁵⁵ D'après nos recherches dans le fichier d'état civil reconstitué de la ville de Paris (Archives de Paris, V3E/N 630), « Louis Fidel Debruge Dumesnil » est né le 7 décembre 1778 dans la paroisse de Saint Germain l'Auxerrois. Son frère aîné, Louis Antoine, était né le 2 octobre 1777. Dans son article sur la collection de Debruge Duménil, Françoise Arquié-Bruley avait bien trouvé sa date de naissance (p. 212, 213, 218), pourtant une coquille s'est glissée dans le titre de son article, avec la date de naissance « 1788 » au lieu de « 1778 » ce qui impliqua des erreurs chez de nombreux historiens depuis plusieurs décennies (F. Arquié-Bruley, « Debruge-Duménil (1788-1838) et sa collection d'objets d'art », in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Série III, vol. 20, n° 1, 1990, pp. 211-248.). Son père, François-Louis De Bruge, qui avait épousé Geneviève-Thérèse Bâton en 1775, décéda en 1779, à l'âge de 25 ans.

⁵⁶ « Le prince Soltykoff avait mis le sceau à sa collection par l'acquisition en bloc de celle de M. Debruge-Duménil, qu'il revendit en détail, en réservant pour lui tout ce qu'elle renfermait de merveilles de l'art français et italien de la renaissance » (Eugène Piot, *Le Cabinet de l'amateur. Années 1861, 1862*, Paris, F. Didot, 1863, p. 158). Toutefois, en 1847, Jules Labarte avait publié le catalogue de la collection de son beau-père, Debruge-Duménil, et ces majoliques n'y apparaissent pas, ni dans la vente qui fut organisée en 1850.

⁵⁷ *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du prince Soltykoff*, Paris, Drouot, 8 avril et jours suivants 1861, pp. 178-179.

⁵⁸ Sani 2007, n° 226, n° 334 et Pasolini 1852, n° 55.

⁵⁹ Inv. OA 1508. Elle porte cette légende au revers : « De Apollo e Marsia e musicali accenti. Fabula Φ » et mesure 27,5 cm. de diamètre.

Arthur Bloche⁶⁰. La pièce n° 708, *Méléagre chassant le sanglier de Calydon* (Cat. n° 9) faisait partie de la collection d'Alfred Aaron de Pass (1861-1952), et fut léguée en 1933 au Fitzwilliam Museum à Cambridge, en l'honneur de son fils, Crispin, décédé en 1918. Ce même amateur, De Pass, avait une seconde pièce du service, *Apollon et Pan* (Cat. n° 8), mesurant précisément un peu plus de 19 cm., qu'il légua au même musée. On peut donc imaginer qu'il les a acquises en même temps à la fin du XIX^e ou début du XX^e siècle.

On peut se demander s'il n'y a justement pas eu confusion ou une étourderie dans le sujet de la pièce n° 706 au moment de la rédaction du catalogue de vente de la collection du prince Soltykoff en 1861 – en l'absence supposée, rappelons-le, d'une légende au revers – : l'expert aurait mentionné « La Dispute d'Apollon et de Marsyas » au lieu de « La dispute d'Apollon et Pan ». Nous sommes donc tentée de voir dans la pièce n° 706 de la collection Soltykoff celle n° 8 de notre présent catalogue, d'autant que la scène telle qu'elle est habituellement représentée contient souvent les trois personnages, Apollon, Marsyas et Pan, et qu'il y a déjà eu souvent des confusions entre ces deux légendes.

L'erreur – si c'en est bien une – est reprise quatre plus tard. En effet, le diplomate et grand amateur d'art Alexandre Basilewsky (1829-1899) prêta quatre pièces du service aux Trois croissants pour être exposées à Paris en 1865. Les pièces sont décrites ainsi dans le catalogue :

« N° 2804. Plat représentant Hercule emportant la biche aux pieds d'airain. [non localisée]

N° 2805. Plat représentant la Transformation de Narcisse. [Annexe n° VI]

N° 2806. Plat représentant Apollon et Marsyas. [peut-être Cat. n° 8]

N° 2807. Plat représentant Apollon. Ces quatre pièces, d'un même service, portent un écu d'azur ayant en cœur trois croissant adossés d'argent. »⁶¹ [peut-être Cat. n° 7]

Jusqu'à présent, il nous semblait évident que la pièce n° 2806 « Plat représentant Apollon et Marsyas » était celle de la collection Soltykoff passée en vente quatre ans plus tôt. Si tel est bien le cas, la pièce aurait-elle été décrite une seconde fois par erreur ? Et la pièce aurait-elle été séparée de son pendant, *Méléagre chassant le sanglier de Calydon*, pour ensuite être réunie plus tard ? Rien n'est impossible. On sait que le marché de l'art est très actif et les collectionneurs pouvaient facilement acheter et revendre. D'ailleurs ces quatre pièces de Basilewsky ne se retrouvent plus dans le catalogue raisonné de sa collection rédigé par Alfred Darcel en 1874. Et l'on sait que le tsar Nicolas III acquies l'intégralité de la collection Basilewsky en 1885, qui rejoindra par la suite celle du musée de l'Ermitage. Se pourrait-il que ce plat soit véritablement avec le sujet d'*Apollon et Marsyas* et ne soit pas celui de Soltykoff ? On sait que Basilewsky était un proche de Soltykoff, toutefois aucune de ces autres pièces aux Trois croissants ne venaient de cette vente.

On peut être surpris par les écarts des prix d'adjudications de la vente Soltykoff : les cinq premières pièces mesurant 25 cm. de diamètre ont été adjugées entre 180 et 275 francs, tandis que les trois dernières, les *tondini* de 19 cm., l'ont été à des prix nettement inférieurs, 61, 70 et 73 francs. Ces prix s'expliquent sans doute du fait qu'ils ne portent pas de légende au revers et étaient d'une autre main que celle de Xanto – bien que la toute première, la coupe de *Vulcain forgeant ses flèches* du Peintre du Marsyas de Milan (Cat. n° 6), ait atteint la somme maximale de 275 francs et fut acquise par Seillière lui-même. D'ailleurs, il est tout aussi surprenant de constater que les huit pièces du service aux Trois croissants furent mises séparément en vente et par conséquent acquises par différents amateurs. Le baron Seillière lui-même en acquies deux (n° 701 et 702), l'expert et marchand Bloche deux également (n° 706 et 708), puis une chacun par Mannheim (n° 703), Dautremont (n° 704), Duret (n° 705) et B. Perrié ou Perrier (n° 707) – certains de ces amateurs non passés à la postérité semblent avoir été des marchands.

Sur les quatre pièces de Basilewsky prêtées à l'exposition parisienne de 1865, une seule a pu être formellement identifiée à ce jour : il s'agit de la *Transformation de Narcisse* par Xanto (n° 2805 du catalogue) (voir Annexe n° VI). Le plat n° 2804, dont le titre particulièrement précis « Hercule emportant la biche aux pieds d'airain » suggère qu'il comportait une légende au revers, et pourrait être lui aussi de la main de Xanto. À l'inverse, le tout dernier, le n° 2807, avec son laconique « Plat représentant Apollon », n'avait probablement pas de légende : on est tenté de l'attribuer au Peintre du Marsyas de Milan.

⁶⁰ Son bureau était situé 25 rue de Chateaudun à Paris.

⁶¹ Exposition 1865, p. 255.

Apollon est déjà présent sur quatre pièces du service aux Trois croissants peint par notre artiste, toutefois il est accompagné à trois reprises d'autres personnages : *Diane* (Cat. n° 1), *Daphné* (Cat. n° 3), et *Pan* (Cat. n° 8). En revanche, sur le plat du Gardiner Museum, *Apollon surveillant le troupeau d'Admète* (Cat. n° 7), le dieu est seul et il est donc tout à fait probable qu'il s'agisse de cette pièce. La description du plat précédant dans le catalogue de l'exposition, « Apollon et Marsyas » (n° 2806), laisse entendre que le rédacteur n'aurait pas omis un personnage.

Plusieurs années après la mort du baron Seillière, lorsque ses héritiers vendirent sa collection du château de Mello en 1890, quatre autres pièces furent mises en vente – celles-ci ne comprenaient pas les deux premières achetées à la vente Soltykoff en 1861, qu'il avait sans doute revendues de son vivant. Sur ces quatre pièces, deux étaient de Xanto⁶² (Annexe n° I et X) et les deux autres du Peintre du Marsyas de Milan⁶³ (Cat. n° 1 et 2). Pour la rédaction du catalogue de la vente, l'expert Charles Mannheim, qui connaissait déjà plusieurs pièces du service, en possédait lui-même et avait déjà décelé la main des deux artistes, sépara comme il se doit les pièces en deux groupes distincts.

Pour résumer, de toutes les pièces recensées du service aux Trois croissants depuis le XIX^e siècle, seules deux, trois ou quatre sont aujourd'hui manquantes :

- Une assiette à centre creux représentant la *Mort de Procris*, diam. 25 cm., certainement de Xanto.
- Un plat représentant *Hercule emportant la biche aux pieds d'airain*, sans dimension, certainement de Xanto.
- Un plat représentant *Apollon*, sans dimension, certainement du Peintre du Marsyas de Milan, s'il ne s'agit pas d'*Apollon surveillant le troupeau d'Admète* (Cat. n° 7).
- Un *tondino* illustrant *Apollon et Marsyas* de 19 cm. de diamètre, s'il ne s'agit pas d'*Apollon et Pan* (Cat. n° 8)

Et parmi les douze pièces connues aujourd'hui du service aux Trois croissants exécutées par le Peintre du Marsyas de Milan, malgré leur homogénéité, la présence des armes, et les coloris très proches, au sein même de ce groupe resserré, on ne peut nier qu'il existe aussi quelques disparités. En effet, si l'on extrait de cette analyse les deux salières et une pièce endommagée dont la seule photographie en noir et blanc connue n'en permet pas une étude fine, seules restent neuf pièces *a istoriato* : cinq ont été produites au même moment et sont parfaitement uniformes (Cat. n° 1, 2, 3, 7 et 10) ; les deux petites pièces du Fitzwilliam (Cat. n° 8 et 9) présentent de grandes analogies entre elles mais révèlent également quelques différences avec les autres ; la coupe du Metropolitan Museum (Cat. n° 6) offre un dessin encore légèrement différent ; et, enfin, la coupe copiée d'après une gravure (Cat. n° 5) semble encore d'une autre main par certains détails, notamment la figure du vieillard qu'on ne retrouve nulle part ailleurs dans le corpus. Que ce soit dans le traitement varié des arbres ou même du dessin des armoiries, l'intervention d'un collaborateur semble plus que probable. D'ailleurs, d'une manière plus générale, c'est sans doute là l'une des principales raisons qui fait que les auteurs de majoliques sont aujourd'hui si difficile à distinguer : la multiplicité des petites mains qui intervenaient sur une même pièce. Enfin, on ne peut oublier que le format joue également un rôle important : on le remarque aisément, les grandes pièces d'apparat sont nettement plus précises et soignées que les *tondini* ou les pièces de forme, plus difficiles à manier.

John Mallet avait choisi l'assiette d'*Apollon et Marsyas* du Castello Sforzesco de Milan (Cat. n° 21) comme pièce de référence pour l'appellation du Peintre du Marsyas de Milan. De son propre aveu (communication orale), aujourd'hui cette pièce n'est pas la plus représentative de son œuvre. Pour notre part, il nous semble que c'est le *tondino* illustré de *Diane et Apollon* aux Trois croissants (Cat. n° 1) qui est absolument caractéristique de sa main et doit être utilisée dorénavant comme référence.

⁶² Vente Paris, Galerie Georges Petit, 5-10 mai 1890, n° 45-46.

⁶³ *Ibid.*, n° 55-56.

Vue d'ensemble des pièces du service aux Trois Croissants peintes par le Peintre du Marsyas de Milan



Cat n° 1



Cat n° 2



Cat n° 3



Cat n° 4



Cat n° 5



Cat n° 6



Cat n° 7



Cat n° 8



Cat n° 9



Cat n° 10



Cat n° 11



Cat n° 12

Vue d'ensemble des pièces du service aux Trois croissants
peintes par Francesco Xanto Avelli



Annexe n° I



Annexe n° II



Annexe n° III



Annexe n° XIII



Annexe n° XIV



Annexe n° XV



Annexe n° IV



Annexe n° V



Annexe n° VI



Annexe n° XVI



Annexe n° XVII



Annexe n° XVIII



Annexe n° VII



Annexe n° VIII



Annexe n° IX



Annexe n° XIX



Annexe n° XX



Annexe n° X



Annexe n° XI



Annexe n° XII

AUTRES SERVICES ARMORIÉS DU PEINTRE DU MARSYAS DE MILAN

Les autres services armoriés de notre artiste semblent plus modestes – bien évidemment, à la réserve que les aléas de la conservation peuvent maintenant en fausser la perception. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de noter que le Peintre du Marsyas de Milan travaillait souvent en collaboration, avec Xanto pour le service aux Trois croissants comme on vient de le dire, et avec plusieurs artistes pour d'autres services. C'est le cas pour le service d'Eliseo Piani pour lequel on connaît trois pièces, pour celui des Contarini avec trois pièces ou encore cet autre de Francesco Tarugi d'une autre pièce de l'atelier de Guido Durantino.



Service Contarini

Le Peintre du Marsyas de Milan a peint deux pièces pour un service destiné à la puissante famille vénitienne des Contarini dont les armoiries sont « d'or à trois bandes d'azur ». L'une est conservée au musée Correr de Venise (Cat. n° 14) et l'autre au Kunstgewerbemuseum de Cologne (Cat. n° 15). Ces deux pièces sont de mêmes dimensions et représentent des épisodes mythologiques. À ce jour, on ne connaît qu'une seule autre pièce qui semble appartenir à ce service : il s'agit d'un grand plat d'apparat de 47,3 cm. de diamètre représentant la *Justice de Trajan*, conservé dans la collection Ken Thomson et en prêt longue durée à la Art Gallery d'Ontario (fig. 49). Cette pièce porte au revers une longue inscription manuscrite en bleu⁶⁴, dont on n'a pu identifier la main, mais qui semble proche de l'atelier de Guido Durantino. Comme les inscriptions longues sont plus courantes à partir des années 1535-1540, nous sommes tentée de dater ce service de ce moment-là, bien que les deux pièces du Peintre du Marsyas de Milan aient beaucoup de caractéristiques des plus belles pièces de l'artiste datant des années 1530.



Cat n° 14



Cat n° 15



Fig. 49 : Urbino, *La Justice de Trajan*, vers 1535, diam. 47,3 cm. (Ontario, Art Gallery, Inv. AGOID.29318)

⁶⁴ La voici dans son intégralité présente au revers : « Si come il figliolo di Traiano correndo un cavallo a caso uccise il gifiulo della / una vedova, la quale al detto Traiano / mostrando il figlio morto esso sententio che / il proprio figlio servise la detta vedova in / vecce dil suo ».



Service d'Eliseo Piani

Le Peintre du Marsyas de Milan a peint le couvercle d'un bol d'accouchée aux armes d'Eliseo Piani (Cat. n° 87), un notable du Monte Pietà (mont-de-piété) à Urbino au début du XVI^e siècle, une institution caritative qui prêtait de l'argent aux citoyens de la ville. Les armoiries d'Eliseo Piani sont coupées, mi-parti en chef de gueules (ici en orange) et d'argent, à deux rosaces inversées, et de sinople, flanquées des premières lettres de son prénom « ELI » et de son nom « PYA ». De ce service, qui a lui aussi été partagé entre le peintre et Francesco Xanto Avelli, on connaît aujourd'hui une seule autre pièce de ce dernier : une coupe représentant le *Jugement de Paris*, signé et daté au revers 1531, conservée au Fitzwilliam Museum of Art (fig. 50).

Au XVII^e siècle, cette pièce de Xanto se trouvait dans la collection de Girolamo Talpa de San Severino⁶⁵. En 1712, celui-ci vendit trente-trois majoliques au cardinal Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728), d'Orvieto, dont cette pièce. À cette occasion, il dressa un inventaire de sa collection le 29 août 1712 – inventaire qui fut ensuite conservé par ses descendants, en l'occurrence Cecilia et Angela Beni au début du XIX^e siècle, puis copié par Giuseppe Ranaldi (1790-1854) le 10 août 1829 dans la demeure des Beni. Cette copie est aujourd'hui conservée à la Biblioteca comunale de San Severino. C'est ainsi que les armoiries ont pu être identifiées. En effet, Ranaldi nous apprend que les lettres « ELI » et « PYA » correspondent à Eliseo Piani. Tandis que la pièce du *Jugement de Paris* de Xanto avait été vendue en 1712, des notes manuscrites de Talpa signalent la présence d'autres majoliques chez différents particuliers de San Severino : ainsi le couvercle de l'*impagliata* se trouvait à la même époque dans la « Casa Beni », sans doute de la famille proche. Toutefois, celui-ci fut donné ensuite par Angela Beni à Ranaldi. Le Fitzwilliam Museum a aujourd'hui réuni ces deux pièces. On connaît une troisième pièce armoriée de ce service, autrefois dans la collection du baron Lionel de Rothschild (1808-1879). Cette pièce est une aiguière illustrée du mythe d'*Apollon et Marsyas*. Elle fut exposée au South Kensington Museum en juin 1862 et parfaitement décrite par John Charles Robinson dans son catalogue, mentionnant les armoiries flanquées des mêmes initiales⁶⁶. Malheureusement, cette pièce n'a pu être localisée depuis et l'illustration en noir et blanc de cette époque, conservée à la National Art Library⁶⁷, ne permet pas de l'exploiter au mieux ; il ne fait toutefois aucun doute qu'elle n'est pas du Peintre du Marsyas du Milan.

⁶⁵ Tous les renseignements à ce sujet viennent du précieux article de Raoul Paciaroni 2002.

⁶⁶ Robinson 1863, n° 5213 : « Pear-Shaped ewer, with handle formed by two twisted serpents, and with a projecting tubular spout. This beautiful piece is of rare, if not unique shape, and of the finest quality of the earlier Castel Durante or Urbino majolica. On one side is painted Apollo's contest with Marsyas, and on the other, the god preparing to slay his defeated adversary ; the spout is covered with elegant interlaced foliage of oak branches in white on a black ground ; and in the front is a shield of arms, bearing vert a fess or, a chief party per pale gules and argent ; near it the inscription ELI PIA. By an unknown master. Circa 1530-40. The orifice of this piece is under the foot, and the top is surmounted by a large acorn painted a golden yellow colour. Height, 11 in. ; width, 5½ in. Baron Lionel de Rothschild, M.P. »

⁶⁷ Inv. MA-32-15, n° 3153, image de gauche et label du centre.



Cat n° 87



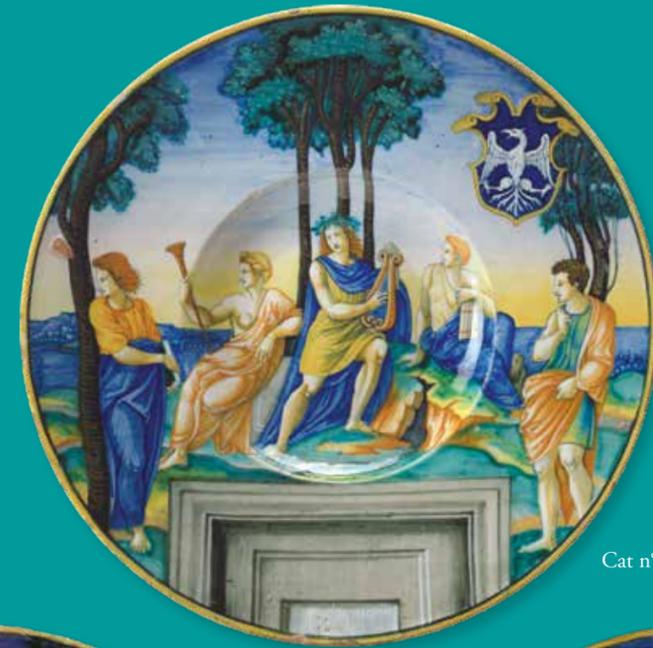
Fig. 50 : Francesco Xanto Avelli, Coupe : *Jugement de Paris*, 1531, diam. 26 cm. (Cambridge, Fitzwilliam Museum of Art, Inv. C.86-1961)



Service non identifié « à l'aigle »

Le Peintre du Marsyas de Milan a partagé un autre service avec Francesco Xanto Avelli. Ces pièces portent un écusson « d'azur à l'aigle d'argent » qui n'a pu être formellement identifié. On sait que la maison d'Este portait ces armes à l'origine, au XIII^e siècle, mais celles-ci avaient été écartelées et, vers 1530, étaient bien plus complexes selon les membres de cette famille et les alliances successives. Peut-on imaginer que ce service fut un présent offert à Alphonse I^{er} d'Este (1476-1534) ou à Hercule II d'Este (1508-1559), avec des armoiries simplifiées par le commanditaire ? Rien n'est moins certain.

À ce jour, on connaît quatre pièces de ce service : une représentant *Apollon et les muses sur le Mont Parnasse*, attribuée par John Mallet au Peintre du Marsyas de Milan, pour laquelle nous avons quelques doutes (voir Cat. n° 70), et trois autres peintes par Xanto (fig. 51-53). Les pièces de Xanto ne sont pas datées et portent une inscription suivie de son paraphe utilisé entre les années 1527 et 1530, ce qui nous permet de dater approximativement notre majolique.



Cat n° 70

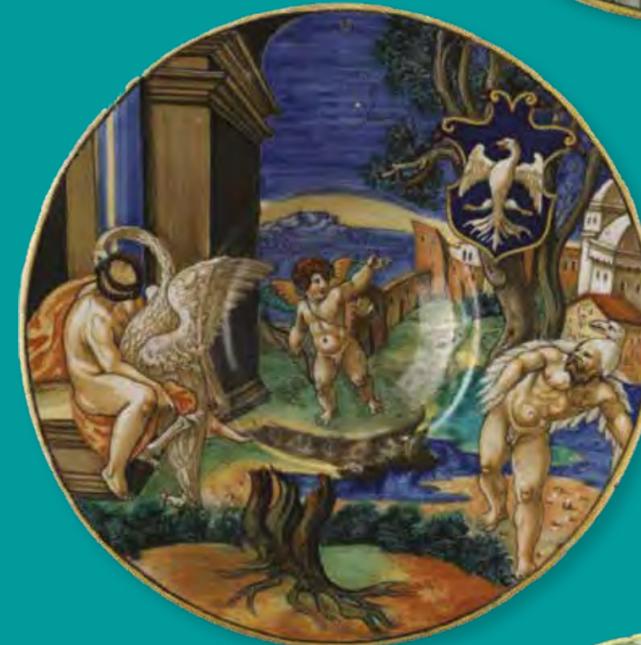


Fig. 51 : Francesco Xanto Avelli, *Léda et le cygne*, vers 1527-1530, diam. 26,7 cm. (Wellington, Te Papa Tongarewa, Inv. CG0011495/a ; acquis en 1983 grâce au Charles Disney Art Trust Funds)

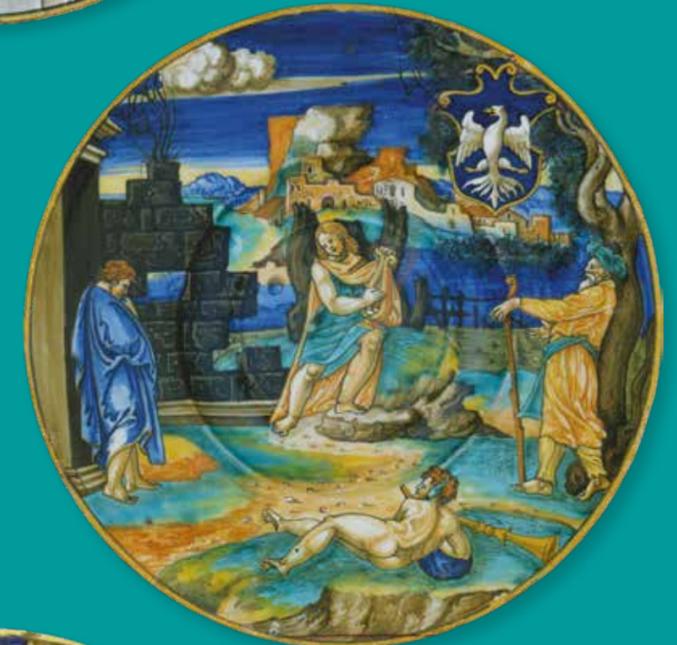


Fig. 52 : Francesco Xanto Avelli, *Apollon et Pan*, vers 1527-1530, diam. 29,8cm. (Los Angeles County Museum of Art, William Randolph Hearst Collection, Inv. 50.9.15)

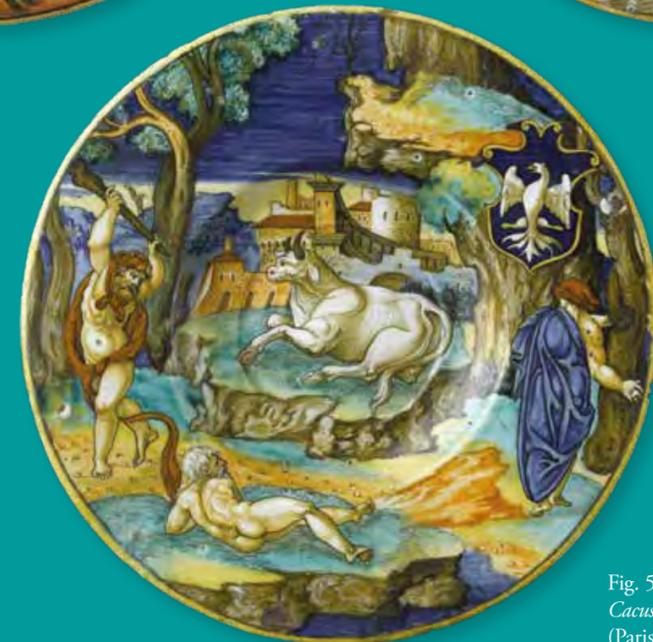


Fig. 53 : Francesco Xanto Avelli, *Hercule et Cacus*, vers 1527-1530, diam. 30 cm. (Paris, musée du Louvre, Inv. OA1513)



Service de Francesco Tarugi

Le Peintre du Marsyas de Milan a peint une assiette avec l'*Enlèvement de Proserpine* du service de Francesco Tarugi dont les armes parlantes étaient « d'azur au taureau d'or rampant » (Cat. n° 30). Ces armoiries n'avaient jamais été identifiées jusqu'ici. On les avait souvent confondus avec la famille Altoviti, dont les armes étaient composées d'un chien rampant d'azur (ou noir) et non d'un taureau.

Originaire de Montepulciano (Toscane), fils de Cristofano Tarugi, Francesco a été douze ans secrétaire des *Huit de Pratique* à Florence, avant d'être nommé, le 10 juin 1527, premier secrétaire de la chancellerie du conseil des Dix de la République nouvellement restaurée de Florence – au détriment de Machiavel qui convoitait également ce poste⁶⁸. Malheureusement pour lui, il mourut soudainement deux mois plus tard (9 août) – il est remplacé dès le 25 octobre par Donato Giannotti⁶⁹. Toutefois, un homonyme – dont on ignore le lien de parenté avec le premier – devint l'année suivante gonfalonier de l'Église, nommé par le pape (Médicis) Clément VII (p. 1523-1534), et capitaine de la ville de Florence, qu'il protège contre les troupes impériales de mai 1530 à février 1531⁷⁰. La date de décès du premier (1527) laisse supposer que le service était destiné au second.

Là encore, il semble que le Peintre du Marsyas de Milan ait partagé ce service avec un autre artiste, en l'occurrence un artisan de l'atelier de Guido Durantino. En effet, on connaît une seconde pièce portant les mêmes armes représentant *Circé et Glaucos*, conservée dans une collection privée, avec l'inscription « *de Circie e glaucho* » au revers (fig. 54). Or, celle-ci est de la même main que l'inscription au revers de notre pièce, comme nous l'avons dit plus haut (p. 27).

⁶⁸ Jocelyn De Sinéty, *Machiavel et le(s) machiavélisme(s) : l'esprit du droit*, thèse de Philosophie, Université de Nanterre – Paris X, 2018, dactylogr., p. 55-56 et note 140 ; Christian Bec, *Machiavel*, Paris, Balland, 1985 p. 24 ; G. B. di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Bologne, Arnaldo Forni, 1886, III, p. 9 ; Ann E. Moyer, « Reading Machiavelli in sixteenth-century Florence » in : *The Routledge History of the Renaissance*, 2017.

⁶⁹ Archivio di Stato di Firenze, Dieci di Balìa, Stanziamenti e Condotte, dal 1527 al 1529 (classe XIII, II, 79), cité par Hélène Soldini, *Les Républiques de Donato Giannotti. Une biographie d'un républicain florentin du XVI^e siècle*, Florence, European University Institute, 2014, vol. II, p. 46.

⁷⁰ Crollalanza, *op. cit.*, III, p. 9 ; Alessandro Monti, *L'assedio di Firenze (1529-1530). Politica, diplomazia e conflitto durante le Guerre d'Italia*, thèse d'Histoire moderne sous la dir. de Franco Angiolini, università di Pisa, 2013, p. 99 et note 66 ; Benedetto Varchi, *Storia Fiorentina*, vol. II, Milan, 1846, p. 59.



Cat n° 30



Fig. 54: Atelier de Guido Durantino, *Circé et Glaucos*, vers 1530-1535, diam. 26,6 cm. (Collection Richard et Betty Hedreen, États-Unis d'Amérique ; Sotheby's, Londres, 6 juillet 2017, n° 56)



Service Gentile Virginio Orsini (vers 1498-1548)

Le Peintre du Marsyas de Milan a peint une pièce avec le sujet d'*Apollon et Daphné* du service de Gentile Virginio Orsini (Cat. n° 51) dont les armes sont « écartelées : au 1 et 4 d'argent à l'initiale V de gueules ; aux 2 et 3, bandé de gueules et d'argent ; au chef du second chargé d'une rose de gueules, soutenu d'une divise d'or chargée d'une anguille ondoyante en fasce d'azur ». À ce jour, nous ne connaissons pas d'autres majoliques portant ces armoiries.

Le condottiere et amiral Gentile Virginio II Orsini (vers 1498-1548) était le fils de Carlo Orsini⁷¹ (vers 1465-1502) et Porzia Savelli (1470-1504). Carlo Orsini fut lui-même descendant de Gentile Virginio I^{er} Orsini (vers 1434-1497), seigneur de Bracciano⁷², condottiere et capitaine général des armées aragonaises de Naples dès 1489. En récompense de ses faits d'armes, le roi Ferdinand I^{er} de Naples, appelé également Ferrante d'Aragon (1424-1494), a permis à ce dernier d'acquérir le fief d'Anguillara Sabazia le 3 septembre 1492 auprès de Franceschetto Cybo, fils du défunt pape Innocent VIII (1432-1492).

À la date du 12 septembre 1493, Gentile Virginio concéda les châteaux d'Anguillara, Cerveteri et Monterano à son fils naturel Carlo. C'est à cette même époque que fut créé le rameau des Orsini d'Anguillara : Gentile Virginio Orsini accorda le fidejussor des terres d'Anguillara, Cerveteri et Monterano à son fils Carlo et modifia ses armoiries devenant « écartelées : aux 1 et 4, d'argent à la lettre V de gueules, et aux 2 et 3, bandé de gueules et d'argent de six pièces chargé d'une rose de gueules et soutenu d'une divise d'or chargé d'une anguille ondoyante en fasce d'azur ». L'anguille est un meuble parlant pour le fief d'Anguillara et l'initiale « V » est relative à son patronyme (Orsini ou Ursini – la voyelle U s'écrivant comme la consonne V).

Le petit-fils, Gentile Virginio II Orsini⁷³, devint propriétaire du fief à partir de 1518 et fut à l'origine du décor du palais ; ses armoiries se remarquent sur une importante fresque peinte entre 1534 et 1539 dans la salle principale du palais (fig. 55), aujourd'hui salle du conseil de la ville, avec un cimier parlant à l'ours (Orsini) dévorant une anguille (Anguillara)⁷⁴. Condottiere des milices pontificales en 1526 et capitaine général de toutes les galères papales en 1534, il fut nommé aussi commissaire du port et de la terre de Civitavecchia et commandant de la garde de la mer. De 1534 à 1537, il obtint le commandement général de la flotte papale dans la guerre contre les Turcs. En 1539, ses liens avec la France firent prendre au pape Paul III, Alexandre Farnèse, la décision de lui retirer le commandement général et de lui confisquer ses biens en 1539 en les assignant à son petit-fils Pierluigi Farnese. En retour, le roi de France François I^{er} le nomme en 1543 lieutenant général de son armée de mer et lui octroie le prestigieux ordre de Saint-Michel. Il ne récupérera ses biens qu'en 1548, peu de temps avant sa mort à Rome, à la faveur d'un conflit entre le pape et son petit-fils concernant la possession du duché de Parme.

L'historienne Cristina Conti a pu établir formellement ces armoiries comme étant celles du petit-fils du célèbre Gentile Virginio I^{er} Orsini – son homonyme –, d'après l'étude d'un dessin à la sanguine de Rosso Fiorentino (1494-1540) conservé au musée du Louvre⁷⁵. Cette feuille illustre *Saint Roch distribuant ses biens aux pauvres* et porte les mêmes armoiries que celles de notre plat. C'est Benvenuto Cellini (1500-1571) qui a permis cette attribution de manière certaine. En effet, dans son autobiographie, ce dernier écrit qu'il va rejoindre « il Rosso pittore », qui s'est enfui de Rome pour se réfugier chez le comte d'Anguillara à Cerveteri⁷⁶ (« il quale era fuor di Roma inverso Civitavecchia, a un luogo del Conte dell'Anguillara, detto Cervetera »), et ce séjour se déroule durant l'été 1524. Gentile Virginio II Orsini, célèbre amiral, était tout aussi féru d'art que d'armes comme le rapportent différents témoignages contemporains. Il fut aussi un important mécène. Dans le palais Orsini, à Anguillara Sabazia, on retrouve en plusieurs endroits les armoiries ainsi écartelées, sculptées sur des chambranles de porte, sur des fresques et stucs de trois salles du rez-de-chaussée, soit la partie la plus ancienne du bâtiment.



Fig. 55 : Armes de Gentile Virginio II Orsini sur la frise des divinités marines, vers 1534-1539, fresque (Anguillara Sabazia, Palais Orsini, Salle du Conseil municipal, mur méridional)

⁷¹ Carlo Orsini, fils naturel légitimé, issu d'une liaison de son père avec une napolitaine mariée, était l'oncle du pape Léon X, Jean de Médicis (1475-1521). Le fils de Carlo Orsini, prénommé comme son grand-père, Gentile Virginio Orsini, était le cousin du pape. La première référence à la vie militaire de Gentile Virginio Orsini est fournie par Marino Sanudo qui rappelle, en juin 1512, que celui-ci suivit son parent Renzo degli Anguillara, dit Renzo da Ceri, en qualité de « condottiero » auprès de la Sérénissime (*I Diarii*, Venise, 1879-1903, vol. XIV, col. 307).

⁷² Francesca Laura Sigismondi, *Lo statodegli Orsini. Statui e diritto proprio nel ducato di Bracciano con edizione critica del Ms. 162 della Biblioteca del Senato*, Rome, Viella, 2003.

⁷³ B. Cellini parle de lui dans ses *Vite*. Pareillement F. Sansovino dans *L'Historia di casa Orsina*, Venise, 1565 et M. Sanudo dans son *Diarii*.

⁷⁴ Joana Barreto, « La frise marine entre Naples, Florence et Rome : une approche du palais Orsini à Anguillara Sabazia », in *Frisés peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, sous la dir. d'Antonella Fenech Kroke et Annick Lemoine, Rome, Académie de France à Rome ; Paris, Somogy, 2016, pp. 173-191.

⁷⁵ Cristina Conti, « Rosso Fiorentino e Gentile Virginio Orsini a Cerveteri », in *HortiHesperidum*, VI, 2016, I, pp. 263-279.

⁷⁶ *La Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino scritta per lui medesimo in Firenze*, Turin, Cugini Pomba e Compagnia, 1852, p. 101, note n° 2 : « Cervetera, piccola terra, o borgo, nello Stato Pontificio, a tre leghe da Bracciano. »



Service de G. F. Paganucci

Les armes (« d'azur au griffon d'or ») figurant sur l'unique pièce conservée de ce service, *L'Enlèvement d'Hélène* (Cat. n° 38), n'avaient jamais été identifiées par les historiens de la majolique jusqu'ici ; seul Bernard Rackham avait émis l'hypothèse qu'il pouvait s'agir des armes de la famille Fabri, dans la province de « Speyer » (Spire, Land de Rhénanie-Palatinat, Allemagne). En réalité, d'après nos recherches, il y a tout lieu de penser que cette coupe était destinée à un membre de la famille Paganucci, dont les armes étaient identiques à celles représentées par notre artiste⁷⁷, mais surtout dont le nom est tout simplement peint sur le bateau figurant en bonne place dans la scène ! Les initiales « G. » et « F. » flanquant l'écu armorié correspondent sans doute à celles du commanditaire (Gian Francesco Paganucci ?). Cette famille demanda son agrégation à la « bourgeoisie » de Florence entre 1527 et 1608⁷⁸.



Service non identifié

La dernière pièce armoriée du corpus du Peintre du Marsyas de Milan est un *tondino* illustré du mythe de *Diane et Actéon* (Cat. n° 28). Cette pièce est uniquement connue par une reproduction en noir et blanc publiée dans le catalogue de vente de la collection Albert Gérard des 18-23 juin 1900. En raison de l'absence de détail dans la description de la pièce, nous ne pouvons identifier ces armoiries, qui ne peuvent cependant être que d'or ou d'argent à une bande de gueules, de sinople, d'azur ou de sable.

⁷⁷ Michel Popoff, *Répertoires d'héraldique italienne. Florence (1302-1700)*, Paris, Références, 1991, p. 136, n° 214 : Paganucci : « d'azur au griffon rampant d'or ». Parmi nos recherches, nous avons également repéré un « Ser Giovanni Paganucci » en 1527 à Florence (Ferdinando Leopoldo del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Florence, Stella, 1684, p. 261).

⁷⁸ Armorial conservé à la Bibliothèque nationale de Florence.



ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE DU CORPUS DU PEINTRE DU MARSYAS DE MILAN : RAPPORT AUX SOURCES GRAVÉES

Sur les quatre-vingt-sept numéros que comptent le corpus du Peintre du Marsyas de Milan, seules deux ne figurent pas de scènes historiées : les deux salières du service dit aux Trois croissants, ornées d'un simple répertoire décoratif. C'est donc sur un total de quatre-vingt-sept scènes (si l'on prend en compte les deux pièces que comptent le Cat. n° 81, le bol d'accouchée et son couvercle ; ainsi que les deux scènes illustrant le bol d'accouchée du Cat. n° 80) que le peintre a pu pleinement développer son art. Seule une scène d'une pièce fragmentaire n'a pu être identifiée (Cat. n° 49). Ainsi, sur les quatre-vingt-six scènes, quatre catégories iconographiques se distinguent : la mythologie grecque (55 scènes, soit 64 %), l'Histoire chrétienne (14 scènes soit 16,3 %), l'Histoire romaine (8 scènes soit 9,3 %) et les allégories (9 scènes, soit 10,4 %).

Au sein de ces quatre grands thèmes, il est possible d'opérer des subdivisions. En effet, la mythologie grecque, qui représente donc à elle seule près de 65 % de l'ensemble des scènes historiées, comprend 41 scènes inspirées par les *Métamorphoses* d'Ovide, soit une large majorité – elles constituent 73,2 % des scènes mythologiques. En regard, les autres récits antiques occupent une place nettement moindre : deux œuvres sont tirées des *Fables* d'Hygin, deux autres de l'*Énéide* de Virgile, une scène de la tragédie *Alceste* d'Euripide et une autre de l'*Illiade* d'Homère. Le reste appartient plus largement aux récits de la mythologie grecque que l'on retrouve égrainés dans la littérature antique. Et au sein même des scènes inspirées par les *Métamorphoses* d'Ovide, des sujets semblent privilégiés par rapport à d'autres. C'est le cas d'*Apollon et Daphné*, qui est figurée à cinq reprises ; l'*Enlèvement d'Europe* sur quatre pièces ; *Apollon et Marsyas* et *Diane et Actéon* à trois reprises. L'histoire de Latone se déploie à elle seule sur cinq œuvres en quatre épisodes distincts : *Latone et les paysans de Lycie* se retrouve sur deux pièces, *Apollon et Diane*, *Le Meurtre des fils de Niobé* et *Le Meurtre de la fille de Niobé* sur une seule. Sept autres « métamorphoses » sont représentées à deux reprises, dont certaines faisant montre d'une proximité de composition (on y revient plus loin). Il en est ainsi pour *Pan et Syrinx*, *Persée et Andromède*, *L'Enlèvement de Proserpine*, *Cyparisse et le cerf* et *Latone et les paysans de Lycie*. Dix autres métamorphoses nous sont parvenues en une seule version.

S'agissant de l'iconographie religieuse, dix scènes sont tirées du Nouveau Testament contre trois seulement de l'Ancien. Une dernière iconographie est tirée de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine et préfigure la naissance du Christ, *La prédiction de la Sibylle de Tibur et la Vision d'Auguste*. Ainsi les représentations liées à la sainte famille et à la vie du Christ sont-elles les plus nombreuses, avec *L'Annonciation*, *L'Adoration des Bergers*, *Le Baptême du Christ*, *L'Appel du Christ*, *La Déploration du Christ* et *Saint Thomas recevant la ceinture de la Vierge*. Deux représentations figurent des saints : *Saint Jérôme et le petit lion* et *Trois saints (La Vierge entourée de saint Jean-Baptiste et saint Antoine de Padoue ?)*. Restent les scènes vétérotestamentaires, qui toutes proviennent de la Genèse : *Adam et Ève au jardin d'Eden*, *Le sacrifice d'Abel et Caïn* et *Joseph et la femme de Putiphar*.

Huit œuvres sont peintes de scènes de l'*Histoire Romaine* d'après Tite-Live, Dion Cassius ou Appien ou encore d'après le récit de l'*Histoire d'Auguste*. La représentation des héros de la République romaine, avec un plat du récit de *Mucius Scaevola* et trois autres de *La dévotion de Marcus Curtius*, est centrale puisqu'elle occupe la moitié des sujets sur ce thème. Les fondateurs de Rome *Romulus* et *Rémus* sont représentés sauvés des eaux par Faustulus, ainsi que *L'Empereur Tibère* et *Archélaos* et *Septime Sévère ordonnant la décapitation d'Albinus* et un affrontement de la Troisième guerre Punique, *La Bataille au coutelas*.

Les sources utilisées par le Peintre du Marsyas de Milan pour créer ces scènes ont pu être identifiées dans plus de la moitié des cas. Si un quart d'entre elles sont inspirées de bois gravés d'ouvrages imprimés, telles les *Métamorphoses* d'Ovide publiées en langue vulgaire à Venise en 1497 par Z. Rosso ; l'édition princeps en grec *Les Deipnosophistes* ou *Le Banquet des savants* d'Athénée de Naucratis publiée en 1514 à Venise chez Alde Manuce ou encore l'édition vénitienne *Dione Historico delle Guerre & Fatti de Romani*, traduit du grec à l'italien par Nicolo Leonicensi publiée par Don Cassius en 1533 ; un autre quart l'a été par copie directe à partir de gravures de maître.

Les scènes élaborées par le peintre à partir de xylographies d'ouvrages imprimés sont des recompositions qui nécessitent une compréhension effective du récit de la part de l'artiste. Dans l'ensemble, le Peintre du Marsyas de Milan retranscrit les éléments nécessaires à la compréhension de la scène par le spectateur. Toutefois, certaines œuvres privées de l'intégralité de ces composantes iconographiques sont parfois plus difficiles à appréhender. Ainsi la majolique identifiée comme la métamorphose d'*Apollon et Marsyas* (Cat. n° 42) révèle-t-elle d'importantes approximations du mythe. Si Apollon avec sa *lira da braccio* sous le menton, et Marsyas représenté nu et attaché à un arbre attendant son supplice sont identifiables au premier coup d'œil, la présence de deux autres personnages à gauche de la composition semble moins évidente, voire incompréhensible en l'absence d'attribut.

Dans ses compositions, le peintre a aussi pour habitude de représenter plusieurs temps d'un même récit. Pour continuer avec la pièce d'*Apollon et Marsyas*, le plus jeune des deux hommes pourrait être Marsyas encore habillé assistant au récital du dieu des musiciens, puisque son visage est identique à celui du Marsyas nu figuré à droite, lors de son supplice. Cependant, à l'arrière, un vieil homme tient dans ses bras une cornemuse dont l'ancêtre est l'*aulos*, instrument avec lequel est traditionnellement représenté le satyre. Marsyas serait donc représenté à trois reprises et de différentes manières, presque côte à côte. Certes, on le sait bien, il s'agit là d'une convention picturale qui remonte à loin : Giotto, dans ses fresques de la vie de saint François d'Assise, ou son élève Maso di Banco, dans son cycle de la vie de Saint Sylvestre, emploient déjà ce procédé au début du XIV^e siècle pour exprimer différents temps d'un même récit. On pourrait s'étonner de trouver ce biais narratif, désormais archaïque, encore employé au XVI^e siècle s'il ne l'était encore quelques années auparavant par Raphaël (notamment dans le *Sacrifice de Caïn et Abel* aux Loges du Vatican) ou sur les majoliques de Nicola da Urbino, qui illustra le même récit ovidien.

Sur l'assiette du service Calini du J. Paul Getty Museum (fig. 85), Marsyas est en effet représenté comme un jeune homme au moment où il trouve l'instrument de la déesse Athéna qu'il fera sien et comme un vieillard au moment du sacrifice. Le peintre a cherché à illustrer deux temps distincts de la vie du satyre qui, au cours des années, s'est perfectionné dans sa pratique musicale et se présente âgé devant Apollon, mais en intervertissant les différents âges de Marsyas. Le Peintre du Marsyas de Milan emploierait donc la même convention picturale traditionnelle que Nicola da Urbino, à la seule différence qu'il laisse planer des ambiguïtés manifestes sur l'identité de ses protagonistes. Est-ce une incompréhension de sa part ou au contraire une volonté ? Une deuxième majolique a été identifiée comme illustrant la joute d'*Apollon et Marsyas* (Cat. n° 44) grâce à la proximité de certains personnages avec d'autres œuvres sur ce sujet du peintre (Cat. n° 21 et n° 45). Le seul personnage identifiable avec certitude est le dieu Apollon, accompagné de sa *lira da braccio*. Il est flanqué de deux hommes, l'un dans lequel nous voyons Marsyas par sa nudité, malgré l'absence d'*aulos*, et un autre vêtu, plus difficile à identifier mais qui pourrait être l'un des arbitres de la confrontation musicale en cours. Si dans l'affrontement opposant Apollon et Marsyas les muses départagent les deux musiciens, dans le récit où se défient Apollon et Pan sont présents parmi les arbitres le roi de Lydie, Tmolus et le roi Midas. La représentation d'un personnage masculin

pourrait s'expliquer par la confusion du Peintre du Marsyas de Milan entre deux récits voisins, évoquant une joute musicale dans laquelle le protagoniste est Apollon.

Cette incohérence, parmi d'autres dans son œuvre, témoigne de la compréhension parfois limitée du peintre du récit qu'il cherche à illustrer. Ainsi, malgré l'identification certaine d'une iconographie, il arrive que des détails inadéquats s'immiscent dans ses compositions. C'est le cas, sans nul doute possible, dans *Le Meurtre des fils de Niobé* (Cat. n° 19), où Diane est figurée comme un jeune homme alors même que l'inscription au revers la mentionne comme sujet principal : « *Como diana / amazo li figli d[i] / niobe* ». De même, sur les deux plats de *Cyparisse et le cerf* (Cat. n° 15 et n° 4), Apollon, représenté à plusieurs instants du récit, est transformé en femme alors qu'il implore Cyparisse en pleine métamorphose. De plus, sur l'une des versions de *Latone et les paysans de Lycie* (Cat. n° 23), un des jumeaux de Latone est absent alors qu'il s'agit de l'un des personnages essentiels au récit, tandis qu'un des paysans de Lycie est représenté avec un corps et un vêtement féminin.

Lorsque l'artiste faïencier ne compose pas d'après les xylographies d'ouvrages illustrés, il reproduit à l'identique les gravures de maîtres. Sans conteste et sans surprise, l'un des plus grands pourvoyeurs de modèles du Peintre du Marsyas de Milan se trouve être Marcantonio Raimondi (v. 1480-1534), le premier graveur de seconde main (c'est-à-dire de gravure de reproduction) de la Renaissance, d'après



Cat n° 3

Cat n° 17

Cat n° 18

Fig. 56, 57 et 58 : Apollon et Daphné



Cat n° 24

Cat n° 25

Fig. 59 et 60 : Persée et Andromède

des dessins, des peintures ou des fresques de Raphaël, Giulio Romano, Baldassarre Peruzzi, Francesco Francia ou Timoteo Viti. Ainsi le Peintre du Marsyas de Milan a employé douze gravures de Raimondi (Cat. n° 26, 35-38, 47, 48, 53, 63, 64, 66-70, 77, 78 et 86), deux d'Agostino Veneziano (Cat. n° 13 et 71), une de Giulio Campagnola (Cat. n° 5 et 26), une de Marco Dente (Cat. n° 41), une du Maître au Dé (Cat. n° 58), une de Giovanni Jacopo Caraglio (Cat. n° 81 et 87) et une d'un artiste anonyme florentin (Cat. n° 65). Si l'on observe l'utilisation de ces gravures, on se rend toutefois compte que très peu ont servi pour les majoliques du Groupe A. Sur ces vingt-six pièces, seules deux combinent plusieurs gravures (Cat. n° 26 et 35). À la différence de Francesco Xanto Avelli capable de composer avec vingt-quatre sources différentes pour une seule majolique⁷⁹, le Peintre du Marsyas de Milan n'utilise pas plus de deux modèles distincts.

Si le lecteur nous a suivi jusqu'ici, il aura compris que les sources d'un peu moins de la moitié – tout de même – des majoliques du Peintre du Marsyas de Milan n'ont pu être identifiées. Lorsque les sources ayant servi aux compositions du peintre ne nous sont pas parvenues, l'identification iconographique est en effet encore plus délicate. Toutefois, plusieurs majoliques de l'artiste figurent le même sujet avec une telle proximité de compositions et de postures des personnages que nous sommes assurée qu'elles possèdent une source commune, qui n'était d'évidence ni une source imprimée ni une gravure de maître. C'est le cas tout spécialement pour le sujet d'*Apollon et Daphné*, qui offrent quelques variantes, en particulier dans leurs coloris (Cat. n° 3, 17 et 18 ; fig. 56-58). La même proximité se remarque également pour les deux plats de *Persée et Andromède* (Cat. n° 24 et 25 ; fig. 59-60). On peut gager, dans ces cas, que la source qui ne nous est malheureusement pas parvenue était un dessin d'atelier – à l'instar de ceux qui tapissaient les murs des ateliers que donne à voir le dessin de Cipriano Piccolpasso (fig. 3).

Toutefois, dans d'autres cas moins nombreux mais qu'on ne peut négliger, la source était forcément un dessin aquarellé, voire directement la majolique originale, car l'artiste reprend non seulement la composition et les postures, mais aussi les coloris (ou d'autres approchant ceux du modèle) – à moins que le dessin d'atelier ne portât des indications de couleurs pour les vêtements des personnages, hypothèse que l'on ne peut tout à fait exclure. C'est le cas pour deux autres représentations d'*Apollon et Daphné* quasiment similaires entre elles (Cat. n° 16 et 51 ; fig. 61-62) et des deux représentations de *l'Appel de Saint Pierre* (Cat. n° 39 et 40 ; fig. 63-64) où seul l'arrière-plan paysagé a été modifié. Cette même ressemblance se retrouve dans deux pièces représentant *L'empereur Tibère et Archeläus* (Cat. n° 60), mais dont l'une fut peinte par notre artiste, tandis que l'autre, qui faisait partie de la collection John Scott Taggart et se trouve aujourd'hui dans une collection privée (fig. 66), a été attribuée à Sforza di Marcantonio par Carola Fiocco et Gabriella Gherardi⁸⁰. La proximité entre ces deux pièces est telle qu'elles partagent jusqu'à leurs détails architecturaux : les corps de moulures des corniches, la forme à volute des consoles du balcon, les verres circulaires à boudine de la fenêtre ou encore les assises marquées et à pointillés du parement des murs. De même, les couleurs des vêtements sont quasiment identiques, à quelques exceptions près. Tout cela ne laisse guère de doute sur le fait que l'une des pièces est la copie de l'autre – l'hypothèse la plus probable étant que le Peintre du Marsyas de Milan a été copié, car la seconde pièce, qui daterait des années 1538-1540, semble plus tardive que la sienne.

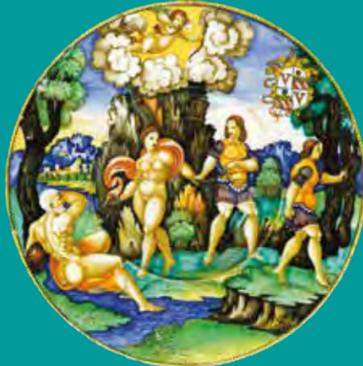
L'identification iconographique est parfois permise grâce à la méthode de travail du Peintre du Marsyas de Milan qui réalise à plusieurs reprises les mêmes sujets, tout en réduisant ou en augmentant le nombre des personnages ou les éléments iconographiques du récit. Cette pratique s'observe pour les deux versions de *Cyparisse et le cerf* (Cat. n° 15 et 74), pour les cinq versions d'*Apollon et Daphné* (Cat. n° 3, 16, 17, 18 et 51), pour les quatre versions de *l'Enlèvement d'Europe* (Cat. n° 2, 50, 55 et 56), pour les deux versions de *l'Enlèvement de Théopane* (Cat. n° 14 et 34) et pour les trois versions de *La dévotion de Marcus Curtius* (Cat. n° 35, 36 et 37).

⁷⁹ C'est le cas par exemple pour *Le triomphe de Neptune* daté 1533 à la Wallace Collection, Inv. C89.

⁸⁰ Fiocco et Gherardi 1996, pp. 145-151.



Cat n° 16



Cat n° 51

Fig. 61 et 62 : Apollon et Daphné



Cat n° 39



Cat n° 40

Fig. 63 et 64 : L'appel de Saint-Pierre



Cat n° 60



Sforza di Marcantonio (Collection privée)

Fig. 65 et 66 : L'empereur Tibère et Archeläus

Parfois, afin d'identifier la source graphique qui a présidé à la composition d'une œuvre, il nous faut regarder du côté des majoliques historiées d'autres artistes. La proximité stylistique du Peintre du Marsyas de Milan avec Nicola da Urbino n'est plus à défendre : c'est cette proximité qui a contribué à l'attribution jusqu'ici de nombreuses pièces du Peintre du Marsyas de Milan à Nicola da Urbino⁸¹. Mieux que cela, un détail sur une majolique atteste une proximité géographique certaine entre les deux. En effet, une seconde version de *Latone et les habitants de Lycie* (Cat. n° 22, fig. 88), pour laquelle nous ne possédons pas de modèle gravé, a une composition très proche d'une représentation du même sujet par Nicola da Urbino du service de la marquise de Mantoue Isabelle d'Este (musée Miniscalchi-Erizzo, Vérone ; fig. 87). Mais dans sa version, le Peintre du Marsyas de Milan a reproduit un détail spécifique qui n'était en rien nécessaire et, du coup, devient incongru dans sa composition. De fait, dans la pièce de Nicola da Urbino, Apollon, reconnaissable à son carquois, pointe son doigt en direction des armes de la marquise afin d'attirer l'attention du spectateur vers celles-ci. Ce geste, répliqué à l'identique par le Peintre du Marsyas de Milan sur sa majolique où aucun blason n'est pourtant présent, témoigne de la reprise immédiate de la figure d'Apollon et met en lumière la mauvaise compréhension formelle de la part de l'artiste, voire son incapacité à s'adapter. La précision de ce détail commun, combiné à l'absence de modèle gravé, suggère l'existence d'un dessin d'atelier, peut-être de Nicola da Urbino lui-même, ou du moins d'une proximité géographique entre le Peintre du Marsyas de Milan et l'œuvre de son maître. En d'autres termes, il conduit à penser que le Peintre du Marsyas de Milan travaillait dans l'atelier de Nicola da Urbino.

⁸¹ Voir plus haut, pp. 30-31.

Par ailleurs, une autre majolique, *Hercule et Omphale* (Cat. n° 79), pour laquelle, là encore, nous ne possédons pas de modèle graphique, témoigne de la possibilité d'un voisinage entre le Peintre du Marsyas de Milan et Francesco Xanto Avelli. Le personnage d'Hercule est identique à celui présent sur une majolique du même sujet attribuée à Xanto et conservée au Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna d'Arezzo, ainsi que sur une autre version du peintre conservée au Walters Art Museum de Baltimore. Cette proximité peut induire à nouveau l'existence d'une source commune, non-identifiée, entre les deux faïenciers. Mais un tel partage de sources peut aussi suggérer que les deux peintres se côtoyaient, voire qu'ils aient pu travailler un temps dans le même atelier. Un argument, sensible, doit être aussi pris en compte : leurs palettes de coloris sont si proches qu'elles portent à croire que les deux artistes, à l'image de ceux représentés par Cipriano Piccolpasso (fig. 3), se sont parfois retrouvés autour d'un plateau tournant, se partageant les bols de couleurs aussi bien que les modèles dessinés cloués aux murs. Comme on l'a vu précédemment, cette suggestion est rendue d'autant plus vraisemblable que les deux peintres ont travaillé ensemble pour au moins trois commandes : les services aux Trois croissants, à l'Aigle et d'Eliseo Piani. Une hypothèse séduisante se forge sous nos yeux : Et si les deux peintres s'étaient formés dans le même atelier ? Celui de Nicola da Urbino ?





**CORPUS DU PEINTRE
DU MARSYAS DE MILAN**



PRINCIPE DU CATALOGUE

L'une des principales particularités du Peintre du Marsyas de Milan – déjà évoquée dans notre introduction à cet ouvrage (voir pp. 30-31) – tient au fait que, contrairement à ses confrères et tout spécialement à Francesco Xanto Avelli, l'artiste ne signe ni ne date jamais ses majoliques. Par conséquent, constituer le corpus de ses pièces revient-il forcément à se lancer dans une vaste entreprise d'attribution à partir des seuls critères stylistiques usuels à ce type d'exercice : le présent catalogue est le fruit de ce travail argumentatif. Quant à ordonner chronologiquement un corpus qui ne présente aucune date absolue – à deux seules exceptions près, datées au revers au moment où elles furent lustrées à Gubbio –, il s'agit là moins d'une gageure que d'un réel écueil : faute de « marqueurs » chronologiques, il aurait été beaucoup trop hasardeux et subjectif de déterminer, par exemple, si les pièces étaient de jeunesse ou au contraire de fin de carrière. Pour pallier un tant soit peu cette situation, nous avons tout de même choisi de dater chacune des pièces en chronologie relative, le plus souvent dans une fourchette chronologique large, parfois plus serrée lorsque cela était possible. Aussi, pour toutes ces raisons, avons-nous pris le parti d'écarter les habituels classements chronologique et thématique – ce dernier sans grand intérêt ici, dans le cadre de l'attribution d'un corpus à un peintre – pour adopter un classement portant sur les caractéristiques stylistiques. Le catalogue se divise en sept parties, ou groupes.

Le premier groupe, que nous avons appelé « **Groupe A** », comprend toutes les pièces présentant des scènes d'extérieur dans lesquelles on peut reconnaître aisément les principales caractéristiques de la manière de l'artiste : les traits morphologiques des visages et des corps. Cet ensemble est toutefois subdivisé en trois sous-catégories.

Le premier sous-groupe « A1 » doit sa grande cohérence, non seulement au fait qu'il est exclusivement composé du service dit « aux Trois croissants », mais aussi qu'il comprend les traits morphologiques précités et deux des « signatures » du Peintre : les rochers imposants avec fente en trou de serrure et les cailloux avec ombre portée disposés en ligne continue. Ce sous-groupe nous semble en effet être le plus abouti dans la recherche de détails et dans la peinture de finition ; le tout premier numéro est d'ailleurs sans conteste la pièce maîtresse de l'œuvre du peintre. Dans un souci de lisibilité et de cohérence pour le lecteur qui ne connaîtrait pas les douze pièces que compte à ce jour le service, nous n'avons pas souhaité les séparer. Les deux pièces de forme (des salières), armoriées, ont elles-aussi été incluses dans ce groupe. Ce service étant partagé avec Francesco Xanto Avelli, comme nous l'avon vu (pp. 63-75), dont une pièce est datée 1530, nous permet de dater ce sous-groupe mais également l'ensemble du Groupe A à cette année. Nous avons placé en Annexe les pièces du service « aux Trois croissants » de Xanto.

Le second sous-groupe « A2 » se place en tous points dans la continuité du premier, excepté qu'il n'appartient pas au service « aux Trois croissants », les petits cailloux ne sont pas toujours présents et les rochers peuvent présenter quelques variantes minimales. C'est la section la plus importante du groupe, avec vingt-deux numéros.

Dans le troisième sous-groupe « A3 », nous avons souhaité distinguer les pièces de l'artiste où ne figure aucun rocher, de sorte qu'elles présentent souvent d'importants éléments d'architecture en remplacement.

LISTE DES PIÈCES

La deuxième section, appelée « **Groupe B** », peu importante numériquement puisqu'elle ne comprend que quatre numéros (soit moins de 5 % du corpus), présente exclusivement des scènes d'intérieur (avec des figures identifiables) ou des scènes où l'architecture domine. Du fait de l'absence de paysage, il peut être plus difficile d'identifier ces pièces sur simples critères stylistiques ; toutefois, la main de l'artiste y est si caractéristique qu'il ne fait aucun doute que ces pièces lui appartiennent.

Le « **Groupe C** » se définit par des figures absolument caractéristiques de l'artiste, mais dont le paysage présente des variantes qui dénotent soit l'intervention d'une seconde main, soit une autre époque dans la carrière de l'artiste, sans que l'on puisse trancher entre l'une ou l'autre de ces deux hypothèses. En outre, il nous semble que ces pièces peuvent être rapprochées du fragment daté de 1535 (Cat. n°50) : ces pièces pourraient toutes avoir été réalisées autour de cette date.

Le quatrième groupe, dénommé « **Groupe D** », présente seulement trois pièces, sans rocher caractéristique, mais datées vraisemblablement entre 1533 et 1539 : cet ensemble, illustré d'après une source iconographique publiée en 1533, a forcément été réalisé après cette date.

Le « **Groupe E** » correspond aux scènes d'extérieur comprenant des figures dont les visages sont légèrement différents de ceux habituels du Peintre du Marsyas de Milan. Selon nous, il faut y voir dans certains cas l'intervention d'une autre main et dans d'autres l'effet des modèles gravés dont ils sont issus. Quoi qu'il en soit, l'ensemble paraît cohérent, les paysages en particulier.

Le sixième groupe, appelé « **Groupe F** », comprend une pièce lustrée à Gubbio datée au revers par Maestro Giorgio de 1528 et sept autres pièces pouvant être rapprochées de celle-ci. Plusieurs éléments nous laissent penser qu'il s'agit bien de notre artiste, les compositions étant toutefois assez différentes et déroutantes. Entre la pièce type (Cat. n° 1) et ce groupe, l'écart est important, mais elles présentent aussi des caractéristiques communes : là encore, il faut peut-être y voir une époque différente dans la carrière de l'artiste.

Enfin, le « **Groupe G** » comprend les bols d'accouchées, dont certains en collaboration possible avec Xanto.

Afin de ne pas alourdir inutilement la bibliographie de chacune des notices, nous avons pris le parti de ne citer que les études dans lesquelles les pièces sont amplement analysées, décrites et parfois reproduites. Signalons d'emblée les articles ou notices de référence pour l'œuvre du Peintre du Marsyas de Milan que sont ceux de John Mallet du Victoria & Albert Museum publié en 1988, de Julia Poole du Fitzwilliam Museum en 1996 et de Timothy Wilson de l'université d'Oxford en 2000.

À la suite des références bibliographiques, nous signalons lorsque la pièce concernée avait auparavant été attribuée ou donnée sans réserve à un autre artiste. Par ailleurs, nous renvoyons fréquemment aux autres pièces du corpus ainsi : « (Cat. n°...) ».

Tous les revers portant une inscription (soit huit pièces) sont systématiquement reproduits. En revanche, pour la grande majorité des revers vierges d'inscription, nous avons fait le choix de ne pas les reproduire et de signaler simplement – lorsque nous en avons connaissance – la typologie du revers, et en particulier le nombre de cercles concentriques jaunes qu'il contient, variant de deux à cinq.

Nous tenons à informer les lecteurs que les reproductions photographiques ne sont pas de qualité égale et présentent de grandes variations pouvant en fausser la lisibilité.

Évidemment, un tel catalogue, reposant exclusivement ou presque sur des critères stylistiques, ne peut prétendre être définitif. Au contraire, nous souhaitons que des découvertes d'archives ou l'apparition de majoliques inédites viennent prochainement l'enrichir, le préciser, voire le contredire sur tel ou tel point ou, mieux encore, identifier de manière définitive le « Peintre du Marsyas de Milan » : c'est assurément notre vœu le plus cher. Nous espérons donc que le lecteur verra dans ce catalogue la première « pièce » d'une œuvre à redécouvrir.

Groupe A : Scènes d'extérieur caractéristiques de l'artiste, vers 1530

Groupe A1 : Service dit « aux Trois croissants »

1. Diane et Apollon s'apprêtant à tuer les enfants de Niobé	102
2. L'Enlèvement d'Europe	106
3. Apollon et Daphné	110
4. Diane et Callisto	112
5. L'Astrologue	116
6. Venus et l'Amour dans la forge de Vulcain	118
7. Apollon surveillant le troupeau d'Admète	122
8. Apollon et Pan	124
9. Méléagre chassant le sanglier de Calydon	128
10. Psyché et Cupidon	130
11. Salière à rinceaux avec têtes de vieillards	132
12. Salière à rinceaux aux sphinx à têtes de béliers et chérubins	133

Groupe A2 : Scènes d'extérieurs caractéristiques avec rochers

13. La Bataille au coutelas (Victoire de Scipion sur Carthage)	134
14. L'Enlèvement de Théophraste par Neptune transformé en bélier	138
15. Cyparisse changé en cyprès	140
16. Apollon et Daphné	142
17. Apollon et Daphné	144
18. Apollon et Daphné	146
19. Le Meurtre des fils de Niobé	150
20. Le Meurtre de la dernière fille de Niobé	152
21. Apollon et Marsyas	154
22. Latone et les paysans de Lycie	158
23. Latone et les paysans de Lycie	162
24. Persée et Andromède	164
25. Persée et Andromède	166
26. Allégorie astrologique ou L'astrologue et Diane	168
27. Mercure, Argus et Io	170
28. Diane et Actéon	172
29. Diane et Actéon	174
30. L'Enlèvement de Proserpine	176

31. L'Enlèvement de Proserpine	178
32. Romulus et Remus	180
33. La Prédiction de la Sibylle de Tibur et la Vision d'Auguste	182
34. L'Enlèvement de Théophraste par Neptune transformé en bélier	184

Groupe A3 : Scènes d'extérieurs caractéristiques sans rochers

35. La Dévotion de Marcus Curtius	186
36. La Dévotion de Marcus Curtius	190
37. La Dévotion de Marcus Curtius	191
38. L'Enlèvement d'Hélène	192
39. L'Appel de saint Pierre	196
40. L'Appel de saint Pierre	198
41. Allégorie de la Force ou de la Colère	200
42. Apollon et Marsyas	202
43. Trois saints (ou La Vierge entourée de saint Jean-Baptiste et saint Antoine de Padoue ?)	204
44. L'Annonciation	206
45. Apollon et Marsyas	208

Groupe B : Scènes d'intérieur

46. La Mort d'Achille	210
47. Sujet indéterminé [Un roi entouré de trois femmes] (fragment)	213
48. Joseph et la femme de Putiphar	214
49. Didon conduisant Énée à travers le palais de Carthage	218

Groupe C : Pièces autour de 1535

50. Europe et le taureau (ou Pasiphaé désignant le taureau) (fragment)	220
51. Apollon et Daphné	224
52. Bacchante endormie surprise par des satyres	226
53. Pan et Syrinx	230
54. Hercule filant la laine auprès d'Omphale	232
55. Europe et le taureau (ou Pasiphaé désignant le taureau)	234
56. L'Enlèvement d'Europe	236
57. Allégorie de la Fortune	238
58. La Consolation des Fleuves	240
59. [Sujet mythologique non identifié]	242

Groupe D : Pièces vers 1533-1539

60. L'Empereur Tibère et Archeläus	244
61. L'Héroïsme de Mucius Scævola	248
62. Septime Sévère ordonne la décapitation d'Albinus	250

Groupe E : Pièces avec variantes dans la morphologie des personnages

63. Adam et Ève	252
64. Le Sacrifice de Caïn et Abel	254
65. Saint Thomas recevant la ceinture de la Vierge	258
66. Le Baptême du Christ	260
67. Pan et Syrinx	262
68. Vénus et Adonis	264
69. La Muse Calliope et les deux poètes Alcée et Anacréon	266
70. Apollon et les muses sur le Mont Parnasse	268
71. La Déploration du Christ	270

Groupe F : Pièces autour de 1528

72. Vénus et l'Amour dans la forge de Vulcain	272
73. Lotis et Priape	274
74. Cyparisse changé en cyprès	276
75. La Chasse du sanglier de Calydon	278
76. Pyrame et Thisbé	280
77. Picus, Circé et Canens	282
78. Saint Jérôme et le lion	286
79. Hercule et Omphale	288

Groupe G : Bols d'accouchée dont certains en collaboration avec Xanto

80. Bol d'accouchée : Diane et Actéon	292
81. Bol d'accouchée et son couvercle	296
82. Bol d'accouchée	300
83. Bol d'accouchée	302
84. Bol d'accouchée	304
85. Bol d'accouchée	306
86. Couvercle de bol d'accouchée : Vénus, Enée et Achate	307
87. Couvercle de bol d'accouchée : La Sainte Famille	308

Groupe A1
Le service dit « aux Trois croissants »

I. DIANE ET APOLLON S'APPRÊTANT À TUER LES ENFANTS DE NIOBÉ

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 27 cm

Revers : trois cercles concentriques jaunes

Localisation Collection Alain Moatti, Saanen, Suisse

Provenance

- Peut-être prince Pierre Soltykoff (vers 1804-1889), Paris, dont la collection fut achetée en bloc par le baron Achille Seillière et deux financiers en janvier 1861, mais non passée en vente

- Baron Achille Seillière (1813-1873), château de Mello

- Ses héritiers jusqu'en 1890 (*Catalogue des objets d'art de haute curiosité et de riche ameublement provenant de l'importante collection de feu M. le Baron Achille Seillière au château de Mello*, Paris, Galerie Charles Petit, 5-10 mai 1890, n° 55 ; adjugée 1200 francs à Heugel)

- Henri Heugel (1844-1916), éditeur lyrique

- Raymond Subes (1891-1970), l'un des plus importants ferronniers d'art français du XX^e siècle

- Son fils, Jacques Subes (1924-2002) et Françoise Blanc-Subes (1927-2015), au château des évêques de Dax (Couteau Bégarie, Dax, 23-24 juillet 2016, n° 710)

- Leprince, France

Bibliographie

Leprince et Raccanello 2016, n°12.

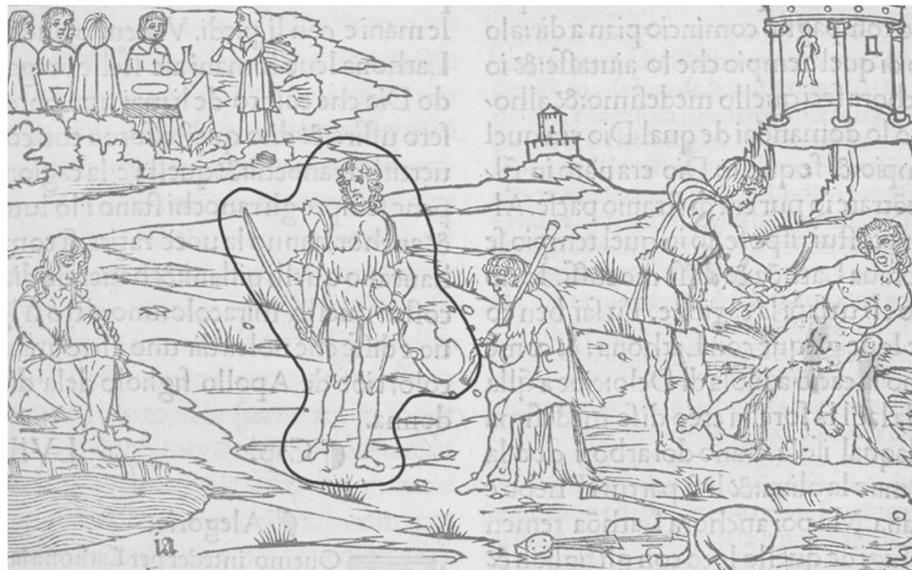


Fig. 67 : *Apollon et Marsyas*, gravure sur bois tirée de *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venise, 1497, fol. XLIX verso



Au revers, deux étiquettes du XIX^e siècle : sur l'une on lit distinctement « N° 327. Urbino – (Orphée) », tandis que l'autre est plus difficile à déchiffrer mais on peut tout de même y lire : « Urbino. XVI^e. Collection Seillière. N° 55-56 ». Si l'on en croit ces étiquettes et le catalogue du baron Achille Seillière, le sujet de ce plat serait « Orphée descendant aux enfers » ; or, il semble qu'il y ait une méprise sur le sujet.

En effet, la majolique historiée met en scène deux personnages, un masculin et l'autre féminin, dans un paysage extérieur en partie masqué par un amas rocheux. À droite de la composition, Apollon est reconnaissable à ses attributs : son carquois rempli de flèches placé dans son dos ainsi que sa « Lira da braccio »⁸² et son arc qu'il tient dans ses mains. Sur la gauche, sa sœur jumelle Diane, accompagnée d'une biche au centre, porte également un carquois et un arc turquois à la main. En haut, légèrement décalé sur la droite, figure un écusson armorié pendu aux branches d'un arbre.

Le sujet de l'œuvre n'est pas aisé à identifier car rien ne semble justifier la réunion des enfants de Latone, fille de Titan, à l'exception de l'instant du récit des *Métamorphoses* d'Ovide (Livre VI) où ils se retrouvent pour venger leur mère moquée par Niobé. La reine de Phrygie, orgueilleuse de sa nombreuse progéniture, enjoint à ses sujets lors d'une fête en l'honneur de la Titanide de l'honorer elle plutôt que la déesse qui n'a mis au monde que deux enfants. Les jumeaux vont ainsi tuer les enfants de Niobé à l'aide de leurs flèches :

« Latone allait ajoutait à ces paroles des prières : 'Arrête, dit Phoebus, une longue plainte retarde le châtement.' Phoebé lui donne raison et, glissant promptement dans les airs, Ils atteignent caché par les nuages, la citadelle de Cadmus. »⁸³ (Livre VI, vers 215-217)

L'accoutrement des dieux vient accréditer cette hypothèse puisqu'en plus de leurs armes, Apollon porte une tenue de combat constituée d'une tunique courte à plis échan-crée bleue, sur laquelle se superpose une cuirasse pectorale orange.

La posture du dieu, debout, les jambes croisées, le bras gauche appuyé sur sa lyre, est identique à celle que l'artiste a employé pour la pièce d'*Apollon et Pan* (Cat. n° 8) où seul son costume diffère. Durant cette joute oratoire, le dieu ne revêt pas son armure mais une simple tunique courte, soulignant ainsi son rôle de protecteur des musiciens.

Deux majoliques attribuées au Peintre du Marsyas de Milan et conservées au Castello Sforzesco de Milan illustrent la suite du récit. L'une représente *Le Meurtre des fils de Niobé* (Cat. n° 18) et la seconde *Le Meurtre de la dernière fille de Niobé* (Cat. n° 19). C'est grâce à leurs arcs que les jumeaux viendront à bout des quatorze enfants de Niobé. Bien que ces deux pièces ne fassent pas partie du service aux Trois croissants, il paraît évident que le peintre est familier du récit de la naissance et de la vie de Diane et Apollon ; ainsi illustre-t-il également deux œuvres représentant *Latone transformant les paysans de Lycie en grenouille* (Cat. n° 22 et 23).

Le *tondino* est parfaitement représentatif de l'œuvre du faïencier. On retrouve en effet deux des trois figures caractéristiques de son œuvre : le profil à la grecque pour le personnage féminin de Diane et le visage poupin de jeune homme pour Apollon. On y retrouve également les collines bleutées surmontées de lignes de buissons, les arbres au tronc sinueux ainsi que les rochers imposants présentant son motif de trou en forme de clef de serrure. Cette pièce est de haute qualité et il nous semble qu'elle est l'exemple parfait de l'art du Peintre du Marsyas de Milan. La source iconographique précise n'a pu être identifiée. Cependant, il semble que le Peintre du Marsyas de Milan ait pu s'inspirer de l'édition des *Métamorphoses* d'Ovide publiée en langue vulgaire à Venise en 1497 par Z. Rosso, pour la figure d'Apollon (fig. 67).



⁸² Instrument à cordes et à archet vraisemblablement dérivé de la vièle médiévale, la « Lira da braccio » était jouée avec beaucoup d'assiduité dans les cours européennes de la Renaissance, où elle comptait de nombreux adeptes parmi les grands artistes et humanistes du XV^e siècle et de la première moitié du XVI^e siècle. S'accordant extrêmement bien dans l'accompagnement des récitations de poésie lyrique et narrative, elle eut la faveur des milieux savants. Parmi ses interprètes les plus brillants, on cite, d'après les dires de Giorgio Vasari, Léonard de Vinci. On sait également que Pic de la Mirandole et Marsile Ficin jouaient de cet instrument.

⁸³ Ovide 2001, p. 239.

2. L'ENLÈVEMENT D'EUROPE

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 25 cm

Revers : Deux larges cercles concentriques jaunes cernant le bord extérieur et le pied. Deux étiquettes du XIX^e siècle : sur l'une on lit distinctement « N° 328. Urbino (Enlèvement d'Europe) », tandis que l'autre est plus difficile à déchiffrer, on peut cependant lire : « Collection Seillière. N° 55-56 »

Localisation Collection Alain Moatti, Saanen, Suisse

Provenance

- Peut-être prince Pierre Soltykoff (vers 1804-1889), Paris, dont la collection fut achetée en bloc par le baron Achille Seillière et deux financiers en janvier 1861, mais non passée en vente
- Baron Achille Seillière (1813-1873), château de Mello
- Ses héritiers jusqu'en 1890 (*Catalogue des objets d'art de haute curiosité et de riche ameublement provenant de l'importante collection de feu M. le Baron Achille Seillière au château de Mello*, Paris, Galerie Charles Petit, 5-10 mai 1890, n° 56 ; adjugée 500 francs à Heugel)
- Henri Heugel (1844-1916), éditeur lyrique
- Raymond Subes (1891-1970), l'un des plus importants ferronniers d'art français du XX^e siècle
- Jacques Subes (1924-2002) et Françoise Blanc-Subes (1927-2015), château des évêques de Dax
- Pierre-Richard Royer, France

Inédite

Le *tondino* illustre le mythe de l'*Enlèvement d'Europe* relaté dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Europe, la fille d'Agénor, roi de Tyr, et ses compagnes se promenaient sur la plage de Sidon (Phénicie) lorsque, fou de désir pour la jeune fille, Jupiter ordonna qu'on fasse descendre de la montagne le troupeau royal en train de paître ; le dieu se métamorphosa alors en un gracieux taureau blanc qui vint se coucher aux pieds d'Europe qui l'admira :

« Tantôt il folâtre, batifole sur l'herbe verdoyante, tantôt il se couche sur le flanc, d'un blanc de neige sur le sable doré, et, peu à peu, toute crainte écartée, présente tour à tour à la jeune fille son poitrail pour que sa main le flatte ou ses cornes pour qu'elle y attache des fleurs fraîches. La jeune princesse ose même, sans savoir qui la porte, s'asseoir sur le dos du taureau ; alors le dieu s'éloignant insensiblement de la terre ferme et du rivage, effleure traîtreusement du pied le bord de l'eau, de là s'en va plus loin vers le large où il emporte sa proie. Effrayée de cet enlèvement, elle se retourne vers la plage abandonnée, sa main droite tenant une corne, l'autre posée sur son dos ; ses vêtements s'agitent, ondulent sous la brise. »⁸⁴ (Livre II, vers 864-875)

Sur le cavet central, Europe, à califourchon sur un taureau et accrochée des deux mains à ses cornes, est enlevée et part en mer. Les cheveux roux au vent, elle est vêtue d'une stola orange et son visage est tourné vers ses deux suivantes placées au premier plan, occupées avec trois taureaux. Celle de gauche, blonde, agite ses bras en l'air comme pour rattraper Europe, tandis que la seconde, à droite, rousse à stola bleu, regarde la scène impuissante.

La scène se déroule sur un fond de paysage avec des arbres sur la gauche et d'imposants rochers sur la droite, avec au centre la mer ; on devine à l'arrière-plan à droite le château fortifié de Sidon (ou Saïda au Liban). La partie supérieure du *tondino* comporte un écusson armorié jaune à cuirs enroulés accroché à la branche d'un arbre.

Si le sujet de l'*Enlèvement d'Europe* est largement répandu dans les ateliers de peintres faïenciers, peu de pièces offrent une représentation iconographique structurée de la même manière. Bien que la source iconographique n'ait pas pu être formellement identifiée, deux assiettes de deux autres artistes (fig. 68 et 69), présentant une composition sensiblement similaire, tendent à prouver qu'il existait une source commune à ces trois œuvres.



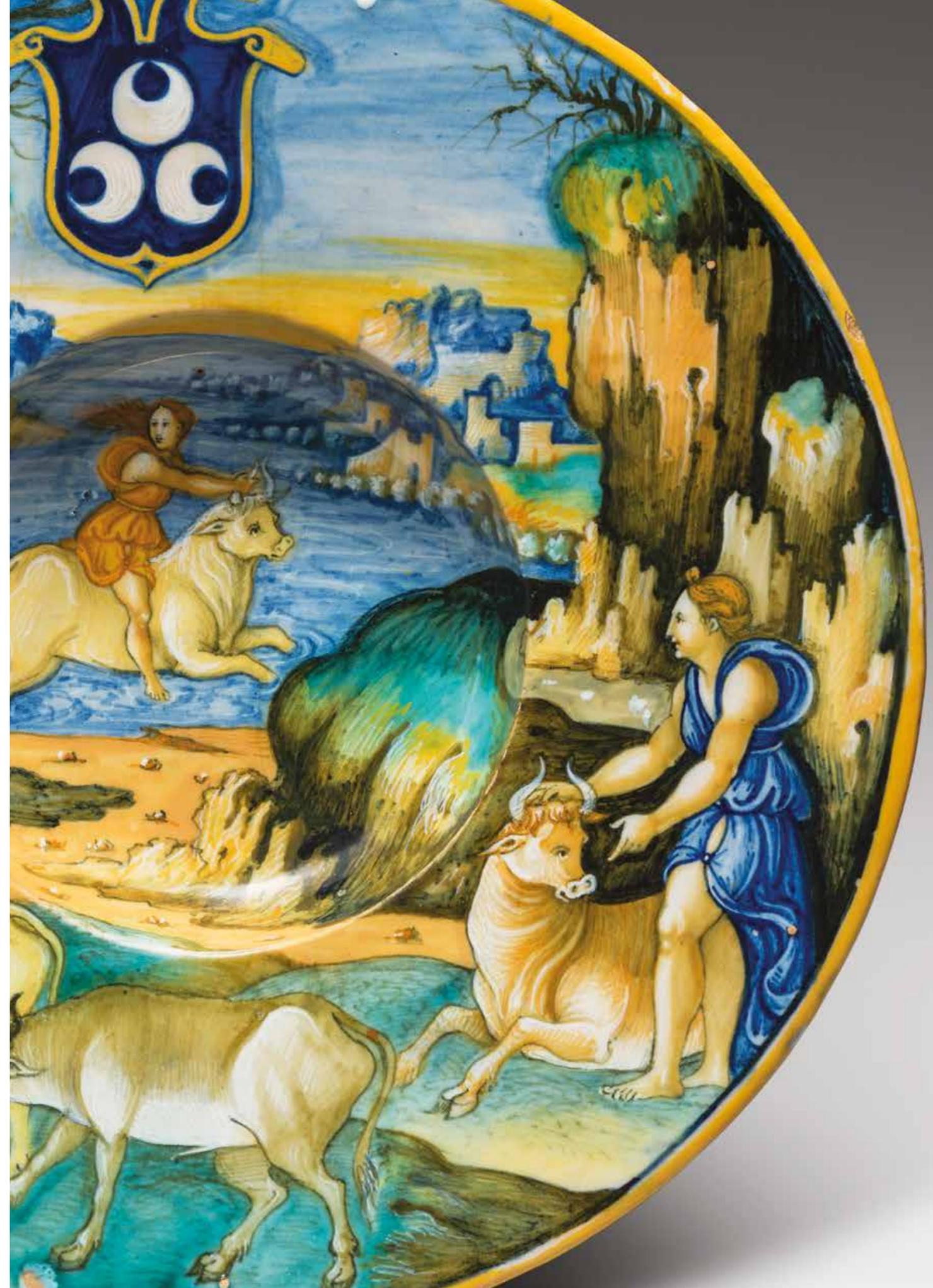
⁸⁴ Ovide 2001, p. 113.



Fig. 68 : Entourage de Nicola da Urbino, *Enlèvement d'Europe*, vers 1530, diam. 30,5 cm.
(Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. W-1986,58 ; de la collection Bardini)



Fig. 69 : Anonyme (à Urbino), *Enlèvement d'Europe*, premier tiers du XVI^e siècle, diam. 25,7 cm.
(Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia)



3. APOLLON ET DAPHNÉ

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 26, 2 cm

Revers : quatre cercles concentriques jaunes

Localisation Baltimore, Walters Art Museum, Inv. 48.1326

Provenance

- Madame d'Yvon, Paris (Paris, Galerie Georges Petit, 30 mai-4 juin 1892, n° 58 ; adjugée 950 francs à Froexhels (?)
(reproduite sur la vue générale de l'intérieur, face à la page 30, sur le mur de gauche)

- Heinrich Wencke, Hambourg (ne figure pas au catalogue de Cologne, J. M. Heberle, Berlin, Lepke, 26-27 février 1907)

- Seligmann, Paris

- acquise par Henry Walters, Baltimore, le 11 mai 1908

Bibliographie

- Prentice von Erdberg 1950, p. 33 et repr. p. 37, fig. 10 (attribuée à Xanto, datable des années 1528-1530).

- Prentice von Erdberg et Ross 1952, n° 50, pl. 32 (attribuée à Xanto).

- Triolo 1996, pp. 275-276, n° 3B.4, fig. 26 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

- Triolo 2001, repr. p. 57, fig. 8 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

La scène représentée est tirée du mythe ovidien *Apollon et Daphné* des *Métamorphoses*. Le dieu tombe éperdument amoureux de la jeune nymphe qui, comme la déesse Diane, a fait vœu de chasteté. Cet amour à sens unique est provoqué par Cupidon, vexé d'avoir été moqué par Apollon sur ses capacités à manier l'arc. Par vengeance, il a décoché une flèche en or en plein cœur du dieu des archers, déclenchant chez lui une passion dévorante pour Daphné, en même temps qu'une flèche en plomb pour cette dernière afin de lui inspirer le sentiment contraire. Dès lors, le dieu n'aura de cesse de la poursuivre et elle de le fuir. La nymphe, se sentant rattrapée et perdue, implore son père, le dieu-fleuve Pénéée, de la délivrer :

« Viens, père, à mon secours si vous, les fleuves, avez ce pouvoir ; ce corps qui séduit trop, maudis-le en le transformant. Sa prière à peine achevée, une lourde torpeur envahit ses membres, une mince écorce entoure sa poitrine tendre, ses cheveux s'allongent et deviennent feuillage, ses bras des rameaux ; son pied, si vélocé tantôt, se fixe au sol par d'inertes racines, sa tête forme une cime ; d'elle, il ne reste que l'éclat. »⁸⁵ (Livre I, vers 545-551)

À première vue, la composition ne semble pas s'inspirer de la gravure sur bois de *L'Ovidio Methamorphoseos vulgare* de 1497 pourtant parfois utilisé par le peintre. Les branches de laurier poussent des deux mains de la nymphe, mais pas de sa tête comme c'est le cas sur le modèle gravé (fig. 82). Toutefois, la composition est quasiment identique à celles de deux autres majoliques du peintre dans lesquelles la figure de Daphné paraît inspirée de la gravure ; dans les deux cas, le laurier s'échappe de sa tête et de ses bras et le drapé de sa tunique vole derrière elle dans un mouvement de course (Cat. n° 17 et 18). Sur notre pièce, elle est représentée vêtue d'un simple drapé.

Le personnage d'Apollon, un arc à la main et le carquois dans le dos, est proche de la figure de Méléagre ou encore d'Apollon des pièces n° 9 et 17 de notre corpus. Au premier-plan, le dieu-fleuve emprunte aux représentations classiques des allégories fluviales antiques, sans que l'on puisse identifier une source graphique précise. Sous les traits d'un vieillard à barbe et à la musculature exacerbée, il est allongé et accoudé sur une jarre d'où s'échappe le cours d'eau qu'il personnifie. Parfois, il est figuré avec une corne d'abondance ou une palme dans les bras, ce que l'on observera tour à tour dans les différentes représentations du même récit par le Peintre du Marsyas de Milan (Cat. n° 16, 17, 18 et 51). À l'arrière-plan, une ville se détache sur un fond de paysage de collines bleues, devant un fleuve que franchit un pont. Derrière Apollon, on retrouve les rochers au motif de trous en clef de serrure surmontés de lichen caractéristiques de la manière du peintre.

L'absence de Cupidon peut paraître surprenante puisque le Peintre du Marsyas de Milan prend parfois la liberté de l'intégrer dans ses compositions même s'il est absent de la source iconographique utilisée (voir Cat. n° 51). Toutefois, la métamorphose de Daphné est suffisamment identifiable pour qu'il ne soit pas nécessaire d'ajouter plus d'éléments au récit. Le mythe d'*Apollon et Daphné* a été figuré à maintes reprises par les peintres sur majolique, notamment par Francesco Xanto Avelli pour le service aux armes des Pucci. Nicola da Urbino s'est également essayé à l'exercice pour le service d'Isabelle d'Este-Gonzague. Dans ces deux œuvres, Cupidon est bien présent, qu'il s'agisse de la retranscription fidèle d'une gravure ou bien du choix de composition du peintre. L'absence d'un personnage central du récit ovidien, s'il ne témoigne pas d'un parti pris de l'artiste, peut mettre en évidence une connaissance lacunaire des textes classiques chez le Peintre du Marsyas de Milan.



⁸⁵ Ovide 2001, p. 57.

4. DIANE ET CALLISTO

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 26,3 cm

Revers non connu

Localisation Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, acquise en 1939 (en grande partie détruit durant la seconde guerre mondiale, en 1944)

Bibliographie

- Zauli Naldi 1940, pp. 16-17, reproduit pl. IIIa (attribuée à Xanto et supposée aux armes des Strozzi) : « Un tondino fresco e squillante raffigura un gruppo di tre donne nude, due in piedi, l'altra seduta a sinistra, nel centro un amorino con un fascetto di fiori ed erbe, a destra una donna che solleva un lembo della veste, quasi per raccogliervi qualche cosa. Allegoria mitologica non chiara. Le figure esili e leggiadre, d'un segno incisivo a contorni netti non privi di vigore plastico, una coloritura vivace e nello stesso tempo contenuta, ci fanno pensare ad un'artista urbinata, ma educato e nutrito di schemi faentini e che da questi abbia derivati molti caratteri. »

- Rasmussen 1989, n° 75 (citée).

- Triolo 1996, p. 275, n° 3B.3, fig. 25 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

- Ravanelli Guidotti 2013, fig. 10a, p. 42 (attribuée à l'entourage de Nicola da Urbino).

La scène, tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, évoque le mythe de *Diane et Callisto* – sujet identifié par Rasmussen en 1989. La jeune nymphe a fait vœu de chasteté en allégeance à la déesse Diane, qui impose à ses suivantes un strict célibat. D'une grande beauté, elle va éveiller l'intérêt de Jupiter qui, pour s'unir à elle, prendra l'apparence de la déesse de la chasse. Après cette étreinte forcée, le dieu regagne immédiatement le ciel et Callisto rejoint sa véritable maîtresse et sa suite de retour d'une longue partie de chasse. Étreintes, elles s'apprêtent à se baigner dans une eau claire. Les nymphes se dévêtissent et seule Callisto se fait attendre de peur de dévoiler son ventre qui trahirait la rupture de son vœu de chasteté :

« [...] Déshabillons-nous et baignons-nous dans cette eau claire'. La Parrhasienne rougit ; toutes les autres se dévoilèrent, elle seule se fit attendre ; comme elle hésitait, on dégrafa sa tunique qui, une fois quittée, révéla sa faute en même temps que sa nudité. »⁸⁶ (Livre II, vers 459-462)

Nous ne possédons qu'une reproduction en noir et blanc du plat de *Diane et Callisto*, malheureusement détruit en grande partie en 1944. Toutefois, les fragments conservés permettent d'être assuré qu'il s'agit d'une pièce de la main de l'artiste.

À gauche de la composition, trois femmes nues s'apprêtent à entrer au bain. L'une est à genoux, un voile sur ses jambes laisse découvrir ses fesses, les deux autres se tiennent debout derrière elle. Seul un voile couvre partiellement leur nudité. Celle de gauche tend une main en direction de Callisto qui se tient de l'autre côté de la rive. Cette dernière est entièrement vêtue d'un *chiton* long, resserré à la taille, dont elle soulève un pan à deux mains comme si elle s'apprêtait à quitter ses vêtements, à moins qu'elle ne

tienne quelque chose dans son jupon comme le comprend Zauli Naldi. Au centre de la composition, Cupidon, un genou à terre, porte un carquois dans le dos et un bouquet de fleurs et d'herbes à la main.

Sa présence fait sans doute écho à l'étreinte interdite qui précède l'instant de la scène.

Le peintre se concentre sur un moment charnière de l'histoire de *Diane et Callisto*. Devant ses compagnes, déjà prêtes à se rendre au bain, Callisto se fait attendre dans la crainte que l'on découvre son terrible secret. Les nymphes ne sont pas encore en train de la déshabiller de force. Toutefois, sur l'autre rive, celle qui semble être la déesse Diane lève son bras gauche dans un geste de mise à distance ou de rejet face à la jeune nymphe. Le peintre représenterait donc deux temps de l'histoire : l'instant qui précède la découverte de la grossesse de Callisto et celui où elle est chassée par la déesse pour l'avoir trahie. En effet, comme d'autres, le Peintre du Marsyas de Milan utilise ce procédé afin d'illustrer deux moments distincts. C'est aussi le cas dans l'œuvre de *Picus, Circé et Canens* (Cat. n° 77) : le personnage de Picus, représenté une seule fois, témoigne du moment de la rencontre avec Circé mais aussi de la chasse au sanglier. On peut également interpréter le geste de Diane comme un geste d'accueil envers sa protégée. Callisto est représentée en mouvement comme si elle arrivait tout juste sur les lieux. La scène illustrerait ainsi l'instant du récit ovidien où la jeune nymphe n'a pas encore exposée aux yeux de tous la faute qui lui est reprochée.



⁸⁶ Ovide 2001, p. 93.

Le Peintre du Marsyas de Milan n'emprunte pas à la gravure de l'édition de 1497 de Lucantonio Giunta, d'*Ovidio Methamorphoseos vulgare*, représentant toutes les étapes du mythe ovidien ; l'accouplement de Callisto avec Jupiter sous l'apparence de Diane, la découverte de la grossesse de la nymphe chassée par la déesse, son accouchement ain-

si que sa transformation en ourse par Junon. Les sources qui auraient pu servir à la composition de la scène restent encore inconnues, à moins qu'il ne s'agisse d'une création personnelle du Peintre du Marsyas de Milan, hypothèse qui ne peut être tout à fait exclue.



Fragments conservés aujourd'hui



5. L'ASTROLOGUE

Sans date [vers 1530]

Coppa

Diamètre : 26,6 cm ; Hauteur : 3,7 cm

Revers non connu ; sans inscription

Localisation Florence, Palazzo Strozzi Sacrati (acquise en 1939)

Provenance

- Charles Mannheim (1833-1910), Paris, en 1898 au moins
- John Pierpont Morgan (1837-1913), New York (*J. Pierpont Morgan Collection*, New York, Duveen, 22 mai 1922⁸⁷)
- William Randolph Hearst (1863-1951), New York (Gimbel's, New York, 17 mars 1939)
- Uberto Strozzi Sacrati (1900-1982), depuis 1939

Bibliographie

- Molinier 1898, n° 78, repr. : « Urbino. Assiette à bords renversés : L'astrologue d'après la gravure de Marc-Antoine Raimondi. On a ajouté à cette composition, à gauche, un animal fantastique, debout près d'ossements humains et, au fond, des rochers et une vue de ville. Sur le bord, des armoiries : d'azur aux trois croissants d'argent adossés. Francesco Xanto Avelli de Rovigo. Vers 1535. Diam. 265 millim. »
- Comstock 1942, pp. 70-71, repr. (attribuée à Xanto).
- Triolo 1996, pp. 277-278, n° 3B.8, fig. 30 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Bojani et Vossila 1998, p. 95, n° 39, repr. p. 60 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Triolo 2001, repr. p. 52 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Fumi Cambi Gado 2001, repr. p. 163, fig. 9.
- Manara 2002, p. 223, pl. III-c.

Cette pièce a été longuement étudiée par Julia Triolo qui lui a consacré un article en 2001. L'artiste a copié une gravure de Giulio Campagnola, connu sous le nom de *L'astrologue*. Le premier tirage de cette gravure est daté de 1509, elle est inversée en miroir droite-gauche par rapport à la coupe. Le graveur en donna des tirages successifs inversés avec la date de 1509 et 1514 (fig. 70).

La scène représente un sage maniant un compas sur une sphère céleste. Sur la gauche, des symboles funèbres (*Memento Mori*) avec un petit dragon, une tête de mort et des os, ainsi qu'une souche d'arbre mort. L'astronome absorbé par ses recherches en oublie la présence de la mort.

Le Peintre du Marsyas de Milan a très légèrement modifié la composition par rapport au modèle gravé : le dragon est un peu réduit et plus en proportion avec le plat ; les rochers sont placés beaucoup plus haut pour être adaptés à la coupe circulaire ; la souche d'arbre coupée derrière l'astrologue est remplacée par une colonne tronquée pour mettre davantage l'accent sur l'astrologue qui s'inscrit plastiquement sur elle ; la cité lacustre au loin a été reproduite à l'identique afin de pouvoir l'identifier aisément à Venise.

La même gravure fut utilisée pour une autre pièce de l'artiste représentant l'astrologue avec le personnage de Diane, tirée du *Quos Ego* (Cat. n° 26). Cette pièce n'a plus le même sens : Diane étant déesse de la lune, on peut toutefois encore y voir une allégorie astrologique.

Bernard Rackham a eu accès à la collection de majoliques de John Pierpont Morgan, à une date qui nous est inconnue



Fig. 70 : Giulio Campagnola, *L'astrologue*, 1514, gravure sur cuivre

mais certainement au début du XX^e siècle. À cette occasion, il a dessiné dans un album chacune des majoliques à pleine page avec des commentaires manuscrits. La coupe y est dessinée et porte le numéro d'inventaire 78 dans cet album qui est conservé à la National Art Library de Londres (Literary Material 608). Un label imprimé collé sur cette page nous apprend que la coupe fut prêtée à une exposition sans que l'on n'ait pu déterminer laquelle exactement : « Plate of enamelled earthenware, painted with an Astrologer, after the engraving by Marc-Antonio Raimondi. By Francesco Xanto Avelli da Rovigo. Italian (Urbino) ; about 1535. Lent by J. Pierpont Morgan, Esq. »



⁸⁷ Information fournie par Julia Triolo dans sa thèse en 1996. Ce catalogue n'a pu être consulté.

6. VENUS ET L'AMOUR DANS LA FORGE DE VULCAIN

Sans date [vers 1530]

Coppa

Diamètre : 26,6 cm

Revers non connu ; sans inscription

Localisation New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 1975.1.1132 (entrée au musée en 1975 ; Robert Lehman Collection)

Provenance

- Prince Pierre Soltykoff (vers 1804-1889), Paris, dont la collection fut achetée en bloc par le baron Achille Seillière et deux financiers

- Achille Seillière (1813-1873), Paris (vente Soltykoff, Paris, 8 avril 1861, n° 701 : « [Grandes assiettes à centre creux et larges rebords [...] : L'Amour et sa mère auprès de Vulcain forgeant des traits. Diam. 25 cent. [...] armoriées d'azur à trois croissants mal ordonnés d'argent » ; adjugée 275 francs à Achille Seillière ; rachetée par lui-même)

- Charles Mannheim, en 1898 au moins

- John Pierpont Morgan (1837-1913), Londres et New York, n° 3092 (New York, Duveen, 22 mai 1922⁸⁸ ; acquise par Hearst)

- William Randolph Hearst (1863-1951), New York (Gimbel's, New York, 17 mars 1939, n° 947, art. 9)⁸⁹

- Robert Lehman (1891-1969), acquise en 1939 grâce à M. et R. Stora

Expositions⁹⁰

- Londres, ?-1912 (prêtée par John Pierpont Morgan)

- New York, Metropolitan Museum of Art, 1914-1916 (prêtée par John Pierpont Morgan)

- New York, Metropolitan Museum of Art, 1923-1938 (prêtée par William Randolph Hearst)

Bibliographie

- Molinier 1898, n° 77, repr. : « Urbino. Assiette à bords renversés : Vulcain forgeant les flèches de l'Amour. A gauche, près d'un édifice, Vulcain est assis et forge une flèche sur son enclume ; à droite, on aperçoit Vénus assise sur un tertre, au pied d'un arbre, accompagnée de l'Amour ; fond de paysage et de fabriques très soigneusement exécuté ; sur le bord, des armoiries : d'azur aux trois croissants d'argent adossés. Francesco Xanto Avelli de Rovigo. Vers 1535. Diam. 265 millim. »

- Dunand et Lemarchand 1977, repr. p. 17.

- Rasmussen 1989, n° 75 (donnée au Peintre du Marsyas de Milan).

- Triolo 1996, p. 274, n° 3B.1, fig. 23 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).



Fig. 71 : Marcantonio Raimondi, *Vulcain, Vénus et Cupidon*, 1508, gravure sur cuivre



Fig. 72 : Marco Dente, *Vulcain forgeant des flèches*, vers 1515-1527, gravure sur bois



⁸⁸ Vente signalée par Rasmussen 1989.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Expositions signalées par Rasmussen 1989.

Si la scène illustre d'évidence l'épisode de *Vénus et l'Amour dans la forge de Vulcain*, relatée par Virgile dans l'*Enéide* (Livre VIII, vers 370-415), elle peut faire référence à deux moments distincts : celui durant lequel Venus séduit son époux afin qu'il réalise des armes pour son fils Énée, et celui de Vulcain forgeant des flèches pour l'Amour. En effet, la présence du jeune dieu vêtu d'un seul carquois rempli de flèches ainsi que Vulcain muni d'un marteau et forgeant une flèche sur une enclume favorise l'hypothèse qu'il s'agit du second moment. Venus, assise sur un tronc d'arbre, accueille d'un bras son fils Éros, aux ailes déployées. Le dieu de la forge est inscrit plastiquement sur un bâtiment creusé d'une niche en plein-cintre et masquant une partie du paysage.

L'arrière-plan reprend les éléments caractéristiques des compositions du Peintre du Marsyas de Milan ; des collines bleutées surmontées de lignes de buissons ou d'arbres ainsi qu'une cité aux formes disparates que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres de son corpus, notamment sur le plat de *Picus, Circé et Canens* (Cat. n° 77). Dans la partie supérieure droite, l'écu armorié est accroché à une mince branche d'arbre.

Comme souvent chez le Peintre du Marsyas de Milan, les sources iconographiques utilisées pour sa composition sont multiples. Les personnages de Venus et de l'Amour sont tirés d'une gravure de Marcantonio Raimondi d'après Francesco Francia ou Timoteo Viti – inversés en miroir droite-gauche (fig. 71) –, tandis que Vulcain martelant une flèche sur une enclume provient clairement d'une estampe de Marco Dente da Ravenna (fig. 72), toutes deux illustrant le même sujet. L'autel sur lequel brûle un feu au centre de la composition évoque l'environnement de la forge de Vulcain dans ce paysage extérieur. Ce même feu, présent sur la gravure de Marcantonio Raimondi, est placé sur une cheminée.

Le sujet a été traité de nombreuses fois sur majolique à Urbino dans le second quart du XVI^e siècle. Au sein du corpus attribué à Francesco Xanto Avelli, quatre œuvres témoignent de cet engouement pour le sujet⁹¹. Sur les quatre versions proposées par le peintre, Vulcain adopte une posture identique à la gravure et à la composition du Peintre du Marsyas de Milan. Quant aux personnages de Venus et l'Amour, les positions divergent toutes les unes des autres et induisent une liberté de composition de la part des deux artistes. Toutefois, le plat conservé à la National Gallery of Victoria en Australie (fig. 73) attribué à Xanto témoigne d'une grande proximité avec le nôtre. Venus est assise dans une position comparable et l'Amour à sa droite s'accroche à elle de la même façon. Le paysage à l'arrière-plan figure des groupements architecturaux analogues et l'on perçoit l'autel sur lequel brûle un feu derrière Vulcain. On retrouve sur une autre des versions

de Xanto conservé au Metropolitan Museum of Art une construction architecturale analogue à la composition du Peintre du Marsyas de Milan. La proximité entre les deux peintres, attestée par leur collaboration sur des services armoriés, se manifeste donc encore ici. Elle s'observe également grâce aux plus grandes similitudes dans les compositions sur majolique traitant du même sujet iconographique qu'au regard des sources gravées identifiées.

Tout comme pour la pièce précédente (Cat. n° 5), cette coupe appartenait à la collection de John Pierpont Morgan et fut dessinée par Bernard Rackham au début du XX^e siècle dans un album conservé à la National Art Library (Literary Material 608). Inventoriée sous le numéro 77, elle fut également prêtée à une exposition, comme le révèle un label imprimé, sans que l'on n'ait pu déterminer laquelle exactement : « Plate of enamelled earthenware, painted with the subject of Vulcan forging Cupid's arrows. By Francesco Xanto Avelli da Rovigo. Italian (Urbino) ; about 1535. Lent by J. Pierpont Morgan, Esq. »



Fig. 73 : Francesco Xanto Avelli ?, *Vénus et l'Amour dans la forge de Vulcain*, vers 1528-1530, diam. 30,3 cm. (Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv. 3862-D3 ; legs Felton, 1939)

⁹¹ Conservées aux Metropolitan Museum of Art, Inv. O4.9.19 ; Walters Art Museum, Inv. 48.1492 ; National Gallery of Victoria, Inv. 3862-D3 et British Museum, Inv. 1878.1230.373.

7. APOLLON SURVEILLANT LE TROUPEAU D'ADMÈTE

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 20 cm

Revers vierge

Localisation Toronto, Gardiner Museum, Inv. G83.1.386 (legs de Helen et Georges Gardiner)

Provenance

- Prince Pierre Soltykoff (vers 1804-1889), Paris, dont la collection fut achetée en bloc par le baron Achille Seillère et deux financiers
- Baron Achille Seillière (1813-1873), Paris (vente Soltykoff, Paris, 8 avril 1861, n° 707 : « Un jeune berger (peut-être Apollon) gardant un bœuf. Diam. 19 cent. [...] armoriées d'azur à trois croissants mal ordonnés d'argent » ; adjugée 70 francs à B. Perrié ou Perrier⁹²)

- B. Perrier, Paris ?, marchand d'art

- Alexandre Basilewsky (1829-1899)

- Sir Stephen L. Courtauld (1883-1967) (Sotheby's, Londres, 18 mars 1975, n° 31 : « in the manner of Nicola Pellipario » ; à Kate Foster)

- Kate Foster

- Helen (1938-2008) et Georges Gardiner (1917-1997), Toronto

Exposition

- Paris, Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, Palais de l'Industrie, 10 août-10 octobre 1865 (prêtée par Basilewsky)

Bibliographie

- Exposition 1865, p. 255, n° 2807 : « Plat représentant Apollon [...] un écu d'azur ayant en cœur trois croissant adossés d'argent », diam. non précisé.

- Triolo 1996, p. 276, n° 3B.5, fig. 27 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

La majolique figure un berger appuyé sur son bâton, L'occupé à garder une vache (ou un taureau) représentée sur l'aile droite du *tondino*. À elle seule, elle évoque vraisemblablement le reste du troupeau sous la garde du jeune homme. L'iconographie équivoque pourrait renvoyer à l'épisode d'*Apollon surveillant le troupeau d'Admète*. En effet, bien que le dieu ne soit pas formellement identifiable, sa présence dans d'autres pièces du service aux Trois croissants (voir Cat. n° 1 et 2) laisse penser qu'il s'agit bien de l'épisode relaté dans la tragédie d'Euripide, *Alceste*. On y apprend qu'après avoir ressuscité les morts avec du sang de Gorgone offert par Athéna, Esculape, le fils d'Apollon, est foudroyé par Zeus. Par vengeance, le père du malheureux tuera les Cyclopes, fils de Neptune, et pour cette faute il sera contraint par Zeus à :

« [s]e mettre au service d'un mortel. Arrivé dans ce pays, je fis paître les troupeaux pour un maître. »⁹³

Le dieu est au service du roi et mortel Admète, pour lequel il s'occupe de surveiller les troupeaux. Apollon ne porte ni le *chiton* court ni la cuirasse sur tunique courte dans lesquels il est traditionnellement représenté par le Peintre du Marsyas de Milan. Il revêt une simple peau de bête et tient dans sa main un bâton, attribut du berger. Si cette représentation est inhabituelle, la servitude à laquelle Apollon est contraint lors de cette mésaventure l'est tout autant. Dans le corpus de l'œuvre du Peintre du Marsyas de Milan, la peau de bête employée comme vêtement n'est pas rare : on la retrouve bien évidemment portée par saint Jean-Baptiste dans *Le Baptême du Christ* (Cat. n° 66) et dans l'assiette figurant trois saints

(Cat. n° 43). Quant au visage du dieu, bien qu'il relève plus largement d'une représentation stéréotypée de la figure du jeune homme dans l'œuvre du peintre, il est relativement proche des diverses représentations d'Apollon au sein de son corpus.

La vache est à rapprocher d'une des génisses présentes sur l'assiette de l'*Enlèvement d'Europe* du même service (Cat. n° 2). Si la position n'est pas identique, la couleur rousse de la robe et les plis ondulés blanc de peau de la gorge de l'animal sont en tout point comparables. Au même titre, la proximité avec les vaches peintes par Nicola da Urbino est perceptible, telles que celles de l'assiette de l'*Enlèvement d'Europe* du service Calini da Brescia qui présente un animal tout à fait similaire (Collection Leprince) ou celle du musée du Louvre (fig. 109).

L'arrière-plan reprend les divers éléments caractéristiques des paysages du Peintre du Marsyas de Milan. Le centre de la pièce est occupé par un amas de rochers présentant des motifs de trou en forme de clef de serrure surmonté de mousses et de lichens. Le paysage au loin figure des collines bleutées alternant des lignes de buissons bleus et des éléments architecturaux. L'écusson armoiré présent en haut à droite de la composition est accroché aux branches d'un arbre au tronc sinueux. Si le peintre a l'habitude de représenter ses arbres avec un feuillage dense, il n'en est rien ici. Cette absence est sans doute liée à la volonté du peintre de mettre en valeur l'écusson, qui est ainsi clairement visible, ce que n'aurait pas permis le déploiement d'une végétation luxuriante.



⁹² La variante de nom vient des différentes inscriptions manuscrites sur les catalogues de ventes.

⁹³ *Tragédies d'Euripide traduites du grec par M. Artaud. Première série*, Paris, Charpentier, 1842, p. 341.

8. APOLLON ET PAN

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 19,7 cm ; Hauteur : 3 cm

Revers : deux cercles concentriques jaunes

Localisation Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. C.132-1933 (legs d'Alfred Aaron De Pass en 1933)

Provenance

- Peut-être Prince Pierre Soltykoff (vers 1804-1889), Paris, dont la collection fut achetée en bloc par le baron Achille Seillière et deux financiers
- Peut-être Baron Achille Seillière (1813-1873), Paris (vente Soltykoff, Paris, 8 avril 1861, n° 706 : « La dispute d'Apollon et de Marsyas. [...] armoriées d'azur à trois croissants mal ordonnés d'argent » ; adjugée 60 francs à Bloche)⁹⁴
- Peut-être Arthur Bloche, Paris, expert en objets d'art
- Peut-être Alexandre Basilewsky (1829-1899)
- Alfred Aaron de Pass (1861-1952), collectionneur et mécène sud africain

Exposition

- Peut-être Paris, Union centrale des beaux-arts appliqué à l'industrie, Palais de l'Industrie, 10 août-10 octobre 1865 (prêtée par Basilewsky)

Bibliographie

- Peut-être Exposition 1865, n° 2806 : « Plat représentant Apollon et Marsyas [...] un écu d'azur ayant en cœur trois croissant adossés d'argent », diam. non connu.
- Rackham 1934, p. 246-247, fig. IV : « Like other pieces of this service, the plates, which are unmarked, are delightful examples of the early work of Xanto, dating from about 1530 when he was still under the influence of the older artist, Nicola Pellipario [...]. The drawing shows much of the easy vitality that is the great distinction of Pellipario's earlier work. The general tonality is warmer than that of Pellipario, with an abundance of glowing orange and yellow foiled by the deep blue of the sky and the strong black and green, but it does not yet show, except to a very slight extent, the transparent washes of one pigment over another which are conspicuous in most of Xanto's later painting ; manganese-purple is also absent from the colour scheme. » (attribuée à Xanto « early work »).
- Mallet 1988, p. 93, fig. 4 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Poole 1996, n° 315 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Triolo 1996, pp. 276-277, n° 3B.6, fig. 28 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).



Fig. 74 : *Apollon et Pan*, gravure sur bois tirée de *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venise, 1497, fol. LXXXIII recto



Fig. 75 : *Apollon et Marsyas*, gravure sur bois tirée de *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venise, 1497, fol. XLIX verso



⁹⁴ Voir p. 71 au sujet de cette provenance.

Ce *tondino* illustre l'épisode du concours de chant entre Apollon et Pan narré par Ovide dans ses *Métamorphoses* (Livre XI, vers 153-171). À gauche, Pan, assis sur une souche d'arbre, tient une flûte de roseau, appelée aussi syrinx ou flûte de Pan ; à droite, Apollon, debout, le regard détourné de son adversaire, tient dans sa main gauche une *lira da Braccio* et de la droite son archet. Un arbre au tronc sinueux et au feuillage dense occupe le centre ; un écusson armorié est placé en haut à gauche mais exceptionnellement n'est pas retenu par une branche, contrairement aux autres pièces du service.

Selon le récit ovidien, un jour, sur les collines du Mont Tmolus, le dieu Pan osa affirmer la supériorité de son instrument sur celui du dieu Apollon. Il s'en suivit un concours de musique afin de décider lequel des deux concurrents étaient le plus talentueux. Le roi de Lydie, Tmolus, choisi comme juge, donna sa préférence au dieu Apollon comme le reste de l'assemblée. Seul le roi Midas, charmé par la musique aux accents barbares de Pan, s'opposa à cette décision en affirmant la supériorité de la musique du dieu de la nature. L'affront fait à Apollon vaudra à ce dernier des oreilles d'âne :

« C'est là que Pan, se vantant devant les jeunes nymphes de ses dons musicaux et jouant un air harmonieux sur sa flûte enduite de cire, osa rabaisser les champs apolliniens, les comparer aux siens et, sollicitant l'arbitrage du Tmolus, engagea une lutte inégale. »⁹⁵ (Livre XI, vers 153-156)

Deux personnages du récit ovidien sont absents de la scène : ni le juge Tmolus, ni le roi Midas ne sont représentés. Les dimensions du *tondino* y sont pour quelque chose : cette remarque vaut en effet pour d'autres pièces de petite taille du corpus du Peintre du Marsyas de Milan où les compositions ne comptent que deux ou trois personnages (voir Cat. n° 7, 9 et 10). Les deux protagonistes ne jouent plus de musique, la syrinx de Pan est éloignée de sa bouche et la lyre d'Apollon pend de son bras, dirigée vers le sol. Sans indice supplémentaire, on ne peut déterminer à quel instant précis du récit la scène correspond.

Le peintre s'est inspiré de deux gravures de l'édition de 1497 de Lucantonio Giunta, d'*Ovidio Methamorphoseos vulgare*. La figure d'Apollon provient de son propre personnage participant toutefois à un autre concours musical l'opposant à Marsyas (fig. 75). La posture du dieu, sa lyre dans une main et son archet dans l'autre, sans être parfaitement similaire, est assez proche de la gravure. Toutefois, elle est exactement la même que dans l'œuvre de *Diane et Apollon* (Cat. n° 1) où seul son costume diffère. Il est vêtu ici d'un *chiton* court et ne dispose ni de son carquois ni de son arc. C'est sa fonction de dieu musicien qui est mise à l'honneur. Quant au personnage de Pan, il est inspiré de l'illustration du récit d'*Apollon et Pan* (fig. 75). S'il ne porte pas les cornes de satyre présentes sur la gravure, il est assis de la même manière et dans la même posture sur une souche d'arbre, laquelle est particulièrement proche de celle utilisée par Vulcain pour forger ses flèches (Cat. n° 6).



⁹⁵ Ovide 2001, p. 441.

9. MÉLÉAGRE CHASSANT LE SANGLIER DE CALYDON

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 19,3 cm ; Hauteur : 3,2 cm

Revers : deux cercles concentriques jaunes

Localisation Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. C.132-1933 (legs d'Alfred A. De Pass en 1933)

Provenance

- Prince Pierre Soltykoff (vers 1804-1889), Paris, dont la collection fut achetée en bloc par le baron Achille Seillère et deux financiers

- Baron Achille Seillère, Paris (Vente Soltykoff, Paris, 8 avril 1861, n° 708 : « Jeune chasseur décochant un trait sur un sanglier. [...] armoriées d'azur à trois croissants mal ordonnés d'argent » ; adjugée 73 francs à Bloche)

- Arthur Bloche, Paris, expert en objets d'art

- Alfred Aaron de Pass (1861-1952), collectionneur et mécène sud africain

Bibliographie

- Rackham 1934, p. 246-247, fig. III (attribuée à Xanto « early work »).

- Mallet 1988, p. 93, fig. 4 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

- Poole 1996, n° 314 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

- Triolo 1996, p. 277, n° 3B.7, fig. 29 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

Ce *tondino* est illustré de l'épisode de *La Chasse du sanglier de Calydon*, décrit par Ovide dans les *Métamorphoses*, au livre VIII. Oenée, roi de Calydon, a mécontenté la déesse Diane en négligeant de lui offrir une offrande comme aux autres divinités. En représailles, la déesse envoie dans les champs d'Oenée un féroce sanglier qui sème la terreur, dévaste les récoltes et les troupeaux sur son passage. Méléagre, fils d'Oenée et prince de Calydon, rassemble une armée de combattants et de héros afin de venir à bout du monstre. Il s'en suivra une chasse éprouvante et importante en pertes humaines avant la mise à mort de l'animal :

« C'est lui que Calydon, quoiqu'elle eût Méléagre, appela au secours, supplia, le pressant de prières; la raison de sa requête était un sanglier, serviteur et instrument de vengeance de l'hostilité de Diane. »⁹⁶ (Livre VIII, vers 270-272)

La composition du plat ne présente que deux personnages du mythe ovidien : Méléagre et le sanglier lui-même. Ni Atalante, pourtant réputée avoir fait couler la première le sang du sanglier, ni les divers héros grecs ne sont représentés. Là encore, les dimensions du *tondino* y sont certainement pour quelque chose comme nous l'avons vu précédemment (voir Cat. n° 7, 8 et 10).

Méléagre, un arc à la main, son carquois dans le dos, est vêtu d'une tunique courte, sur laquelle se superpose une cuirasse héroïque orange. La bête saigne déjà, une flèche l'ayant atteint et du sang coulant de sa blessure. Toutefois, Méléagre est censé l'achever avec des lances et non des flèches – attribut d'Atalante. Le Peintre du Marsyas de Milan ne fait pas toujours preuve d'exactitude face aux sources littéraires et graphiques (voir également Cat. n° 23). Cette absence de rigueur ne doit pas remettre en question le sens général de l'iconographie qui évoque bien ce mythe.

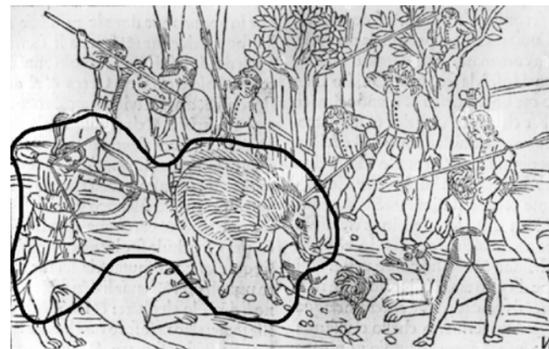


Fig. 76 : *La chasse du sanglier de Calydon*, gravure sur bois tirée de *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venise, 1497, fol. LXVI verso

Nous ne connaissons pas la source iconographique exacte. Toutefois, la posture de Méléagre l'arc bandé prêt à tirer, n'est pas sans rappeler la posture d'Atalante figurée dans la gravure de l'édition de 1497 de Lucantonio Giunta, d'*Ovidio Methamorphoseos vulgare*, de *La chasse du Sanglier de Calydon* (fig. 76). Le sanglier est loin du modèle gravé puisqu'il est représenté sur notre majolique avec une bande de poil blanchie sur le tour de la panse, comme un bandage. Cette particularité, qui ne nous est expliquée par aucune source iconographique connue, est présente sur de nombreuses majoliques historiées illustrant le même épisode. On la retrouve notamment sur la majolique du même sujet de notre corpus (Cat. n° 75).



⁹⁶ Ovide 2001, p. 323.

10. PSYCHÉ ET CUPIDON

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 19,7 cm

Revers non connu

Localisation Non localisée

Provenance

- Mme F. M. E. Schlesinger (Sotheby's, Londres, 13 juillet 1967, n° 13)

- Collection privée (Semenzato, Florence, 5 octobre 1989, n° 104 : donnée à Xanto)

Bibliographie

- Triolo 1996, p. 275, n° 3B.2, fig. 24 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

Cette pièce aujourd'hui en main privée, non vue, ne nous est connue que par une seule photographie, de piètre qualité, qui ne permet pas d'en mesurer toute la beauté.

Comme on l'a vu, les majoliques du service aux Trois croissants au diamètre inférieur à vingt centimètres (Cat. n° 7-9) proposent toutes des compositions se limitant à deux personnages. Notre *tondino* ne déroge pas à cette règle puisqu'il est illustré au premier-plan à droite d'une figure féminine assise les jambes croisées, une flèche à la main et d'un *putto* ailé à gauche. Le paysage à l'arrière-plan est parfaitement caractéristique de la production de l'artiste (collines bleutées surmontées de lignes de buissons, arbres au tronc sinueux et au feuillage dense, groupements architecturaux aux formes disparates, rochers imposants présentant un motif de trou en forme de clef de serrure).

Le personnage du *putto* ailé est facilement identifiable puisqu'il est présent à de nombreuses reprises dans la production du peintre (Cat. n° 4, 6, 51, 54, 59, 65, 71 et 79). Il s'agit de Cupidon, le dieu de l'amour, affublé de son arc et son carquois. En l'absence d'attribut supplémentaire, nous proposons de voir dans la figure féminine à ses côtés sa mère, Vénus, déesse de la beauté qui tient dans sa main une des flèches de son fils.

En 1996, Julia Triolo évoquait la possibilité qu'il s'agisse bien des personnages de Cupidon et de sa mère mais à un instant du récit de *L'Histoire des amours de Psyché et Cupidon*. Si comme nous l'avons supposé concernant l'identification du récit de *Diane et Apollon* (Cat. n° 1), les majoliques d'un même service créaient parfois un ensemble iconographique cohérent et successif, il est possible d'y voir une autre interprétation. Il pourrait s'agir de l'instant qui précède la descente de Vénus et l'Amour dans la forge de Vulcain afin que ce dernier réalise les flèches du jeune Cupidon. La majolique s'inscrirait ainsi chronologiquement en amont du récit de *Vénus et l'Amour dans la forge de Vulcain* du même service (Cat. n° 6). Tout comme la réunion des jumeaux de Latone avant la mise à mort des enfants de Niobé, la scène précéderait un récit mythologique plus identifiable.

Si la source iconographique n'a pas été identifiée, le personnage de Vénus n'est pas sans rappeler celui de Latone dans la version de *Latone et les paysans de Lycie* de Toronto (Cat. n° 23).



Détail du Cat. n° 23



11. SALIÈRE À RINCEAUX AUX TÊTES DE VIEILLARDS

Sans date [vers 1530]
Diamètre : 17,8 cm ; Hauteur : 7,6 cm

Localisation Collection privée

Provenance

- Alfred Pringsheim (1850-1941) (Sotheby's, Londres, 7 juin 1939, n° 90 : « A brilliantly enamelled triangular salt cellar, probably by Guido Durantino, supported on three orange paw feet, the corners with green acanthus leaf supports, the sides and top superbly drawn and painted in orange, yellow and green with masks, grotesche motifs and in the corners with the 'Strozzi' Arms, the triangular sunk centre with 'bianco-sopra-bianco' ornament, 7in. wide, 3in. high, Urbino, circa 1530 »)
- Collection privée (Sotheby's, Florence, 18 mai 1987, n° 253)

Bibliographie

- Chompret 1949, I, p. 188, II, p. 121, fig. n° 958 : « une curieuse salière triangulaire de la collection Pringsheim ornée de masques et de grotesques porte les armes de Strozzi ».
- Ravanelli Guidotti 2007, p. 81, fig. 6a-b.

À ce jour, seules deux salières de la main du Peintre du Marsyas de Milan ont été identifiées, et toutes deux font parties du service aux Trois croissants. En réalité, le peu de motifs décoratifs sur ces pièces de formes ne permet pas de les identifier aisément, et elles l'ont été surtout grâce à leurs armoiries qui diffèrent comme nous l'avons vu du service aux Trois croissants de Xanto.

La salière triangulaire repose sur trois pieds de griffons orangés surmontés d'une base avec décor en relief de feuilles d'acanthé vertes sur les côtés, alternant avec un décor de rinceaux, fleurons et têtes de vieillards barbus dos à dos. Le dessus de la salière est peint avec les armoiries répétées trois fois, reliées sur les bords par une tête d'homme barbu aux yeux mi-clos, couronnée de fruits, elle-même reliée à deux corps de chimères ailés. Dans le creux de la salière, décor *bianco sopra bianco*.



12. SALIÈRE À RINCEAUX AUX SPHINX À TÊTES DE BÉLIERS ET CHÉRUBINS

Sans date [vers 1530]
Diamètre : 16,5 cm ; Hauteur : 6,2 cm

Localisation Chicago, Chicago Art Institute, Inv. 1964.140 (The Elizabeth R. Vaughn Fund ; acquise par le musée en 1964)

Provenance Edward R. Lubin (1928-2004), New York, avant 1964

Bibliographie

- Triolo 1996, p. 278, n° 3B.9, fig. 31 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

De même modèle que la précédente (Cat. n° 11), cette salière présente quelques variantes dans son décor. Au lieu des têtes de vieillards sur la base, celle-ci est peinte de sphinx à têtes de béliers, avec les mêmes rinceaux et fleurons, tandis que la partie supérieure comprend des putti ailés avec cornes d'abondance à la place des têtes d'hommes barbus. Les écussons armoriés sont à nouveau répétés trois fois sur le même principe que la pièce précédente.



Groupe A2 : Scènes d'extérieures avec rochers

13. LA BATAILLE AU COUTELAS (VICTOIRE DE SCIPION ÉMILIEN SUR CARTHAGE)

Sans date [vers 1530]

Piatto da pompa

Diamètre : 48,5 cm

Revers vierge. Inscription en rouge : « E.2291.R » pour le baron Élie de Rothschild. Deux étiquettes anciennes avec numéro imprimé : « 2291 » et manuscrit : « 36 ».

Localisation Collection Alain Moatti, Saanen, Suisse

Provenance

- Baron Gustave de Rothschild (1829-1911)
- Baron Robert de Rothschild (1880-1946)
- Baron Élie de Rothschild (1917-2007)
- Leprince - Raccanello, France

Inédite



Fig. 77 : Agostino Veneziano, *La bataille au coutelas*, vers 1500-1536, gravure sur cuivre



Grand plat circulaire (*piatto da pompa*) représentant une scène de bataille où l'on voit les Romains combattant les Carthaginois sous la conduite de Scipion Émilien lors de la prise de Carthage durant la Troisième Guerre Punique, de 149 à 146 avant J.-C. Dans un paysage essentiellement de plaine avec de petits escarpements rocheux au premier plan apparaît, au centre, une falaise surdimensionnée à l'arrière-plan ; dans ce décor, un groupe de cavaliers aux chevaux cabrés et des soldats à pied s'affrontent et s'entretuent à coup de lances. Quelques cadavres de soldats et de chevaux gisent au sol. Deux de ces combattants sont représentés nus. Deux cavaliers – dont un au centre vu presque de dos coiffé d'un casque garni d'un riche panache de plumes bleues, allusion vraisemblable aux Samnites, alliés circonstanciels des Romains, et cheval à la queue tressée – portent des grandes oriflammes découpées en pointes s'agitant et s'enroulant au vent.

Au premier plan, un casque de centurion bleu est placé au centre dans une sorte de semé de lances brisées et de couteaux qui jonchent le sol. Sur la gauche, un soldat est étendu mort (fig. 78) ; sur la droite, un soldat coiffé d'un casque à crinière tressée sur le sommet porte de sa main gauche la tête tranchée de l'un de ses ennemis. À côté de celui-ci, assis au sol, un Romain se protège avec un bouclier des assauts d'un Carthaginois coiffé d'un casque phrygien. Au centre, un cavalier monté sur un cheval bleu portant une coiffe à crinière tressée est placé sur une monture faite de la dépouille d'une lionne couleur fauve ; il donne un coup de lance avec une main et de l'autre il se protège d'un heurt donné par un soldat assis à terre (fig. 79).

Sur la gauche, au fond du paysage, la ville de Carthage est en flammes, des fumées denses s'élèvent dans un ciel de cérule dans des tons posés en dégradé. Cette scène représente la destruction de la ville par Scipion Émilien. Au devant de la scène, un ruisseau entre des ravins abrupts prend la forme d'une rigole avec petite fontaine maçonnée. Au second plan, derrière les cavaliers, une seconde rivière s'écoule entre des ravins.

L'intensité du plat est rendue par un subtil jeu de couleurs mêlant bleu et jaune, hommes et chevaux, le tout formant une vigoureuse unité où les formes et les éléments s'imbriquent avec force dans une scène que le peintre a magistralement traduite. La scène de bataille est bigarrée et la palette renforce cette impression. Les chevelures et les crinières sont vaporeuses et traitées avec souplesse, les visages sont finement dessinés par un trait noir. Pièce d'une grande richesse décorative dont le peintre a pris la liberté – de façon tout à fait unique et novatrice dans la majolique – de peindre trois chevaux entièrement en bleu, du

même bleu dont sont peints quelques cuirasses, draperies, chausses, casques et couvre-chefs des cavaliers. La crinière bleue tressée de l'un des personnages centraux placée sur une monture faite de la dépouille d'une lionne sur son cheval est également remarquable et particulièrement frappante.

Le peintre fait preuve d'une liberté picturale inouïe dans l'utilisation de sa palette. Ce plat est absolument unique et ne peut être comparé à aucun autre connu à ce jour. Son originalité chromatique le range parmi les majoliques polychromes les plus singulières de la Renaissance. La valeur des bleus indique une qualité extrêmement fine et une parfaite maîtrise de la cuisson du plat. La lumière qui éclaire la scène est zénithale et généreuse et donne à la bataille, concentrée sur une large ligne médiane, un drame solaire rare.

Le Peintre du Marsyas de Milan a reproduit quasiment à l'identique, n'omettant presque aucun détail dans cette brillante majolique, la gravure d'Agostino Veneziano (vers 1490-vers 1540)⁹⁷ (fig. 77), copiant à son tour en sens inverse la gravure de Marco Dente (vers 1490-1527) sur le même sujet⁹⁸. Ce motif provient d'un dessin probablement exécuté par Giulio Romano (vers 1492-1546), dont le prototype découlerait des études de Raphaël pour la *Bataille de Constantin contre Maxence* de la Chambre de Constantin, peinte par les élèves du maître mort prématurément en 1520, avant la fin des travaux. Cette célèbre bataille avait eu lieu au pont Milvius, au nord-est de Rome, en 312 après J.-C., et elle marquait la victoire du christianisme sur le monde païen. Le Peintre du Marsyas de Milan a su parfaitement intégrer cette large composition rectangulaire sur un grand plat rond d'apparat sans en altérer le rythme ni la force.

Ce grand plat a une place très importante au sein de notre corpus. Tout d'abord par son format – il est effectivement à ce jour le plus grand peint par l'artiste, suivi par celui de Washington (voir Cat. n° 35) –, mais aussi surtout par ses traits. De façon assez inhabituelle chez le Peintre du Marsyas de Milan, celui-ci a reproduit quasiment à l'identique une gravure et pourtant sa main se décèle aisément à travers chaque coup de pinceau. Il a su apporter sa touche personnelle à travers chaque personnage et à travers ses rochers caractéristiques au second plan. Le plus grand soin a été apporté à cette œuvre, et c'est ce que l'on remarque dans chaque détail, notamment les cailloux avec ombres portées du premier plan qui n'apparaissent que dans ses plus belles pièces et au plus haut de son art. Cette majolique doit être considérée comme l'apogée de son œuvre et ainsi une référence pour identifier la main de l'artiste.



Fig. 78 : Détail du plat



Fig. 79 : Détail du plat

⁹⁷ Adam Bartsch, *Le Peintre graveur*, Vienne, J. V. Degen, 1813, t. XIV, p. 172, n° 212.

⁹⁸ *Ibid.*, n° 211.

14. L'ENLÈVEMENT DE THÉOPHANE PAR NEPTUNE TRANSFORMÉ EN BÉLIER

Sans date [vers 1530]

Piatta aux armes de la famille Contarini

Diamètre : 26,5 cm

Revers vierge

Localisation Venise, Museo Correr, Inv. Cl. IV n. 0054 (legs de T. Correr en 1830)

Provenance Teodoro Correr (1750-1830), Venise

Bibliographie

- Lazari 1859, pp. 73, n° 268 : « Piatta scodellato, diam. 27 c. Elle siede in groppa al'ariete che ha preso il corso dirigendosi al mare, mentre, addossato ad una rupe, dorme il vecchio guardiano della mandra ; in alto a manca, scudo coll'arme de'Contarini. È verosimilmente delle stesse mani. »

- Mariacher 1958, p. 19, n° 54.

- Caterina Marcantoni 2023, n° 48, repr.

La scène représentée illustre le mythe de *L'Enlèvement de Théophane par Neptune transformé en bélier* narré par Hygin dans ses *Fabulae*, au Chapitre 188. Le récit est simplement évoqué au Livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide lors de la description de la broderie d'Arachné qui illustre les différents amours adultérins des dieux de l'Olympe. Le dieu de la mer s'est épris d'une princesse thrace d'une très grande beauté, poursuivie pas une horde de courtisans. Théophane sera enlevée à sa famille par Neptune et emportée sur l'île de Crumissa afin que ses prétendants ne puissent plus la poursuivre. Devant leur persistance, le dieu précautionneux transforme Théophane en brebis ainsi que tous les habitants de l'île en moutons et Théophane en brebis afin de la fondre dans le troupeau. Toutefois, les poursuivants parviennent jusqu'à l'île où, en l'absence de Théophane, ils mangent les habitants transformés en bétail. Par la suite, les prétendants sont métamorphosés en loup par Neptune. Pour s'unir à Théophane sous son apparence animale, le dieu prend finalement la forme d'un bélier, et de leur union va naître Chrysolmallos, le bélier à la toison d'or.

« Pour les tromper, Neptune changea Théophane en une très belle brebis, lui-même en un bélier, et les habitants de Crumissa en bétail. [...] Neptune, voyant que les hommes changés en bétail étaient détruits, changea les prétendants en loups. »⁹⁹ (Chapitre 188, vers 2-4)

Le peintre représente plusieurs instants du récit. Au centre, Théophane est assise en amazone sur le dos de Neptune déjà transformé en bélier. Sa posture avec ses cheveux longs au vent et ses mains tenant les cornes – très proche de celle de *L'Enlèvement d'Europe* (voir Cat. n° 2) – nous permet d'affirmer qu'il s'agit du moment de l'enlèvement. Au premier plan, des béliers de dimension plus modestes sont représentés cabrés ou bien pâturants. Il doit s'agir des habitants de l'île de Crumissa métamorphosés par le dieu. Au milieu du troupeau un animal sans corne, difficilement identifiable, se rapproche plus d'un canidé que d'un capriné. Peut-être s'agit-il déjà de la représentation d'un prétendant transformé en loup par Neptune. Sa ressemblance avec la louve présente sur l'assiette de *Romulus et Remus* (Cat. n° 32) appuie cette hypothèse. Le récit littéraire ne nous permet pas



Fig. 80 : Maître Allegro, *Nativité*, vers 1480-1515, huile sur bois, diam. 88 cm. (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. SK-A-3007)

d'identifier le personnage du berger endormi, et en l'absence d'un modèle iconographique connu, nous pouvons seulement présenter des hypothèses quant à son identité. Toutefois, il figure à de nombreuses reprises dans l'œuvre du Peintre du Marsyas de Milan : sur l'assiette de Vérone illustrant le même récit mythologique (Cat. n° 34), sur deux des quatre assiettes du corpus du peintre figurant *L'Enlèvement d'Europe* (Cat. n° 50, 55), ainsi que dans *Mercur, Io et Argus* (Cat. n° 27). Le berger évoque dans les *Métamorphoses* d'Ovide la figure d'Argus, gardien de Junon, qui s'endormit au son de la flûte de Pan jouée par Mercure. Sur nos majoliques historiées, l'homme ensommeillé, qui ne voit pas, laisse Neptune et Jupiter kidnapper les jeunes vierges sans acte de résistance. Sa présence dans deux récits distincts illustrant tour à tour un enlèvement vraisemblablement une portée symbolique illustrant la fatalité de la volonté divine. Si même l'homme aux cent yeux se laisse endormir, qui serait capable d'agir devant le désir impétueux d'un dieu ? On peut toutefois se demander si l'artiste ne s'est pas inspiré d'un panneau sur bois représentant la *Nativité* par Maître Allegro (fig. 80), où Joseph est dans la même posture, endormi, la tête appuyée sur sa main droite, tenant un bâton de l'autre main.

Le paysage est caractéristique de la production du Peintre du Marsyas de Milan. On retrouve en arrière-plan des collines bleutées surmontées de lignes de buissons, des arbres au tronc sinueux et au feuillage dense ainsi que des rochers imposants – ils encadrent la scène à gauche et à droite –, qui présentent des motifs de trou en forme de clef de serrure. L'écusson armorié est suspendu en haut à gauche. L'artiste joue sur la forme du *tondino* en plaçant l'enlèvement dans la rotondité du cavet pour mieux le mettre en valeur avec le reste de la scène sur l'aile.

Cette pièce porte les armoiries de la famille Contarini (à ce sujet voir p. 76.)



⁹⁹ Hygin, *Fables, traduction de Véronique Merlier-Espenel*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2016.

15. CYPARISSE CHANGÉ EN CYPRÈS

Sans date [vers 1530]

Piatto aux armes de la famille Contarini

Diamètre : 26 cm

Revers : quatre cercles concentriques jaunes

Localisation Cologne, Kunstgewerbemuseum, Inv. E-1600 (acquise en 1899 à Londres par l'entremise de Harding). Le musée a tenté de se dessaisir de la majolique dans une vente en 1931 (Adolf Feulner, *Aus den Beständen zweier Deutscher Museen Frankfurter und Damstädter Privatbesitz*, Francfort, Hugo Helbing, 5-6 mai 1931, n° 96, non vendue)

Provenance

- Morgan, Londres (d'après le catalogue Zschille)

- Richard Zschille, Londres (Christie's Londres, 1^{er} juin 1899, n° 97, reproduit en regard de la p. 23 ; adjugée 100 £ à Harding)

Bibliographie

- Falke 1899, n° 97, pl. 23 (attribuée à l'atelier de Nicola da Urbino ou Castel Durante).

- Falke 1907-b, p. 44.

- Tervarent 1950, p. 21, repr. p. 17, fig. 17.

- Klesse, 1966, n° 307, pl. V (donnée à Nicola Pellipario).

- Ravanelli Guidotti 2013, fig. 12c, pp. 44-49 (attribuée au cercle de Nicola da Urbino).

La scène tirée des *Métamorphoses* d'Ovide (Livre X), évoque le mythe de *Cyparisse changé en cyprès*. Plusieurs temps de l'histoire sont représentés. À l'arrière-plan de la composition, un cerf se repose allongé sur un monticule. À droite, Apollon de dos, reconnaissable à son carquois qu'il tient en main, discute avec Cyparisse dont il est épris. Celui-ci, inconsolable, vient de tuer par accident son cerf et compagnon de jeu. Il implore les dieux d'abréger ses souffrances et de lui accorder le deuil éternel. À droite, Cyparisse, dont la plainte a été entendue est en pleine métamorphose : ses jambes sont déjà transformées en tronc et ses mains en branches. À ses côtés, Apollon dans un corps de femme, mais identifiable à son arc, déplore, impuissant, la perte de son bien-aimé. Au pied de l'arbre, gît le cerf mort de la blessure infligée par son maître :

« Alors, après qu'il eut versé un flot de larmes de sang, ses membres commencèrent à prendre une teinte verte et ses cheveux qui, tantôt retombaient sur son front pur, se transformèrent en chevelure hérissée, droit et raide, dont l'extrémité en pointe tendait vers le ciel étoilé. »¹⁰⁰ (Livre X, vers 136-140)

Pour sa composition, le peintre a pris de nombreuses libertés par rapport au récit. Il a représenté Cyparisse sous les traits d'un vieil homme alors que celui-ci est décrit comme jeune dans les textes, et il porte une barbe blanche à gauche et brune à droite. Cette différence est sans doute à mettre sur le compte de la volonté du peintre d'exprimer clairement deux moments distincts de l'histoire.

La source graphique est encore une fois inspirée de l'édition de 1497 de Lucantonio Giunta d'*Ovidio Methamorphoseos vulgare* (fig. 81). La gravure narre elle aussi les trois temps de l'histoire de Cyparisse ; l'accident menant à la mort du cerf, la discussion entre Apollon et Cyparisse et la transformation du malheureux en cyprès. Aussi retrouve-t-on dans la majolique le dieu essayant de raisonner le jeune homme ainsi que sa présence au moment de la métamorphose. Le peintre a toutefois fait l'économie de Cyparisse s'apprêtant accidentellement à tuer son cerf pour ne figurer que l'animal au repos à l'arrière-plan.



Fig. 81 : *Le cerf de Cyparisse*, gravure sur bois tirée de *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venise, 1497, fol. LXXXV verso

Guy de Tervarent évoque les changements de sexe des personnages de la source graphique à la majolique comme un cas fréquent dans ce type de production. Pour illustrer son propos, il fait référence à l'assiette illustrée de l'histoire d'*Hippolyte et Phèdre*¹⁰¹ du Victoria & Albert Museum, dans laquelle Esculape, se penchant sur le corps d'Hippolyte, est difficilement identifiable comme étant un personnage masculin. Pourtant, l'illustration de l'édition de 1497 du même épisode, l'identifie formellement.

Au sein même du corpus du Peintre du Marsyas de Milan, on constate d'autres irrégularités entre la composition sur majolique historiée et les sources graphiques et littéraires. Ainsi, dans *Le Meurtre des fils de Niobé* (Cat. n° 19), Diane est figurée sous les traits d'un jeune homme alors même que l'inscription au revers de l'œuvre la mentionne. Il pourrait s'agir d'incompréhension et d'erreurs de la part des peintres sur majolique. Toutefois, il est probable que le sens de cette transformation nous échappe puisque Apollon est également figuré en femme sur un autre plat du Peintre du Marsyas de Milan narrant le même récit (Cat. n° 74).

Contrairement au plat précédent, l'écusson aux armes de la famille Contarini (à ce sujet voir p. 76) est suspendu à une fine branche en haut à gauche et est flanqué de rubans torsadés, à l'identique du plat de *Diane et Actéon* (Cat. n° 28).



¹⁰⁰ Ovide 2001, p. 401.

¹⁰¹ Atelier de Guido Durantino, *Hippolyte et Phèdre*, aux armes du duc de Montmorency, diam. 29,9 cm. (Londres, Victoria & Albert Museum, Inv. C.2243-1910).

16. APOLLON ET DAPHNÉ

Sans date [vers 1530]

Piatto

Diamètre : 28 cm

Revers non connu ; sans inscription

Localisation Collection Richard et Joanne Brodie, États-Unis d'Amérique

Provenance Alain Moatti, Paris

Inédite

Cette composition du récit ovidien *Apollon et Daphné* du Livre I des *Métamorphoses* est pratiquement identique à une autre pièce de l'artiste sur le même sujet (voir Cat. n° 51). Cette nouvelle variation sur le thème apporte cependant du crédit à un Peintre du Marsyas de Milan qui affectionne les ellipses, délivre certaines clefs de lecture mais pas toutes, voire brouille les pistes. Dans cette pièce en effet, le dieu de l'Amour Cupidon émergeant d'une ronde de nuage a disparu, seul reste Apollon avec son arc à la main. L'autre différence importante tient bien évidemment en l'absence ici des armes de Gentile Virginio Orsini (1498-1548), le commanditaire de la pièce du Cat. n° 51.

La scène centrale figure l'instant où Apollon rattrape dans sa course la nymphe Daphné qui, désespérée, implore son père le dieu-fleuve Pénée de la transformer. Ses mains sont déjà des branches de laurier et Apollon ne peut la toucher sans que la métamorphose ne se poursuive. Cette impossibilité est parfaitement rendue par le Peintre du Marsyas de Milan qui représente le dieu voulant attraper le poignet de Daphné déjà changée en laurier et qui ne parvient pas à toucher son visage encore sous forme humaine. Pénée, adossé à une jarre, masque de son bras la scène qui se déroule devant lui. Les vieillards aux corps athlétiques sont courants dans le corpus de l'artiste. Pour le décor de paysage, on retrouve les éléments caractéristiques du peintre, à savoir l'arrière-plan de collines bleutées ponctuées de buissons alignés, les arbres au tronc sinueux et au feuillage dense et les rochers animés de motifs de trou en forme de clef de serrure.

On a évoqué dans la notice précédente la possibilité d'une confusion de la part du peintre concernant la figuration double du dieu Apollon résultant de son habitude à représenter plusieurs temps d'une même histoire (voir Cat. n° 15). Si la démultiplication du personnage d'Apollon est justifiée par la présence de Cupidon dans l'œuvre du Cat. n° 51, l'absence de celui-ci sur cette majolique rend le dédoublement du dieu moins compréhensible. Toutefois et au regard de son pendant conservé au musée du Louvre, le personnage à droite est bel et bien identifiable comme le dieu des archers, qui paraît s'adonner à l'exercice de la chasse, un arc à la main. C'est d'ailleurs en vantant ses prouesses au tir à l'arc et en dépréciant la capacité de Cupidon à utiliser une arme aussi noble, qu'Apollon a

déclenché la colère du dieu de l'Amour (voir Cat. n° 51). Il pourrait bien s'agir d'une omission de la part du Peintre du Marsyas de Milan qui n'en serait pas à sa première fois. Il lui arrive en effet d'occulter un détail parfois essentiel afin d'identifier un personnage de la scène (voir Cat. n° 23) ou encore de représenter une figure féminine sous les traits d'un homme (voir Cat. n° 19). La proximité de l'œuvre du peintre avec la production de Nicola da Urbino est manifeste. Toutefois, la compréhension des mythes évoqués et la proximité entre le récit littéraire et la retranscription picturale sont moins développées chez le Peintre du Marsyas de Milan dont l'œuvre est ponctué d'omissions ou de confusions (voir aussi Cat. n° 42).



17. APOLLON ET DAPHNÉ

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 22,9 cm

Inscription au revers : « *De . apollo / e dafene . e pene* » et trois cercles concentriques jaunes

Localisation Leipzig, Grassimuseum, Inv. 1910.77 (acquise en 1910)

Bibliographie Wilson 2000, pp. 191-192 (citée).

Inédite

Ce *tondino* représentant le mythe d'*Apollon et Daphné* est le plus proche en terme de composition de la version du service aux Trois croissants (Cat. n° 3) et de celle conservée au Castello Sforzesco de Milan (Cat. n° 18). Le peintre limite sa composition à trois personnages : Daphné, Apollon et Pénéée. Ils s'inscrivent dans un paysage d'extérieur vallonné, en partie escarpé, et de collines bleutées surmontées de bâtiments. Une étendue d'eau sépare cet arrière-plan des personnages situés au premier-plan.

Le récit tiré du Livre I des *Métamorphoses* d'Ovide évoque la passion dévorante du dieu Apollon pour la nymphe Daphné après que Cupidon lui ait lancé une flèche d'or en plein cœur. Daphné recevra une flèche de plomb lui inspirant un sentiment contraire. Le dieu n'aura de cesse de la poursuivre et la nymphe implorera son père, le dieu-fleuve Pénéée, de la transformer afin de la libérer de son enveloppe charnelle à l'origine de cette passion. Le peintre présente l'instant de la transformation de Daphné : de ses mains et sa tête s'échappent déjà des branches de laurier.

Le modèle iconographique ayant servi à la composition est proche de l'illustration d'*Apollon et Daphné* de l'édition de 1497 de Lucantonio Giunta, d'*Ovidio Methamorphoseos vulgare*. La nymphe est figurée dans une attitude de course identique et sa tunique vole derrière elle, emportée par sa course (fig. 82). Le personnage d'Apollon n'est pas représenté dans une posture similaire au modèle gravé, en revanche il porte tous les éléments visibles sur la gravure : une tunique courte sous une cuirasse héroïque, un arc à la main et un carquois dans le dos. Quant à la représentation du dieu fleuve Pénéée, elle reprend la figure type de l'allégorie fluviale présente dans la statuaire romaine et sa composition est proche d'une pièce du service d'Isabelle d'Este-Gonzague peinte par Nicola da Urbino conservée au British Museum (Inv. 1855,1201.103). Le dieu-fleuve présent sur le *tondino* se distingue de celui peint par Nicola da Urbino par la présence d'une corne d'abondance d'où s'échappent des flammes. Il est possible de rapprocher ces représentations de Pénéée de deux allégories fluviales présentes sur la gravure de Giovanni Jacopo Caraglio, *La dispute des Muses et des Piérides*, d'après Rosso Fiorentino. En combinant les postures des deux personnages, on retrouve l'attitude du dieu-fleuve présent sur la majolique.

Les rochers surmontés de mousses ont bien les motifs de trou en forme de clef de serrure caractéristiques du Peintre du Marsyas de Milan ; les collines bleutées accompagnées de lignes de buissons et les bâtiments de l'arrière-plan correspondent également à sa manière.

Cette pièce est l'une des huit de ce corpus portant une inscription au revers (à ce sujet voir pp. 25-27).



18. APOLLON ET DAPHNÉ

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 27 cm

Inscription au revers : « *de apolo e / dafane* » et quatre cercles concentriques jaunes

Localisation Milan, Castello Sforzesco, Inv. 139

Provenance

- Giuseppe Bossi, vers 1800
- Accademia delle Belle Arti di Brera, 1818
- Museo Patrio Archeologico, 1864

Bibliographie

- Mallet 1988, p. 100, fig. 16 et 16r (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Wilson 2000, n° 203 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

Dans cette autre version du mythe d'*Apollon et Daphné* tiré du Livre I des *Métamorphoses* d'Ovide, le dieu du soleil et de la chasse est représenté entièrement nu, un arc dans sa main droite et son carquois attaché dans le dos. Il est dépeint dans une attitude proche d'autres versions du Peintre du Marsyas de Milan comme celle conservée au Walters Art Museum de Baltimore (Cat. n° 3) ainsi que celle du Grassimuseum de Leipzig (Cat. n° 17). Sur ces deux autres versions, le dieu n'est pas nu mais porte une tunique courte sous une cuirasse pectoral. Sur les trois versions, Apollon est placé à gauche de la composition devant un amas de rochers caractéristiques du Peintre du Marsyas de Milan. Une distinction s'opère toutefois dans l'attitude plus ou moins active du dieu. Sur le *tondino*, il tend sa main droite en direction de Daphné, dans une attitude soulignant la dynamique de la scène de poursuite. Ce geste est absent des deux autres représentations où la main droite du dieu est tantôt le long de sa cuisse tantôt pointant légèrement en direction de la nymphe occupée à courir pour échapper à ses assauts. Daphné, à droite de la composition, est en cours de transformation puisque des branches de laurier sortent déjà de sa tête et de ses bras. Au premier plan, le père de la nymphe, le dieu-fleuve Pénéée, semble se détourner de la transformation qui s'opère sous nos yeux :

« Viens, père, à mon secours si vous, les fleuves, avez ce pouvoir ; ce corps qui séduit trop, maudis-le en le transformant. »¹⁰² (Livre I, vers 545)

Le peintre semble s'être inspiré de l'illustration de la métamorphose présente dans l'édition de 1497 de Lucantonio Giunta, d'*Ovidio Methamorphoseos vulgare* pour le personnage de Daphné (fig. 82). La transformation en laurier au niveau de ses mains et de sa tête sont identiques au modèle gravé tout comme le mouvement de course de sa robe courte qui vole au vent. De même Apollon se trouve dans une posture assez similaire, hormis qu'il soit ici nu. La représentation du dieu fleuve Pénéée, reprend la figure type



Fig. 82 : *Apollon et Daphné*, gravure sur bois tirée de *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venise, 1497, fol. VII recto



¹⁰² Ovide 2001, p. 57.

de l'allégorie fluviale présente dans la statuare romaine sans que l'on puisse identifier avec certitude sa source graphique. Plus que la gravure sur bois, l'artiste s'est peut-être plutôt inspiré d'un plat attribué à Nicola da Urbino, conservé également au Castello Sforzesco, présentant les trois mêmes personnages quasiment dans les mêmes postures et vêtements mais inversés droite-gauche (fig. 83).

À nouveau le peintre limite sa composition aux trois personnages principaux du récit : Apollon, Daphné et Pénéée (voir Cat. n° 3 et 17). En cela, le groupe d'œuvres se distingue des deux autres assiettes peintes par l'artiste illustrant le même récit ovidien et sur lesquelles le person-

nage d'Apollon est figuré à deux reprises illustrant deux temps du récit, notamment les événements qui précèdent la métamorphose (Cat. n° 16 et 51). Sur l'assiette conservée au musée du Louvre (Cat. n° 51) est également représenté le dieu de l'Amour Cupidon s'appêtant à lancer une flèche d'or à Apollon afin de déclencher l'amour à sens unique du dieu pour la nymphe. C'est en vantant ses prouesses au tir à l'arc et en dépréciant la capacité de Cupidon dans cette discipline qu'Apollon a provoqué la colère du dieu de l'Amour.

Cette pièce fait partie des huit majoliques de l'artiste portant une légende au revers (voir pp. 25-27).



Fig. 83 : Attribué à Nicola da Urbino, *Apollon et Daphné*, vers 1530-1535, diam. 26,5 cm (Milan, Castello Sforzesco, Inv. 134).

19. LE MEURTRE DES FILS DE NIOBÉ

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 21,6 cm

Inscription au revers : « *Como . diana / amazo li figli d[i] / niobe* » et quatre cercles concentriques jaunes

Localisation Milan, Castello Sforzesco, Inv. 135

Provenance

- Giuseppe Bossi, vers 1800
- Accademia delle Belle Arti di Brera, 1818
- Museo Patrio Archeologico, 1864

Bibliographie

- Wilson 2000, n° 200 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

Cette scène représente l'épisode du *Meurtre des fils de Niobé* relaté par Ovide dans ses *Métamorphoses* au Livre VI. Sur l'aile à gauche du *tondino*, dans le ciel, deux jeunes hommes sortent d'un halo de lumière entouré d'une ronde de nuage. Malgré cette représentation, la légende veut que ce soient Diane et Apollon qui tous deux tuent les enfants de Niobé. Le peintre semble s'être mépris en représentant deux jeunes garçons, à moins que Diane ne soit figurée sous les traits de l'un d'eux – hypothèse a priori contredite par le fait que Diane porte les cheveux longs à la scène suivante (Cat. n° 20). Cette théorie ne doit pourtant pas être rejetée, car l'inscription au revers mentionne le nom de « Diana », ce qui ne laisse pas de doute sur l'identification iconographique. Il s'agit bien d'Apollon et Diane tuant les fils de Niobé. Chacun tient un arc à la main et vient de tirer une flèche sur deux cavaliers, présents au centre de la scène, sur des chevaux blancs accoutrés d'un harnais rouge se cabrant sous l'effet du choc. Le premier cavalier, mortellement touché par une flèche, tombe en arrière sur la croupe de l'animal, une main dans le vide, la seconde sur sa poitrine, les yeux fermés. Le second, placé juste derrière, tient encore les rênes de son cheval :

« Parmi eux, Ismène, le premier à avoir été porté par sa mère, au moment où il fait faire à sa monture le tour de l'espace circulaire et tient en bride sa gueule écumante, s'écrie : « A moi ! », car un trait vient de lui entrer en pleine poitrine ; en mourant, sa main lâche le mors et, lentement, il glisse le long du flanc droit de la bête. »¹⁰³ (Livre VI, vers 224-229)

Niobé, reine de Phrygie, orgueilleuse et fière de sa nombreuse progéniture, va provoquer la colère de Latone, fille de Titan. Lors d'une fête en l'honneur de la Titanide, elle enjoint à ses sujets de l'honorer elle plutôt que Latone qui n'a mis au monde que deux enfants. La vengeance de la déesse est orchestrée par ses enfants, Apollon et Diane. Il conduira à la mort des sept fils et filles de Niobé.



Fig. 84 : *Le Meurtre des fils de Niobé*, gravure sur bois tirée de Ovidio *Metamorphoseos vulgare*, Venise, 1497, fol. XLVII verso

Cette pièce est l'une des cinq du corpus à utiliser le halo de lumière nuageux. Il se trouve ici sur l'aile à gauche, tandis qu'il est sur la partie supérieure centrale dans le plat de *Persée et Andromède* (Cat. n° 25), dans celui d'*Apollon et Daphné* (Cat. n° 51), d'*Abel et Caïn* (Cat. n° 64) et sur l'aiguière (Cat. n° 33). Xanto utilise également beaucoup ce procédé.

Comme souvent, le Peintre du Marsyas de Milan s'est inspiré des xylographies illustrant les *Métamorphoses* d'Ovide publiées à Venise en italien en 1497 chez Lucantonio Giunta. Dans sa composition, on retrouve ainsi des éléments de la vignette xylographique : les jumeaux Apollon et Diane sortant des nuages et décochant des flèches en direction des fils de Niobé ; le corps d'un des fils, touché mortellement, est à la renverse sur sa monture (fig. 84).

Cette pièce est l'une des huit de ce corpus portant une inscription au revers (à ce sujet voir pp. 25-27).



¹⁰³ Ovide 2001, p. 239.

20. LE MEURTRE DE LA DERNIÈRE FILLE DE NIOBÉ

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 22,5 cm

Inscription au revers : « *de diane e niob[e]* » et trois cercles concentriques jaunes

Localisation Milan, Castello Sforzesco, Inv. 126

Provenance

- Giuseppe Bossi, vers 1800
- Accademia delle Belle Arti di Brera, 1818
- Museo Patrio Archeologico, 1864

Exposition

- Écouen, Musée national de la Renaissance, 11 octobre 2021-6 février 2012 : « La faïence italienne au temps des humanistes 1480-1530 »

Bibliographie

- Molinier 1883, p. 21 (attribuée à Xanto).
- Gresta 1993, p. 34, fig. 16 (attribuée au Peintre de l'Argo).
- Wilson 2000, n° 201 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Françoise Barbe, in Écouen 2011, n° 75 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

La majolique illustre l'histoire du *Meurtre de la dernière fille de Niobé*, succédant immédiatement au *Meurtre des fils de Niobé* (Cat. n° 19), du Livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide. Diane, sur l'aile à gauche, un arc à la main, vient de tirer une flèche en direction de deux femmes. L'une d'elles, Niobé, tente de sauver sa plus jeune et dernière fille, assise au sol, les bras tombants et les yeux fermés, venant d'être mortellement touchée par la flèche. Accroupie derrière elle, Niobé tient le visage de celle-ci entre ses mains. L'action vient de se dérouler : la flèche est absente de la scène, la corde de l'arc est détendue, mais Diane a gardé sa posture de tir, sa main droite toujours levée en arrière avec ses doigts encore repliés :

« Six filles ayant subi diverses blessures mortelles, il restait la septième ; la mère lui faisant de tout son corps un rempart s'écria : « Laisse-m'en une, la plus petite ! Je te demande la plus petite de toutes, rien qu'une ! » Et pendant qu'elle prie, celle pour qui elle prie meurt. »¹⁰⁴ (Livre VI, vers 297-301)

Niobé, juste après avoir découvert les corps sans vie de ses sept fils, fait à nouveau preuve d'orgueil en continuant d'affirmer sa supériorité sur Latone qui possède toujours moins d'enfants qu'elle. La déesse ne pouvant supporter ce nouvel outrage fait tuer jusqu'à la dernière des filles de Niobé. Les supplications de la mère seront sans effet. Si le peintre ne représente ni la flèche ni la blessure mortelle de la jeune fille, le tir de Diane a bien été fatal comme en témoignent les yeux déjà clos de la jeune femme.

À nouveau, la source iconographique n'a pu être identifiée. Si le peintre n'utilise pas les sources graphiques de l'édition vulgarisée des *Methamorphoseos vulgare* de 1497, il semble cependant se référer textuellement à cette der-

nière. En effet, alors que dans le texte ovidien originel les jumeaux combattent ensemble, l'édition en italien fait d'Apollon le protagoniste du meurtre des fils de Niobé et de Diane celle des filles de la reine.

Cette pièce est l'une des huit du corpus a porté une inscription au revers (voir à ce sujet pp. 25-27).



¹⁰⁴ Ovide 2001, p. 243.

21. APOLLON ET MARSYAS

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 21,5 cm

Inscription au revers : « *De . apollo . e . / marsia* » et quatre cercles concentriques jaunes

Localisation Milan, Museo du Castello Sforzesco, Inv. 133

Provenance

- Giuseppe Bossi, vers 1800
- Accademia delle Belle Arti di Brera, 1818
- Museo Patrio Archeologico, 1864

Exposition

- Écouen, Musée national de la Renaissance, 11 octobre 2021-6 février 2012 : « La faïence italienne au temps des humanistes 1480-1530 »

Bibliographie

- Mallet 1988, 71 et p. 95, fig. 6 et 6r (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Wilson 2000, n° 199 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Françoise Barbe, in Écouen 2011, n° 77 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

Cette pièce fut choisie par John Mallet en 1980 comme la pièce type permettant d'identifier la main de l'artiste. Les personnages sont en effet très caractéristiques de sa main. Ajoutons que, bien qu'il n'y ait pas de grands rochers comme souvent dans son œuvre, on retrouve les trous en forme de clef de serrure sur le petit rocher sur lequel est assis Marsyas, ainsi que dans les sols au second plan ; l'arrière plan est finement travaillé, malgré le fait qu'il s'agisse d'une pièce de petite taille.

Le récit d'*Apollon et Marsyas* est évoqué très succinctement dans les *Métamorphoses* d'Ovide qui, au Livre VI, ne fait référence qu'à la défaite musicale du satyre et au supplice que le dieu lui fera endurer. C'est dans le récit vulgarisé et moralisé de l'*Ovidio Methamorphoseos vulgare*, publié en 1497 à Venise par Lucantonio Giunta et traduit un siècle plus tôt par Giovanni di Bonsignori, que l'on trouve un récit plus développé avec les différentes étapes de la légende d'Apollon et Marsyas.

La déesse Athéna, invitée à un banquet sur l'Olympe joue de l'*aulos*, une double flûte qu'elle a créée. Moquée par les convives en raison de la déformation de son visage lorsqu'elle souffle dans son instrument, elle descend sur terre pour se mirer dans un cours d'eau et abandonne l'instrument devant son reflet difforme. Marsyas trouve l'instrument abandonné et se perfectionne au point de défier le dieu Apollon. Le concours musical donne Apollon vainqueur qui dispose du vaincu comme il le souhaite, selon les termes de l'affrontement. Il écorchera le satyre avant de suspendre sa peau dans un de ses sanctuaires afin d'en faire un exemple et de prévenir du châtement qui attend celui ou celle qui s'opposera aux dieux. Dans le récit, conjointement au supplice, une métamorphose se produit, mais l'origine de celle-ci varie selon les différentes versions littéraires : soit ce sont les pleurs de ses compagnons assistant à sa condamnation, soit c'est le sang du satyre qui se transforme immédiatement en fleuve (le Marsyas).



Comme souvent, le Peintre du Marsyas de Milan figure deux instants du récit sur la même pièce : la compétition musicale entre le dieu et le satyre et le supplice qui l'attend :

« [...] un autre se souvint du Satyre trahi par le roseau de la déesse du Triton et que le fils de Latone châtia. 'Pourquoi m'écorches-tu ?' disait-il, et il criait : 'Ah ! Pardon, ah ! une flûte ne vaut pas cela !' »¹⁰⁵ (Livre VI, vers 383 à 386)

Apollon à gauche, accoudé sur un rocher, tête appuyée dans le creux de sa main, tenant sa lyre de la main droite, un carquois dans le dos, vêtu d'un vêtement plutôt féminin, écoute Marsyas assis sur un rocher au centre de la pièce jouant de la flûte de Pan. À droite, Marsyas est représenté à nouveau, cette-fois-ci entièrement nu, dos à un arbre, avec un bras accroché à une branche, sans toutefois être attaché.

La proximité avec les personnages peints sur la pièce du même sujet du service Calini par Nicola da Urbino, aujourd'hui au J. Paul Getty Museum (fig. 85), ne laisse pas de doute quant à l'utilisation d'une source commune. Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, l'artiste avait certainement accès à des dessins présents dans l'atelier même de Nicola, lui ayant permis de composer ce *tondino*. Les trois personnages principaux se retrouvent dans des postures identiques sur la pièce Calini (fig. 85), réalisée vers 1525, soit environ cinq ans plus tôt.

Cette pièce est l'une des huit du corpus à porter une inscription au revers (voir à ce sujet pp. 25-27).



¹⁰⁵ Ovide 2001, p. 247.



Détail de la fig. 85



Détail de la fig. 85



Fig. 85 : Nicola da Urbino, *Grand plat avec le supplice de Marsyas aux armes de la famille Calini*, vers 1525, diam. 41,4 cm. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. 84.DE.117)

22. LATONE ET LES PAYSANS DE LYCIE

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 22,2 cm ; Hauteur : 3,3 cm

Inscription au revers : « *De . ivilane / mutata . in / rane* », et trois cercles concentriques jaunes

Localisation Milan, Castello Sforzesco, Inv. 132

Provenance

- Giuseppe Bossi, vers 1800

- Accademia delle Belle Arti di Brera, 1818

- Museo Patrio Archeologico, 1864

Bibliographie

- Wilson 2000, n° 202 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

La scène représentée est tirée de l'épisode ovidien de *Latone transformant les paysans de Lycie en grenouille* du Livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide. La déesse, à gauche, en position de prière, invoque les dieux afin qu'ils la vengent des habitants de Lycie : ils ont refusé qu'elle se désaltère dans leur étang. Elle est entourée de ses deux jeunes enfants, Apollon et Diane, nés de son union avec Jupiter. Le premier porte un carquois rempli de flèches et pointe un doigt vers le ciel. La supplique de Latone a déjà été entendue puisque deux grenouilles nagent à la surface de l'eau. Au bord de l'étang, deux paysans de Lycie, un jeune homme et un vieillard, tout en échangeant un regard, sont assis les jambes à mi-mollet dans l'étendue d'eau. Ils n'ont pas encore été transformés :

« La colère a pris le pas sur la soif et, désormais, la fille de Céos n'a plus de prières pour ces êtres indignes [...] ; levant les mains vers les étoiles, elle dit : « Vivez donc pour l'éternité dans votre étang ! » Le vœu divin est exaucé [...]. Leurs dos verdit, leur ventre, partie principale du corps, blanchit et dans les bassins fangeux sautent ses nouvelles grenouilles. »¹⁰⁶ (Livre VI, vers 366-381)

Si la source iconographique n'a pas pu être identifiée, la composition du *tondino* est très proche de celle du même sujet par Nicola da Urbino pour le service d'Isabelle d'Este conservé au musée Miniscalchi-Erizzo à Vérone (fig. 87). On y retrouve la même organisation spatiale, les mêmes personnages de part et d'autre d'un cours d'eau, les mêmes postures et gestes. Seule Latone diffère : si elle est à genoux comme dans la composition du Peintre du Marsyas de Milan, elle ne croise pas les bras en prière, mais tient une coupe ; son regard est tourné vers les habitants dans l'un, tandis qu'il est dirigé vers Apollon dans l'autre. En outre, Diane est identifiable au croissant de lune sur son front, détail absent de notre œuvre. Le parallèle entre les deux pièces est tel qu'il suggère une grande proximité entre les deux artistes, ce qui est confirmé par un détail de la composition du Peintre du Marsyas de Milan.

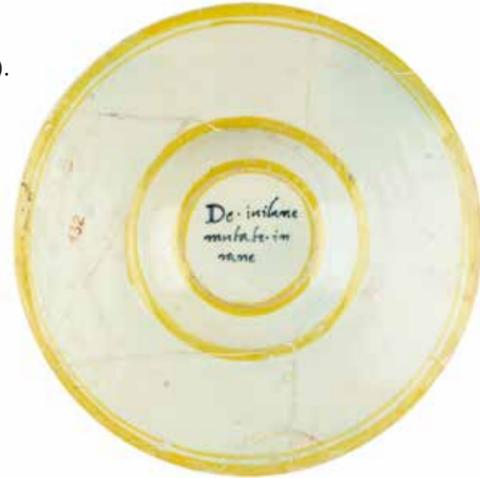


Fig. 86 : Albrecht Dürer, *L'Annonciation*, vers 1503, gravure sur bois



¹⁰⁶ Ovide 2001, p. 247.

En effet, dans l'œuvre de Nicola da Urbino figure le jeune Apollon pointant à la fois son doigt et son regard en direction des armoiries d'Isabelle d'Este. Par ce moyen, Nicola attire l'attention du spectateur sur les armes de la princesse. Or, le Peintre du Marsyas de Milan reprend exactement la même posture qui est, du coup, vide de sens puisque son plat ne possède pas d'armoiries. D'évidence, il a copié directement son maître. Pour la défense du Peintre du Marsyas de Milan, il faut tout de suite ajouter qu'il l'a fait tout en l'adaptant de manière assez fine. En tournant le visage de Latone vers Apollon, le peintre a fait en sorte qu'elle rend ainsi un regard à celui de son fils, dans un échange d'affection tout à fait réussi.

Il n'est d'ailleurs peut-être pas le seul à avoir copié le maître : une majolique lustrée par Maestro Giorgio à Gubbio, datée au revers 1540, reprend elle aussi, la même composition (fig. 88).

La posture de Latone les bras en prière a sans doute été inspirée par la Vierge de la gravure sur bois représentant l'Annonciation de Dürer (fig. 86). Cette même posture, assez singulière, est visible pour un autre personnage, certainement saint Jacques, présent sur les deux majoliques de l'artiste avec le sujet de l'Appel de saint Pierre (voir Cat. n° 39-40).

Il semble qu'une pièce de l'atelier de Guido Durantino du même sujet ait été copiée sur celle du Peintre du Marsyas de Milan. On y retrouve Latone les bras en prière et les autres personnages à l'identique (fig. 89).

Cette pièce est l'une des huit du corpus à porté une inscription au revers (voir à ce sujet pp. 25-27).



Fig. 87 : Nicola da Urbino, *Latone et les paysans de Lycie au armes d'Isabelle d'Este*, vers 1523-1525 (Vérone, Fondazione Museum Minscalchi-Erizzo)



Fig. 88 : Urbino, *Latone et les paysans de Lycie*, coupe lustrée à Gubbio par Mastro Vincenzo dit «Cencio» Andreoli, datée 1540, diam. 27 cm. (Leprince - Raccanello, France)



Fig. 89 Guido Durantino ?, *Latone et les paysans de Lycie*, vers 1535, diam. 25 cm. (Écouen, musée national de la Renaissance, Inv. ECL16856)

23. LATONE ET LES PAYSANS DE LYCIE

Sans date [vers 1530]

Piatto

Diamètre : 26 cm

Revers : cinq cercles concentriques jaunes

Localisation Toronto, Gardiner Museum, Inv. G83.1.385

Provenance

- Richard von Passavant-Gontard (1852-1923), Francfort, acquise en 1874

- Dans sa descendance (*Sammlung R. von Passavant-Gontard*, Francfort, 5 décembre 1929, n° 214, pl. 71 : « Urbino. I. Hälfte des 16. Jahrhunderts »)

- Collection privée (Sotheby's, Londres, 31 juillet 1973, n° 356)

- Collection privée (Sotheby's, Londres, 14 avril 1981, n° 3 : « in the manner of Nicola Pellipario »)

Bibliographie

- Mallet 1981, p. 176 (citée).

Reproduction inédite

Le Peintre du Marsyas de Milan présente de nouveau le mythe de *Latone et les paysans de Lycie* raconté au Livre VI des *Métamorphoses* (voir Cat. n° 22). La composition, inversée par rapport au *tondino* précédent, est quelque peu différente. Sur l'aile, à droite, Latone, assise sur un rocher, pose sa main sur la tête d'un de ses enfants, Apollon. Le deuxième jumeau, Diane, est absent de la composition. De l'autre côté du cours d'eau, à gauche, les jambes dans l'eau, deux paysans de Lycie ont une posture différente de l'œuvre précédente. Le vieil homme tend les bras comme pour attraper l'enfant situé sur la rive opposée, tandis que le plus jeune pose une main dans les cheveux de son voisin comme pour le retenir. Il porte un *chiton* qui d'habitude est réservé aux femmes dans les diverses compositions de l'artiste. Le vêtement, échancré jusqu'en haut de la cuisse, tenu par un bouton, est par exemple porté par Omphale (Cat. n° 54) et Pasiphaé (Cat. n° 55) dans deux œuvres du peintre conservées au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. Plus surprenant encore, sous la robe portée par le jeune homme, une poitrine se devine. Nous avons déjà évoqué (voir Cat. n° 15) la confusion ou l'ambiguïté parfois existante dans la figuration des personnages masculins et féminins chez le peintre au regard des sources graphiques et littéraires.

Un autre écart par rapport au récit mythologique peut être relevé : l'absence de Diane. Les diverses représentations de l'épisode ovidien sur majolique présentent toujours les jumeaux au côté de leur mère. Dans le cas présent, cette lacune est sans doute liée au manque de place sur la droite de l'aile pour représenter Diane. Toutefois, la posture de Latone est équivoque, puisque si sa main droite est posée sur la tête d'Apollon, sa main gauche l'est sur une souche d'arbre là où précisément on attendrait Diane. Il pourrait aussi s'agir d'une erreur du peintre, tout comme pour sa représentation du paysan lycien qui a un corps de femme. L'absence de source graphique à l'origine de cette compo-

sition n'aide pas à comprendre ces détails étranges. Nul doute pourtant que la scène représentée est bien l'histoire de *Latone et les paysans de Lycie* comme l'attestent les deux grenouilles sur l'eau.

Sans source iconographique connue, il faut regarder du côté des nombreuses majoliques illustrant ce même épisode. On a déjà évoqué les différences de composition avec la majolique précédente qui elle est très proche de l'œuvre de Nicola da Urbino du service d'Isabelle d'Este (fig. 87). Dans cette deuxième version, le peintre s'est affranchi de cette composition préétablie : plutôt que de représenter Latone dans une posture d'humilité ou de prière, à genoux au bord de l'eau, il préfère au contraire la donner à voir dans sa stature de déesse, Latone trônant en majesté sur un rocher. Pour ce faire, de manière très convaincante, il emploie la même posture que celle de l'empereur Tibère (Cat. n° 60) et du roi Porsenna (Cat. n° 61) – ce qui nous apporte une nouvelle fois la preuve de l'utilisation de dessins d'atelier. Le personnage de Latone est aussi en partie dans la même posture que celui de Psyché (Cat. n° 10).



24. PERSÉE ET ANDROMÈDE

Sans date [vers 1530]

Piatto

Diamètre : 26,4 cm ; Hauteur : 2,3 cm

Revers : quatre cercles concentriques jaunes

Localisation Baltimore, Walters Art Museum, Inv. 48.1366 (entrée par legs en 1931)

Provenance

- M. et Mme R. MacGarel (Christie, Manson and Woods, Londres, 17 juillet 1913, n° 78)

- Henry Walters (1848-1931), collectionneur et philanthrope (achat en 1917)

Bibliographie

- Prentice von Erdberg 1950, repr. p. 30-31, fig. 1 (attribuée à Xanto, datable des années 1526-1528).

- Prentice von Erdberg et Ross 1952, n° 47, pl. 30 (attribuée à Xanto).

- Gresta 1993, p. 19, fig. 9 (attribuée au Peintre de l'Argo).

La scène illustre le mythe de *Persée et Andromède* relaté dans le Livre IV des *Métamorphoses* d'Ovide. Cassiopée, reine d'Éthiopie et mère d'Andromède, provoque la colère de Poséidon en vantant la beauté de sa fille au détriment des néréides, les divinités marines. Devant cet affront, le dieu de la mer envoie un monstre marin ravager le pays et qui ne cessera le massacre qu'en échange du sacrifice d'Andromède. Celle-ci va être attachée à un rocher pour être dévorée par le monstre. Persée, de retour de son combat contre la gorgone Méduse, aperçoit Andromède nue et enchaînée. Il en tombe instantanément amoureux et vient à bout du monstre pour délivrer la jeune princesse.

Au centre de la majolique historiée, un monstre quadrupède, ailé, à long cou et tête de dragon, ouvre sa gueule béante en direction d'Andromède nue, à droite. Un simple drapé bleu recouvre ses épaules. La princesse est représentée le visage de trois-quarts, se tenant debout devant d'imposants rochers, au centre desquels prend place un arbre au tronc noueux et au feuillage dense. Sa main gauche est repliée dans son dos et la droite posée sur sa cuisse. Sur l'aile gauche du *piatto*, Persée, casqué, tourne son visage vers Andromède. Il tient de sa main droite une épée et de l'autre la tête coupée de Méduse. Il est vêtu d'une tunique courte à plis, d'une cuirasse héroïque bleue, de chausses montantes et a les épaules couvertes d'une grande cape orangée nouée. Derrière lui se dressent d'autres arbres noueux. À l'arrière-plan, sur un paysage de collines bleues, on retrouve en alternance des bâtiments et des lignes de buissons ou arbustes.

Le peintre n'a pas représenté le combat entre le monstre marin et le héros Persée, puisque l'animal est encore vivant, mais a préféré choisir la scène qui le précède. Le regard que pose Persée sur Andromède laisse penser qu'il vient tout juste d'apercevoir la jeune femme dont il va tomber éperdument amoureux :

« Dès que le descendant d'Abas la voit, les bras attachés contre la roche dure – n'était la brise légère agitant ses cheveux et les larmes tièdes qui coulaient de ses yeux, il l'eût prise pour une œuvre de marbre –, la passion s'empare de lui à son insu et le paralyse ; saisi par l'apparition d'une telle beauté [...] »¹⁰⁷ (Livre IV, vers 672-676)

Le héros tient encore dans sa main la tête de la gorgone qu'il vient d'affronter. Le monstre s'approche dangereusement d'Andromède, la gueule grande ouverte.

Plutôt que d'une gravure sur bois, l'inspiration iconographique semble provenir d'une autre majolique, celle de Nicola da Urbino pour le service d'Isabelle d'Este (voir fig. 90).



¹⁰⁷ Ovide 2001, p. 187.

25. PERSÉE ET ANDROMÈDE

Sans date [vers 1530]

Piatto

Diamètre : 26,7 cm

Revers non connu

Localisation Collection privée, Italie

Provenance Collection privée française (Paris, Étude Cuvreau, 24 mars 2009, n° 12)

Inédite

Le peintre présente à nouveau le mythe de *Persée et Andromède* raconté dans le Livre IV des *Métamorphoses* d'Ovide. On retrouve la jeune femme attachée à un rocher, sur le point d'être sacrifiée à un monstre marin, mais finalement sauvée par Persée. Si la composition repose sur la même trame que l'assiette précédente (Cat. n° 24), elle présente toutefois quelques variantes, la plupart mineures. La principale tient en la présence en haut de la composition, dans un halo de lumière encerclé par une ronde de nuages, du héros portant bouclier et épée à la main dans une posture de combat. La représentation d'Andromède est aussi légèrement différente : elle est entièrement nue, sans drapé recouvrant ses épaules, et attachée par des cordes aux poignets et aux avant-bras à d'imposants rochers. D'autres minimes différences se voient encore : les couleurs des chausses, de la cuirasse, du casque et de la cape de Persée, ou encore la présence d'une cité assez imposante à l'arrière-plan. Pour le reste, la composition est très semblable : le monstre marin aux ailes déployées et à la gueule béante, Persée avec la tête de Gorgone dans une main, son épée dans l'autre, posant son regard sur la jeune femme, l'arrière-plan avec ses collines bleues parsemées de ligne de buissons ou d'arbustes.

La majolique illustre deux temps de l'histoire de *Persée et Andromède*, l'instant où le héros tombe sous le charme de la jeune princesse (Persée en pied) et son combat contre le monstre (Persée dans le halo) :

« De même le descendant d'Inachus, volant à toute allure à travers l'espace, s'abat sur le dos du monstre fou de rage et lui enfonce dans le flanc droit sa lame courbe, jusqu'au crochet. »¹⁰⁸ (Livre IV, vers 718 -720)

Il est intéressant de noter la similitude entre les deux pièces du même sujet et la source graphique forcément commune, qui nous échappe. Comme dans tout le corpus de l'artiste, certains sujets ou certaines figures sont copiés à l'identique. Toutefois, les similitudes sont plus frappantes avec l'une des pièces de Nicola da Urbino aux armes d'Isabelle d'Este (fig. 90) ; elles permettent à nouveau d'imaginer que des dessins circulaient au sein de l'atelier.

Cette pièce est l'une des cinq du corpus à utiliser le halo de lumière nuageux. Il se trouve ici sur la partie supérieure, comme sur le plat d'*Apollon et Daphné* (Cat. n° 51), d'*Abel et Caïn* (Cat. n° 64) et sur une aiguière (Cat. n° 33). On le retrouve également à gauche du plat du *Meurtre des fils de Niobé* (Cat. n° 19). Xanto utilise également beaucoup ce procédé iconographique.



Fig. 90 : Nicola da Urbino, *Tondino représentant Persée et Andromède aux armes d'Isabelle d'Este*, vers 1523-1525, diam. 26,8 cm. (Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 41.105)



¹⁰⁸ Ovide 2001, p. 189.

26. ALLÉGORIE ASTROLOGIQUE (OU L'ASTROLOGUE ET DIANE)

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 20 cm

Revers : quatre cercles concentriques jaunes

Localisation Collection Leprince - Raccanello, France

Provenance

- Henry Harris (*Catalogue of Italian Maiolica... Italian Bronzes & other Works of Art, early enamls & metalwork*, Londres, Sotheby's, 20 juin 1950, n° 95 : « A small Urbino Tondino, painted with an astrologer on the right approached by a woman with a bow in her right hand, a castle and rock in the background, 7^{3/4} in. [47] ; and another with a woman reclining on the ground approached by a satyr, mountainous landscape background, 7^{7/8} in. [50], circa 1530-1540. The figure of the astrologer in the first is based (in reverse) on the engraving by Giulio Campagnola (K. 11 T.B. 10). A dish in the Salting Collection, n° 743, contains the figure of the astrologer only, in the same direction as the engraving. » acquise par Alfred Spero pour 44 £)

- Collection privée (Sotheby's, Londres, 16 mars 1976, n° 23 : « in the manner of Nicola Pellipario »)

- H. A. Cann (avec étiquette de collection « H.A.C. 12 »)

- Collection privée (Sotheby's, New York, 2 février 2024, n° 652)

Bibliographie

- Borenius 1930, n° 47, pl. XIV-A.

- Triolo 2001, repr. p. 59, fig. 12 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

Comme nous l'avons vu pour l'*Astrologue* du service Caux Trois Croissants (Cat. n° 5), l'artiste a utilisé une partie de la gravure de Giulio Campagnola, connu sous le même nom. Le premier tirage de cette gravure est daté 1509, elle est inversée par rapport à la coupe. Le graveur en donna des tirages successifs inversés avec la date de 1509 et 1514 (fig. 91).

On retrouve l'astrologue allongé à droite, les mains sur une sphère céleste (toutefois sans le compas) avec derrière lui d'importants rochers. Sur la gauche, Diane chasseresse, avec son arc à la main droite, s'avance dans sa direction, un doigt levé de la main gauche. Diane étant déesse de la lune, on peut encore y voir une allégorie astrologique. Cette figure est tirée du *Quos Ego* (fig. 92). Elle est la même que sur le couvercle d'un bol d'accouchée (Cat. n° 86).



Fig. 91 : Giulio Campagnola, *L'Astrologue*, 1514, gravure sur cuivre



Fig. 92 : Marcantonio Raimondi, *Quos Ego* (détail), vers 1515-1516, gravure sur cuivre



27. MERCURE, ARGUS ET IO

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 25,5 cm ; Hauteur : 3,4 cm

Revers : quatre cercles concentriques jaunes ; numéro d'inventaire en rouge « .1734. »

Localisation Paris, musée du Louvre, Inv. OA 1734 (acquise en 1861)

Provenance Marquis Giampietro Campana Di Cavelli (1809-1880), Rome

Bibliographie

- *Museo Campana. Classe X. Dipinture in Majolica*, [Rome, 1857-1858], p. 13, Salle B, n° 100 : « rappresentante Europa ed il toro. Piatto finissimo di Francesco Xanto ».

- Cornu 1862, p. 232, n° 396 : « Plat de la fabrique d'Urbino, représentant Io gardée par Argus. »

- Darcel, 1864, p. 195, G306 : « Coupe à large bords. D. 0,260. Attribuée à Xanto. Jupiter et Pasiphaé. – A droite un berger endormi, à gauche une femme entraînant un taureau placé au centre. En arrière plan, un jeune berger sonnait de la trompe et une vache ; fond de paysage. – Trait de bistré, modelé simple et puissant, émail très-brillant. Semble de la même époque que le numéro précédent [*Apollon et Daphné*, G 305 – Cat. n° 51]. »

- Giacomotti 1974, n° 833 : « Europe (?) » (donnée à Nicola Pellipario).

Trois publications au XIX^e siècle, à quelques années d'écart, ont délivré trois interprétations différentes du sujet de cette pièce. En 1974, Giacomotti suggérait « Europe (?) », sous-entendu *l'Enlèvement d'Europe*. Il nous semble au contraire que Sébastien Cornu avait vu juste dès 1862 dans son catalogue des majoliques du musée. En effet, le peintre semble avoir voulu figurer le mythe tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, Livre I, où sur l'ordre de Jupiter, Mercure vient d'endormir le berger Argus au son de sa flûte afin de délivrer Io, l'amante de Jupiter, transformée en une génisse blanche et placée par Junon sous la garde d'Argus (Livre I, vers 567-779).

Ainsi, le personnage féminin à gauche serait Junon, mêlée au troupeau d'Argus, avec derrière elle Mercure déguisé en berger, qui ne tient pas une flûte mais un cor. Devant lui se tient une génisse blanche, qui serait Io. Enfin, Argus, le berger endormi, se tient assis sur des rochers, à droite du *tondino*. Les rochers sont tout à fait caractéristiques de l'artiste ; ils présentent en plus une arche que l'on retrouve dans la pièce précédente (Cat. n° 26).

La source iconographique n'a pas pu être identifiée ; l'artiste semble avoir interprété de façon libre ce mythe – tel que l'on pourrait le comprendre par l'erreur sur l'instrument de musique.

Le berger endormi est une figure largement employée chez l'artiste et il est évident qu'il a utilisé un modèle (certainement un dessin) à répétition. On le retrouve calqué mais inversé dans les pièces n° 14 et 34 de ce corpus, ainsi que dans la pièce n° 50 (quoique les jambes croisées sont un peu plus écartées et les couleurs des vêtements sont inversées) et dans la pièce n° 55 (toutefois les jambes ne sont plus croisées et sa barbe s'est raccourcie).



28. DIANE ET ACTÉON

Sans date [vers 1530]

Tondino aux armoiries non identifiées

Diamètre : 26 cm

Revers non connu

Localisation Non localisée

Provenance

- Albert Gérard (1838-1900), Paris, négociant et mécène (*Catalogue des faïences & porcelaines anciennes françaises & étrangères [...] composant l'importante collection de feu M. Albert Gérard*, Paris, Mannheim, Caillot, Drouot, 18-23 juin 1900, n° 223 : « Urbino. Petit plat, décor polychrome : Actéon changé en cerf ; composition de cinq personnages et deux chiens dans un paysage. A la partie supérieure se trouve un blason. XVI^e siècle. Diam., 26 cent. »)

Inédite

La scène, tirée du Livre III des *Métamorphoses* d'Ovide, évoque le mythe de *Diane et Actéon*. À la suite d'une partie de chasse, Actéon, petit-fils du dieu Apollon, surprend Diane et ses nombreuses compagnes au bain. À gauche, Actéon, homme à tête de cerf, est vêtu d'une cuirasse pectorale sur une tunique courte à plis avec une cape nouée sur son épaule. Les trois nymphes, baignant à mi-jambe dans une étendue d'eau, protègent de leur corps la déesse. Au premier-plan, deux chiens courent en direction d'Actéon. Il s'agit des animaux du chasseur qui finiront par l'attaquer et le tuer sans même le reconnaître. La déesse, furieuse d'avoir été surprise dans son plus simple appareil, pointe son doigt en direction du ciel dans un geste de menace et promet de transformer le fautif en cerf. Sur le *tondino*, Actéon est déjà en cours de métamorphose puisque sa tête est celle d'un cervidé :

« Va donc maintenant raconter que tu m'as vue sans voiles, si tu le peux. » Et sans autre menace, elle pose sur la tête inondée les ramures d'un cerf fougueux, allonge son cou et taille en pointe ses oreilles ; change ses mains en pieds, ses bras en longues pattes, et couvre son corps d'une peau tachetée. »¹⁰⁹ (Livre III, vers 192-197)

Cette majolique faisait partie de l'importante collection du mécène Albert Gérard ; elle fut vendue aux enchères après son décès en 1900. Elle n'a pu être localisée depuis et, de ce fait, nous ne la connaissons qu'à travers une photographie en noir et blanc. L'absence de détails dans la description de l'objet ne nous permet pas d'identifier les armoiries présentes dans l'écusson accroché à une branche, dans la partie haute de la majolique ; on peut seulement émettre l'hypothèse qu'elles doivent être d'or ou d'argent à une bande de gueules, de sinople, d'azur ou de sable. À ce jour, nous ne connaissons pas d'autres pièces de ce service.

Dans ses grandes lignes, la composition semble s'inspirer d'une gravure de Giovanni Battista Palumba, connu sous le nom de Maître IB à l'oiseau (fig. 93). On retrouve en effet une construction de l'espace similaire avec à gauche des arbres et Actéon dont la tête est déjà celle d'un cerf et à droite les nymphes et la déesse baignant dans l'eau devant des rochers surmontés d'arbres.

Pour le reste, le peintre n'a pas reproduit fidèlement le modèle gravé. Actéon ne présente pas la même posture : il est de

trois-quarts dos sur le modèle et de face sur la majolique. Les deux chiens placés à l'avant de la scène par le faïencier sont absents de la gravure, ou plus exactement placés très loin dans une scène de l'arrière-plan qui les représente dévorant Actéon.

Si le Peintre du Marsyas de Milan a pris quelques libertés avec l'agencement de la composition, il l'a aussi fait, bien évidemment, en peignant à « sa manière » : on retrouve une nouvelle fois ses rochers découpés animés de motifs de trou en clef de serrure surmontés de mousse, de lichen et d'arbustes, ainsi que ses arbres au tronc sinueux et aux feuillages denses ou encore ses corps de femme musculeux. Comme souvent chez l'artiste, la déesse, démunie de ses attributs habituels (croissant de lune, arc, carquois ou biche), ne peut pas être immédiatement identifiée. C'est donc au spectateur de deviner laquelle des quatre nymphes représentées est Diane. La réponse est peut-être à chercher dans le personnage central, cachant sa nudité de sa main gauche et dans le même temps pointant un doigt au ciel : ce geste pourrait être le déclencheur de la métamorphose d'Actéon.

Un autre *tondino* de notre corpus illustre la suite de la métamorphose d'Actéon (Cat. n° 29) et un bol d'accouchée présente lui aussi ce mythe, avec deux épisodes distincts (voir Cat. n° 80).



Fig. 93 : Giovanni Battista Palumba dit Maître IB à l'oiseau, *Actéon transformé en cerf*, vers 1500-1510, gravure sur bois



¹⁰⁹ Ovide 2001, p. 125.

29. DIANE ET ACTÉON

Sans date [vers 1530]

Tondino

Diamètre : 25,5 cm

Revers non connu

Localisation Non localisée

Provenance

- Collection privée (Christie's, Londres, 24 février 1997, n° 125 : « in the manner of the Milan Marsyas Painter »)

Inédite

Pour la seconde fois et dans la limite de son corpus établi dans le présent ouvrage, le Peintre du Marsyas de Milan illustre l'épisode ovidien de *Diane et Actéon* sur un *tondino*. La scène est tirée du Livre III des *Métamorphoses* et pourrait s'inspirer lointainement d'une gravure de Giovanni Battista Palumba comme nous l'avons vu (Cat. n° 28). Les deux majoliques n'illustrent pas le même instant de la métamorphose. Actéon est désormais entièrement transformé en cerf après avoir surpris la déesse Diane au bain et provoqué sa colère. Ses chiens s'apprêtent à le dévorer, l'un d'entre eux ayant déjà les crocs plantés dans la croupe de son maître. Dans le récit de l'histoire d'Actéon, l'artiste a choisi de montrer précisément l'instant où celui-ci n'est plus reconnu pas ses chiens et devient la bête à chasser :

« Pendant qu'il hésite, ses chiens l'ont aperçu, et d'abord Mélampus et le sagace Ichnobatès l'ont signalé en aboyant [...]. Toute la meute fait masse et leurs crocs se plantent dans son corps. »¹¹⁰
(Livre III, vers 207-237)

La construction de la scène est proche de la pièce précédente. On retrouve en effet le même étang où baignent les nymphes à mi-jambe avec les mêmes rochers à l'arrière, le même emplacement d'Actéon à gauche au-devant d'un petit bouquet d'arbres et enfin les deux chiens au premier-plan. À l'inverse, de minimes différences se remarquent : la déesse et ses compagnes ne sont plus que trois alors qu'elles étaient quatre ; la jeune femme pointant son doigt en direction du ciel dans un geste de menace a disparu tout comme le diadème posé sur la tête de la jeune femme la plus proche d'Actéon. En l'absence de ces deux éléments, Diane pourrait bien être le personnage central cachant sa nudité de sa main gauche, son bras masquant sa poitrine. Là encore, la déesse ne possède aucun de ses attributs traditionnels : le croissant de lune, le carquois et l'arc ou la biche. Il nous faut nous résoudre à ne fournir que de simples hypothèses. Comme dans la pièce précédente, tous ces éléments suggèrent bien la main du Peintre du Marsyas de Milan.

L'artiste a également peint un bol d'accouchée avec ce sujet : on retrouve Diane et deux de ses compagnes dans les mêmes postures, mais inversées (voir Cat. n° 80).



¹¹⁰ Ovide 2001, pp. 125-127.

30. L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE

Sans date [vers 1530-1535]

Piatto aux armes de Francesco Tarugi

Diamètre : 26,8 cm

Inscription au revers : « *de pluto e proserpina* » et quatre cercles concentriques jaunes

Localisation Édimbourg, National Museum of Scotland, Inv. A 1877.20.94

Provenance

- Sir Robert Napier (1791-1876), ingénieur de la Marine (Christie's, Londres, III, 4-7 juin 1877, n° 2463 : « A plate, painted with Pluto carrying off Proserpine, by Nicolo da Urbino – 10 ½ in. diam. » ; adjugée 16 £ 16 à Whitehead)

- Thomas Miller Whitehead (1825-1897), Londres (ne figure pas au catalogue de sa vente du 10 mai 1898)

Bibliographie

- Robinson 1865, n° 3062 : « Plate, Pluto carrying off Proserpine, the work of Nicolo da Urbino. A very fine and brilliant specimen. Urbino ware. Circa 1528. Diameter 10 ½ in. »

- Curnow 1991, p. 203 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

- Curnow 1992, n° 67, repr. p. 22 (attribuée à l'atelier du Peintre du Marsyas de Milan).

La scène illustre le mythe de l'Enlèvement de Proserpine narré par Ovide dans ses *Métamorphoses*, au Livre V. Près de la ville de Henna, Pluton enlève la jeune Proserpine, qui cueillait des fleurs en compagnie des nymphes, et l'emporte à travers la Sicile jusqu'à Syracuse. C'est à la demande de Vénus que Cupidon décoche une flèche au dieu des enfers afin qu'il tombe éperdument amoureux de la déesse ayant choisi de faire vœu de chasteté, se soustrayant ainsi au champ de compétence de la déesse de l'amour. La jeune femme se débat et appelle au secours sa mère, la déesse de l'agriculture Cérès, et la nymphe Cyané tente de barrer la route du ravisseur lui reprochant sa façon d'agir. C'est précisément ce moment de l'histoire qui est peint sur l'assiette. À bord d'un char conduit par deux chevaux richement harnachés, Pluton tient fermement Proserpine qui détourne le regard du sien et dont les jambes encerclent son corps. Au premier plan, Cyané, nue, assise au bord d'un plan d'eau, lève le doigt dans leur direction en signe de mécontentement :

« Le ravisseur lance son char et, appelant chacun de ses chevaux par leur nom, les stimule, agitant sur leur cou et leur crinière des rênes colorées d'une sombre teinte de rouille. »¹¹¹ (Livre V, vers 402 à 404)

Le peintre a transcrit ce détail du récit puisque les harnais sont d'une couleur rouge sombre. L'impression de vitesse est rendue par le drapé de Pluton qui vole au vent dans son dos et par la posture des chevaux qui sont cabrés. Derrière le couple en fuite, d'importants rochers occupent une grande partie de l'aile droite, tandis qu'à gauche se dressent quelques arbres ; dans le fond, un paysage de collines abrite une ville, sans doute Henna.

Ce plat est l'un des huit connus à ce jour du corpus du Peintre du Marsyas de Milan portant une inscription au revers (à ce sujet voir pp. 25-27). La partie supérieure de l'assiette comprend, au centre, un écu aux armes de Francesco Tarugi (d'azur au taureau rampant d'or) qui



n'avaient jamais été identifiées jusqu'à présent (voir à ce sujet pp. 82-83). Si la source iconographique exacte n'a pu être identifiée, il se peut que le Peintre du Marsyas de Milan se soit inspiré pour les principaux éléments de sa composition de la gravure sur bois illustrant ce même épisode contenu dans l'*Ovidio Methamorphoseos vulgare* de 1497 (fig. 94). La vignette présente en effet différents instants du récit ovidien. On y retrouve la nymphe Cyané au premier-plan dans une petite mare d'eau pointant du doigt l'enlèvement en cours sur la terre ferme. Pluton et Proserpine sont représentés sur un char tiré par deux chevaux blancs ; le dieu brandit son trident en direction de la nymphe pour la garder à distance. Toutes les autres scénettes de la gravure (les nymphes cueillant des fleurs, le rapt de Proserpine au sens strict et Vénus et Cupidon) n'ont pas été prises en compte par le peintre.

Le sujet a été illustré par l'artiste une seconde fois sur une pièce aujourd'hui en mains privées (voir Cat. n° 31). La scène, inversée, est quasiment la même, quoique de facture assez différente.



¹¹¹ Ovide 2001, p. 215.

31. L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE

Sans date [vers 1530]

Piatto

Diamètre : 30,5 cm

Revers non connu

Localisation Collection privée

Provenance

- Édouard Doucet, Paris (Paris, 17-19 mars 1902, n° 163)

- Charles Damiron (1868-1964), Lyon (Sotheby's, Londres, 16 juin 1938, n° 72)

- Collection privée (Sotheby's, Londres, 21 novembre 1978, n° 59 ; donnée à Nicola Pellipario)

- Collection privée (Sotheby's, Londres, 17-18 octobre 1988, n° 254)

Inédite

Le Peintre du Marsyas de Milan illustre à nouveau le récit ovidien de l'Enlèvement de Proserpine, du Livre V des *Métamorphoses* (voir Cat. n° 30), avec quelques variations : Proserpine est nue et porte pour seul vêtement un drapé bleu qui vient accentuer son étreinte avec le dieu ; la nymphe Cyané n'est plus de dos mais tournée vers le spectateur, entièrement nue, à mi-jambe dans son étang, le bras en l'air ; les chevaux ne sont plus harnachés.

Tous les éléments du paysage caractéristiques de la production de l'artiste sont présents : derrière le couple et masquant une partie du paysage, les rochers surmontés de lichens et d'arbustes, avec les motifs de trou en forme de

clef de serrure ; les collines bleutées alternant des lignes d'arbustes et des bâtiments ; les arbres au tronc sinueux et au feuillage dense.

La source iconographique exacte n'a pu être identifiée. Toutefois, la proximité entre les deux majoliques combinée à l'inversion droite-gauche de la composition suggèrent l'emploi d'une source iconographique commune qui ne nous est pas parvenue. À première vue, les deux pièces semblent d'un style très différent pourtant elles s'intègrent bien dans le corpus de l'artiste, elles doivent avoir été exécutées à des périodes différentes.



Fig. 94 : *L'Enlèvement de Proserpine*, gravure sur bois tirée de *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venise, 1497, fol. XL verso



32. ROMULUS ET REMUS

Sans date [vers 1530-1540]

Tondino

Diamètre : 26,6 cm ; Hauteur : 3,8 cm

Revers : cercles concentriques jaunes

Localisation Collection privée (acquise en 2014 de Robert Holden and Bazaar)

Provenance

- Collection privée (Sotheby's, Londres, 31 mai 1960, n° 18 « In the style of Nicola Pellipario », acquise par Spero)
- Alfred Spero, Londres, marchand d'art
- Sir Thomas Barlow (1883-1964)
- Dans sa descendance (Christie's, Londres, 21 septembre 1992, n° 222 ; non vendu)
- Collection privée (En prêt au Ashmolean Museum, à Oxford, Inv. LI206.18, de 1995 à 2014)

Expositions

- Oxford, Ashmolean Museum, en prêt de 1995 à 2014
- Turin, Palazzo Madama, 13 juin-14 octobre 2019 : « L'Italia del Rinascimento. Lo splendore della maiolica »
- Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 31 octobre 2019-13 avril 2020 : « Raphael Ware. I colori del Rinascimento »

Bibliographie

- Wilson 2017, p. 142.
- Wilson 2018, n° 91.
- Wilson et Maritano 2019, n° 167.
- Wilson et Paolinelli 2019, n° 133.

Le plat historié illustre la scène de l'histoire légendaire des fondateurs de Rome, Romulus et Remus. Après avoir renversé son frère Numitor, roi d'Albe-la-Longue et descendant d'Ascagne, Amulius fait jeter ses deux petits-enfants, Romulus et Remus, dans le Tibre. Les jumeaux auraient été découverts par le berger Faustulus après que l'ordre d'Amulius n'ait été qu'en partie exécuté et que les enfants aient survécu. Sur la majolique, Faustulus s'enfuit vers la gauche, portant dans ses bras les deux nouveau-nés emmaillotés. Il regarde derrière lui en direction de la louve, à l'arrière-plan au centre, à qui il vient de ravir les jumeaux. Ses cheveux au vent et son étole s'en volant transcrivent bien le mouvement de course. Sur l'aile à droite, au premier-plan, est représentée l'allégorie du Tibre, le dieu-fluve qui aurait protégé les deux enfants jusqu'à la grotte où ils seront recueillis. La louve et le dieu-fluve portent leur regard à droite de la scène comme si un personnage du récit était présent hors du cadre.

Si la composition ne reprend pas les xylographies du *Deche di Tito Livio vulgare historiata* publié pour la première fois en 1493 par Zouane Verellese à Venise, il en épouse toutefois le récit. En effet, dans la version vulgarisée, Faustulus récupère les jumeaux après qu'ils aient été recueillis par la louve tandis que dans le récit antique de Tite-Live, celui-ci trouve les enfants directement après leur naufrage dans la grotte du Lupercal. Il les aurait par la suite confiés à sa femme, Acca Larentia, qui exerçait le métier de courtisane et que les Romains qualifiaient de 'Lupa', c'est-à-dire de louve. La naissance de la légende de la louve allaitant Romulus et Remus dériverait de ce surnom. Cependant, l'emmaillotage des nouveau-nés dans des bandelettes blanches est un détail présent sur la gravure du même ouvrage figurant l'instant où Amulius cherche à faire disparaître Remus et Romulus, légitimes à la succession au trône. Ce détail résultant de



Fig. 95 : *Romulus et Remus*, gravure sur bois tirée de *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venise, 1497, fol. CCCVIII verso

cette version du récit, pourrait bien provenir de cette source gravée. L'édition vénitienne d'Ovide de 1497 offre dans sa gravure sur bois la figure de Faustulus portant les jumeaux dont a pu aussi s'inspirer l'artiste (fig. 95).

Timothy Wilson a attribué cette pièce à l'artiste qu'il nomme « Painter of the Milan Mucius Scaevola » (voir Cat. n° 61), qu'il considère à la fois proche de Nicola da Urbino et du Peintre du Marsyas de Milan. À cet ensemble, il joint la pièce de *Tiberius et Archelaus* du Ashmolean Museum (Cat. n° 60). Nous voyons au contraire dans cette pièce la main de notre artiste, avec toutes ses caractéristiques : tant dans les rochers et leurs trous en forme de clé de serrure, les arbres au tronc sinueux et au feuillage dense, l'arrière-plan figurant des collines bleutées que dans la représentation des têtes d'hommes ou de la louve (à comparer, par exemple, à celles du loup de *L'Enlèvement de Théophile*, Cat. n° 14, ou des chiens d'Actéon, Cat. n° 28). Quant aux personnages, la musculature excessive de l'allégorie fluviale du Tibre est à rapprocher de deux œuvres quasiment identiques du corpus représentant *Apollon et Daphné* (Cat. n° 16 et 51). L'allégorie fluviale peinte sur les deux plats propose une musculature dorsale exacerbée mise en forme par l'amoncellement de proéminences ovoïdes identiques à celles présentes ici. Le traitement des sourcils est également identique, blancs comme la couleur des cheveux, et figurés trait par trait sur une ligne plus foncée traçant la forme du sourcil.



33. LA PRÉDICTION DE LA SIBYLLE DE TIBUR ET LA VISION D'AUGUSTE

Sans date [vers 1530-1535]

Aiguière

Hauteur : 30,5 cm

Localisation Pérouge, Cassa di Risparmio

Provenance

- William Cosier (1802-1873), avant 1862 (Christie's, Londres, 5 avril 1894, n° 103 ; acquise par Durlacher)

- Alexander Durlacher (1822-1896), Londres

- Thomas Miller Whitehead (1825-1897), Londres (Christie's, Londres, 10 mai 1898, n° 87 : « An Urbino Ewer, with monster mouth and Satyr's leg handle, painted with a subject of seven figures in a woody landscape, with mountains in the background, and the Virgin and Child appearing in clouds above – 12 in. high – by Fra Zanto [sic], or Nicolo da Urbino, circa 1530. Exhibited at the South Kensington Museum, 1862 » ; adjugée 55 £ à Stettiner)

- Oscar Stettiner (1878-1948), marchand d'art

- Paolo Sprovieri

Exposition

- Londres, South Kensington Museum, 1862 (prêtée par Cosier)

Bibliographie

- Robinson 1863, n° 5238 : « Oviform ewer with mouth forming a gaping mask, and a handle, the lower part of which is in the form of the leg of an animal ; painted round the body with a composition of seven figures, one of which is a man praying accompanied by a female saint, who points to a small group of the virgin and child seated in clouds, painted higher up, under the spout of the ewer. This piece is unsigned but it was probably painted about the same period as the previous specimen [Xanto]. Height, 11 ½ in. ; diameter, 5 ½ in. W. Cosier, Esq. »

- Wilson 1996, n° 82 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

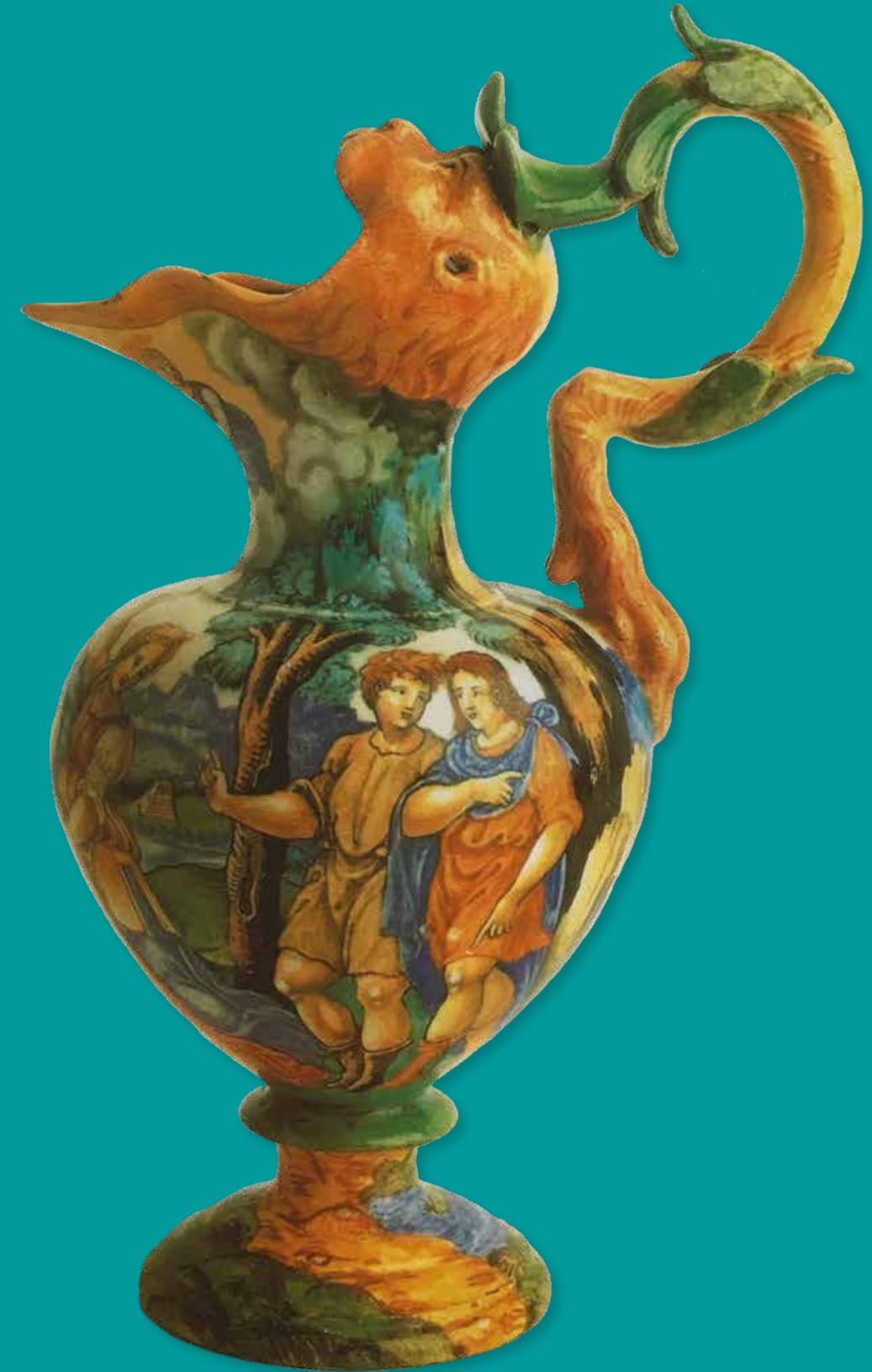
- Wilson et Sani 2007, n° 33 (probablement par le Peintre du Marsyas de Milan).

À ce jour, cette aiguière est la seule connue du Peintre du Marsyas de Milan. Du fait de sa forme, les traits physiologiques des personnages sont légèrement différents des autres pièces ; pour le reste, on retrouve quasiment toutes les caractéristiques de l'artiste.

L'aiguière se présente avec une large bouche de lion et une anse se terminant par une patte léonine. La panse et le col sont peints de la légende chrétienne médiévale de la *Prédiction de la Sibylle de Tibur et la Vision d'Auguste*. Sibylle pointe un doigt vers le ciel où apparaissent la Vierge et l'Enfant dans un halo lumineux entouré de nuages. À sa gauche, Auguste est agenouillé, les mains jointes, levant la tête au ciel vers l'apparition. Sur la partie droite de la panse, trois personnages, des fidèles d'Auguste, sont témoins du miracle : sénéchal, prévôt et connétable. Les autres personnages sont des ministres ou des sénateurs.

L'iconographie connue de cette légende est très différente de cette scène et il semble que l'artiste ait composé de manière originale cet ensemble, comme il le faisait fréquemment.

Cette pièce est l'une des cinq du corpus à utiliser le halo de lumière nuageux. Il se trouve ici sur le devant du bec, tandis qu'il est sur la partie supérieure centrale dans le plat de *Persée et Andromède* (Cat. n° 25), dans celui d'*Apollon et Daphné* (Cat. n° 51), d'*Abel et Caïn* (Cat. n° 64), ou sur la gauche dans *Le Meurtre des fils de Niobé* (Cat. n° 19). Xanto utilise également souvent ce procédé.



34. L'ENLÈVEMENT DE THÉOPHANE PAR NEPTUNE TRANSFORMÉ EN BÉLIER

Sans date [vers 1528-1535]

Tagliere

Diamètre : 30,3 cm

Localisation Vérone, Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo, Inv. 292

Bibliographie

- Tosi 2004, pp. 42-44 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

Le Peintre du Marsyas de Milan illustre pour la seconde fois l'épisode de *L'Enlèvement de Théophane par Neptune* narré par Hygin dans ses *Fabulae*, au chapitre 188 (voir Cat. n° 14). La jeune princesse thrace est enlevée par le dieu de la mer transformé en bélier et amenée sur l'île de Crumissa. Cherchant à l'isoler de la horde de ses prétendants, Neptune la transforme en brebis et tous les habitants de l'île en moutons afin qu'elle se fonde au sein du troupeau. Les prétendants parviendront toutefois jusqu'à l'île où ils dévoreront les habitants transformés, à la suite de quoi Neptune les métamorphosera en loups.

À nouveau, le peintre représente différents instants du récit. Toutefois, les deux œuvres ne sont pas identiques puisque si l'on retrouve Théophane assise en amazone sur le dos de Neptune transformé en bélier ainsi que le personnage du vieux berger endormi, le reste de la scène diffère. Au premier plan, ni les caprinés ni le loup de la version conservée au Museo Correr de Venise (Cat. n° 14) ne sont figurés. À la place, une jeune femme en tunique courte pointe du doigt Théophane à dos de bouc et tient dans la main droite un bâton. Son regard, tourné vers l'extérieur de la scène laisse entendre qu'elle montre la jeune princesse à un auditoire non figuré. Il peut s'agir de la représentation d'un des prétendants arrivant sur l'île de Crumissa à la recherche de la jeune femme. Ainsi, le peintre matérialiserait-il l'instant où Théophane est enlevée par le dieu de la mer ainsi que la poursuite effrénée de ses prétendants arrivant sur l'île.

Quant au dernier personnage à gauche de la composition, il nous est difficile de le relier au récit de la fable d'Hygin. Présent sur l'autre version peinte par l'artiste, on le retrouve également sur les majoliques figurant *L'Enlèvement d'Europe* (Cat. n° 50 et 55) et *Mercure, Io et Argus* (Cat. n° 27). Le vieillard endormi tient dans sa main un bâton. Cet attribut évoque le personnage d'Argus, fidèle gardien de la déesse Junon qui, malgré ses cent yeux, s'endormit au son de la flûte de pan durant sa mission de gardiennage de la prêtresse Io transformée en génisse. La présence de la figure du berger endormi dans deux récits distincts narrant l'enlèvement de deux jeunes femmes peut être compris comme une représentation allégorique de l'enlèvement. Qu'il s'agisse du rapt de Théophane par

Neptune ou de celui d'Europe par Zeus, la toute-puissance divine paraît échapper à tous, même au regard attentif de l'homme aux cent yeux.

On retrouve les éléments caractéristiques des paysages du Peintre du Marsyas de Milan : les rochers au premier-plan sont peints avec un motif de trou en forme de clef de serrure et les arbres figurés derrière le prétendant présentent un tronc sinueux et un feuillage dense. Si tout le premier plan est caractéristique de l'artiste, le second à gauche est en revanche très différent. Des flammes semblent sortir de cette ville suspendue, rappelant les compositions du groupe des pièces de 1528 (voir Cat. n° 73 et 74), mais aussi le fond gauche du grand plat de Washington (Cat. n° 35). Par sa composition, cette scène est aussi très proche du tesson daté 1535 (Cat. n° 50). Le personnage de droite est dans la même position et avec le même vêtement. Le berger endormi est lui aussi identique, à l'exception de la couleur de ses vêtements qui varie.



Détail du Cat. n° 50



Groupe A3

Scènes d'extérieurs sans rochers, mais avec architecture généralement

35. LA DÉVOTION DE MARCUS CURTIUS

Sans date [vers 1528-1535]

Piatto da pompa

Diamètre : 47,4 cm ; Hauteur : 3,7 cm

Revers : quatre filets concentriques jaunes. Numéro d'inventaire en rouge « 26.358 » de la Corcoran Gallery. La marque « AF » incisée au revers indique que la pièce fut acquise par Andrew Fountaine IV

Localisation Washington, National Gallery of Art, Inv. 2014.136.324 (acquise en 2014)

Provenance

- Andrew Fountaine IV (1808-1874)
- Sa fille, Mary Fountaine (vers 1849-1918), qui avait épousé son cousin Algernon Charles Fountaine (1851-1909) (Londres, Christie's, 16-19 juin 1884, n° 207 : « An Urbino Dish, Marcus Curtius on a white horse, with drawn sword in his hand in the centre, groups of figures on either side, landscape, water and buildings in the background, after Raphael, by Nicola da Urbino – 18^{5/8} in. »)
- Oskar Hainauer (1890-1894), Berlin
- Sa veuve, Julie Hainauer (1850-1926), Berlin
- Duveen Brothers, Londres, New York, Paris (acquise en 1906 avec la collection entière Hainauer)
- William Andrews Clark (1839-1925), New York (acquise le 17 octobre 1906)
- Washington, Corcoran Gallery of Art, Inv. 26.358 (legs de W. A. Clark en 1926), jusqu'en 2014

Expositions

- Washington, Corcoran Gallery of Art, 7 février-12 août 2007 : « Masterpieces : European Art from the Collection »
- Washington, Corcoran Gallery of Art, 25 août 2007-29 mars 2009 : « Treasures of European Decorative Art and Sculpture »
- Washington, National Gallery of Art, 1^{er} avril-5 août 2018 : « Sharing Images : Renaissance Prints into Maiolica and Bronze »

Bibliographie

- Bode 1897, n° 336 (M56) (donnée à l'atelier de Nicola da Urbino, vers 1528).
- Breckenridge 1955, n° 76 (attribuée à Xanto).
- Prentice von Erdberg 1955, p. 73, reproduit fig. 13 (attribuée à Xanto, avant 1530, sous l'influence de Nicola Pellipario).
- Watson 1986, n° 47 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Chastel et Watson 1987, repr. pp. 112-113 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Moore 1988, p. 445.
- Wouk 2016, n° 48.
- Gabarelli et Bober 2018, p. 83, pl. 27.



Fig. 96 : Marcantonio Raimondi, *Saint Paul prêchant à Athènes*, vers 1517-1520, gravure sur cuivre



Ce grand plat est illustré d'un épisode de l'*Histoire Romaine* de Tite-Live, *La Dévotion de Marcus Curtius* du Livre VII, chapitre 6. En 362 av. J.-C., un vaste gouffre apparaît sur le Forum romain à la suite d'un tremblement de terre. Après de nombreuses tentatives des citoyens pour parvenir à combler ce trou béant, les Oracles des Dieux consultés viennent les sommer d'y placer « ce qui faisait la principale force du peuple romain »¹¹². Certains citoyens s'interrogèrent sur ce qui contribuait le plus à la puissance des Romains sans affirmer immédiatement qu'il s'agit de « la vertu militaire »¹¹³. Marcus Curtius, jeune romain déjà connu pour ses faits d'armes, condamne les hésitants avant de se sacrifier en se précipitant à dos de cheval dans le gouffre :

« Le silence établi, les yeux fixés sur les temples des dieux immortels qui dominent le forum et sur le Capitole, et tendant les mains tantôt vers le ciel tantôt vers l'ouverture béante de la terre et vers les dieux Mânes, il se dévoua solennellement. Puis, sur le cheval le plus magnifiquement paré, il se précipita tout armé dans le gouffre. » (Livre VII, Chapitre 6)

Ce mythe romain fut largement répandu à la Renaissance. Au centre du grand plat, Marcus Curtius à cheval est prêt à sauter dans le vide. À gauche et à droite, des citoyens le regardent. Pour le personnage de Marcus Curtius, l'artiste s'est servi de la gravure de Marcantonio Raimondi sur le même sujet (fig. 97), tandis que la foule romaine est inspirée d'une gravure du même artiste représentant *Saint Paul prêchant à Athènes* (vers 1517-1520) (fig. 96) d'après un dessin de Raphaël dont le modèle pour la tapisserie est conservé au Victoria & Albert Museum.

Comme le soulignait Wendy Watson en 1986, le choix du sujet et la complexité de la scène incluant de nombreux personnages sont assez inhabituels chez le Peintre du Marsyas de Milan – du moins, à ce que l'on savait alors du corpus du peintre. Ce *piatto da pompa* est le second plus grand connu à ce jour de l'artiste. Ce plat sort également de sa production courante car il n'offre pas les rochers récurrents dans son œuvre mais, à leur place, des monuments importants, rappelant ceux de Nicola da Urbino et peut-être empruntés à deux autres gravures de Marcantonio Raimondi¹¹⁴. En résumé, l'artiste aurait employé pas moins de quatre gravures pour créer sa composition, uti-

lisant ainsi dans cette pièce un procédé cher à Xanto : ne pas copier à l'identique la gravure mais opérer un mélange de sources.

Ce grand plat est à rapprocher de l'*Enlèvement de Théophane* du musée de Vérone (Cat. n° 34). Pour les deux seules fois dans le corpus, l'artiste construit un village en hauteur enchâssé dans des rochers sur la partie gauche de la pièce. De même, les nuages – rares chez l'artiste – sont dessinés en forme de mouton sur un ciel jaune comme dans le plat de Vérone.

Le sujet de *Marcus Curtius* a été traité à deux autres reprises par le Peintre du Marsyas de Milan dans des pièces plus réduites (voir Cat. n° 36 et 37).



Fig. 97 : Marcantonio Raimondi, *Marcus Curtius*, vers 1500-1520, gravure sur cuivre



¹¹² Tite-Live, *Histoire romaine. Tome VII, Livre VII, texte établi par Jean Bayet et traduit par Raymond Bloch*, Paris, Les Belles Lettres, 1968, p. 9.

¹¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁴ La colonne sur piédestal à droite et le monument à fronton triangulaire (dont le tympan est percé d'un oculus) à gauche pourraient provenir de l'arrière-plan de la gravure de l'*Allégorie de l'Amour* de Raimondi (vers 1520-1525), tandis que le second monument situé à gauche de ce dernier, qui se caractérise par un piédroit profond portant un fronton triangulaire formant portique et une entrée en plein-cintre à impostes, semble inspiré du *Triomphe* du même graveur (sans date).

36. LA DÉVOTION DE MARCUS CURTIUS

Sans date [vers 1530-1535]

Piatto

Diamètre : 26 cm

Revers : quatre cercles concentriques jaunes

Localisation Collection Sam Fogg, Londres

Provenance

- Ben Smith, Georgia (Sotheby's, New York, 27 janvier 2013, n° 455)

- Leprince, France

Inédite

L'artiste illustre à nouveau l'épisode de *La Dévotion de Marcus Curtius*, toutefois sur une assiette bien plus réduite que la précédente (voir Cat. n° 35), donc avec un nombre de personnages limité. Au centre de l'œuvre, Marcus Curtius à cheval s'apprête à se sacrifier en sautant dans le gouffre dont la profondeur est rendue par un noir intense. Le personnage d'âge moyen, portant une barbe courte et une moustache rousse, est vêtu d'une cuirasse pectorale sur une tunique courte. Devant lui, trois citoyens romains assistent au sacrifice. Ils pointent du doigt soit en direction du précipice à leurs pieds soit vers les uns et les autres dans une attitude animée de discussion.

Derrière eux, des bâtiments antiquisants figurent vraisemblablement les « temples des dieux immortels » du Forum romain mentionnés par Tite-Live dans son *Histoire Romaine*.

Le personnage de Marcus Curtius s'inspire d'une gravure de Marcantonio Raimondi (fig. 97), toutefois avec quelques variations : Marcus est sans casque ni épée, il porte des chausses, sa cape s'envole différemment. En revanche, le groupe des trois hommes à droite provient d'une autre source non identifiée, qui est cependant commune à celle du plat suivant illustrant lui aussi le même sujet (Cat. n° 37).



37. LA DÉVOTION DE MARCUS CURTIUS

Sans date [vers 1530-1535]

Coppa

Diamètre : 27 cm

Revers non connu

Localisation Anciennement Berlin, Kunstgewerbemuseum (probablement détruit ou disparu durant la Seconde Guerre mondiale)

Bibliographie

- Falke 1896, p. 146, fig. 63 (reproduit par un dessin d'Otto Geerke en 1895) (attribuée à Nicola da Urbino).

- Falke 1907, p. 152, fig. 67 (reproduit par un dessin d'Otto Geerke en 1895) (attribuée à Nicola da Urbino).

- Falke 1917, col. 7-10, fig. 3 (attribuée à Nicola da Urbino).

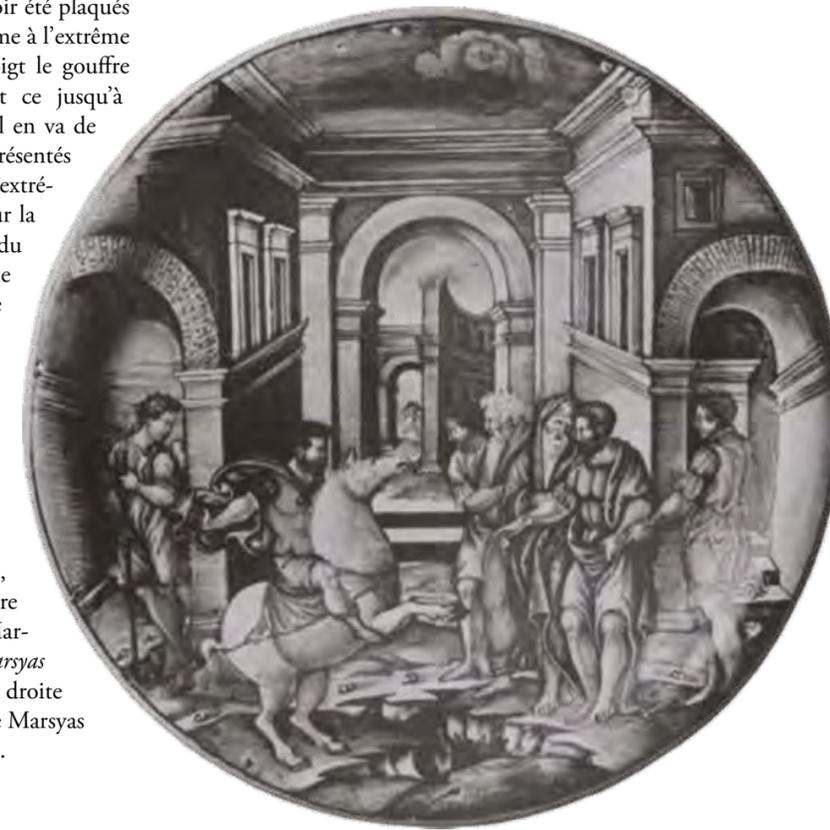
C'est la troisième pièce peinte par le Peintre du Marsyas de Milan que l'on connaît sur le même sujet (voir Cat. n° 35 et 36).

La foule représentée autour du héros préfigure vraisemblablement les citoyens romains venant déverser des offrandes à l'emplacement du dévouement de Marcus Curtius. La majolique du Kunstgewerbemuseum de Berlin, publiée par Otto von Falke en 1917, et reproduit précédemment par un dessin en 1895, fut certainement détruite durant la Seconde Guerre mondiale. Du point de vue de la composition, cette version est considérablement allégée au regard du grand plat de Washington (Cat. n° 35) et enrichie de trois personnages en comparaison à la seconde version aujourd'hui en collection privée (Cat. n° 36).

La proximité graphique avec la pièce précédente est trop évidente pour ne pas être mise en lien, certains personnages ayant même été calqués semblent avoir été plaqués d'une composition à l'autre. Le jeune homme à l'extrême droite de la composition, pointant du doigt le gouffre béant, est parfaitement reconnaissable et ce jusqu'à l'agencement du drapé de son vêtement. Il en va de même pour les deux autres personnages représentés sur les deux versions : le jeune homme à l'extrémité du groupe et le vieillard au centre. Sur la seconde version, en plus de l'allègement du groupe de citoyens romains à droite, le jeune homme appuyé sur un bâton à gauche de la composition a été supprimé. Malgré ces différences, la proximité d'une composition sur majolique à l'autre laisse envisager l'utilisation de modèles graphiques autre que la gravure, au sein des ateliers urbinaux comme l'utilisation de dessins ou d'esquisses. Cela semble confirmé par le fait que le personnage de gauche, aux jambes croisées, tête tournée vers la droite, est proche de la figure d'Apollon d'une autre pièce du peintre (voir Cat. n° 7) et du Marsyas de gauche dans la scène d'*Apollon et Marsyas* (voir Cat. n° 42). Le personnage à l'extrême droite est exactement dans la même posture que le Marsyas nu dans *Apollon et Marsyas* (voir Cat. n° 45).

L'architecture antique, chère aux compositions de Nicola da Urbino auprès duquel le Peintre du Marsyas de Milan a collaboré, prend une place prépondérante dans cette composition. Deux corps de bâtiments sont figurés en miroir de part et d'autre de la scène. Dans leur prolongement, au centre de la perspective ainsi créée, est représentée une arcade en plein-cintre, flanquée de pilastres colossaux, qui ouvre sur un arrière-plan occupé par d'autres monuments antiques. Ces éléments architecturaux ont visiblement inspiré la moitié droite de la composition de l'assiette précédente conservée en collection privée (Cat. n° 36 ; sur le sujet, voir pp. 57-61).

Bien que la photographie en noir et blanc ne nous permette pas d'apprécier cette pièce à sa juste valeur, les traits et postures des personnages ne laissent aucun doute sur la main du Peintre du Marsyas de Milan.



38. L'ENLÈVEMENT D'HÉLÈNE

Sans date [vers 1530-1535]

Coppa aux armes de G. F. Paganucci

Diamètre : 26,5 cm

Revers : cercles concentriques jaunes

Localisation Londres, Victoria & Albert Museum, Inv. C.2232-1910 (legs de George Salting en 1910)

Provenance

- G. F. Paganucci, Urbino, vers 1530

- Charles Sackville Bale (Christie's Londres, 13 mai-1^{er} juillet 1881, n° 1404 (le 24 mai 1881) : « A Fine Tazza, with the Rape of Helen, a composition of nine figures, after G. Romano – inscribed Paganucci – 10^{3/4} in. diam. » ; adjugée 250 £ à Wertheimer)

- Asher Wertheimer (1844-1918), marchand d'art londonien

- George Salting (1835-1909) depuis 1887 au moins jusqu'en 1909

Exposition

- Londres, Burlington Fine Arts Club, 1887 (prêtée par Salting)

Bibliographie

- Burlington Fine Arts Club 1887, n° 260 : « Tazza. The whole surface is covered with the subject of the the rape of Helen. A composition of nine figures on the shore and in a boat, with a palatial building in the background and beyond it a landscape. Above is a coat-of-arms, and on the boat the inscription, 'PAGANUCCI'. Diameter, 10^{3/4} in. Urbino : probably by Nicolo da Urbino. Lent by Mr. Salting. »

- Fortnum 1896, p. 220 : « The name spelt PAGANUCCI was inscribed on a tazza in the Bale Collection, subject the Rape of Helen, after Giulio Romano » et p. 267 « Another fine plate, perhaps by the same hand [*i.e.* F.R.], subject the rape of Helen, also belongs to Mr. Salting. »

- Rackham 1940, n° 634, pl. 100 (attribuée à Xanto) « The arms are recorded for Fabri (Province of Speyer) to a member of which family the initials presumably relate ».

- Bojani 2002, p. 85.



Fig. 98 : Marcantonio Raimondi, *L'Enlèvement d'Hélène*, vers 1510, gravure sur cuivre

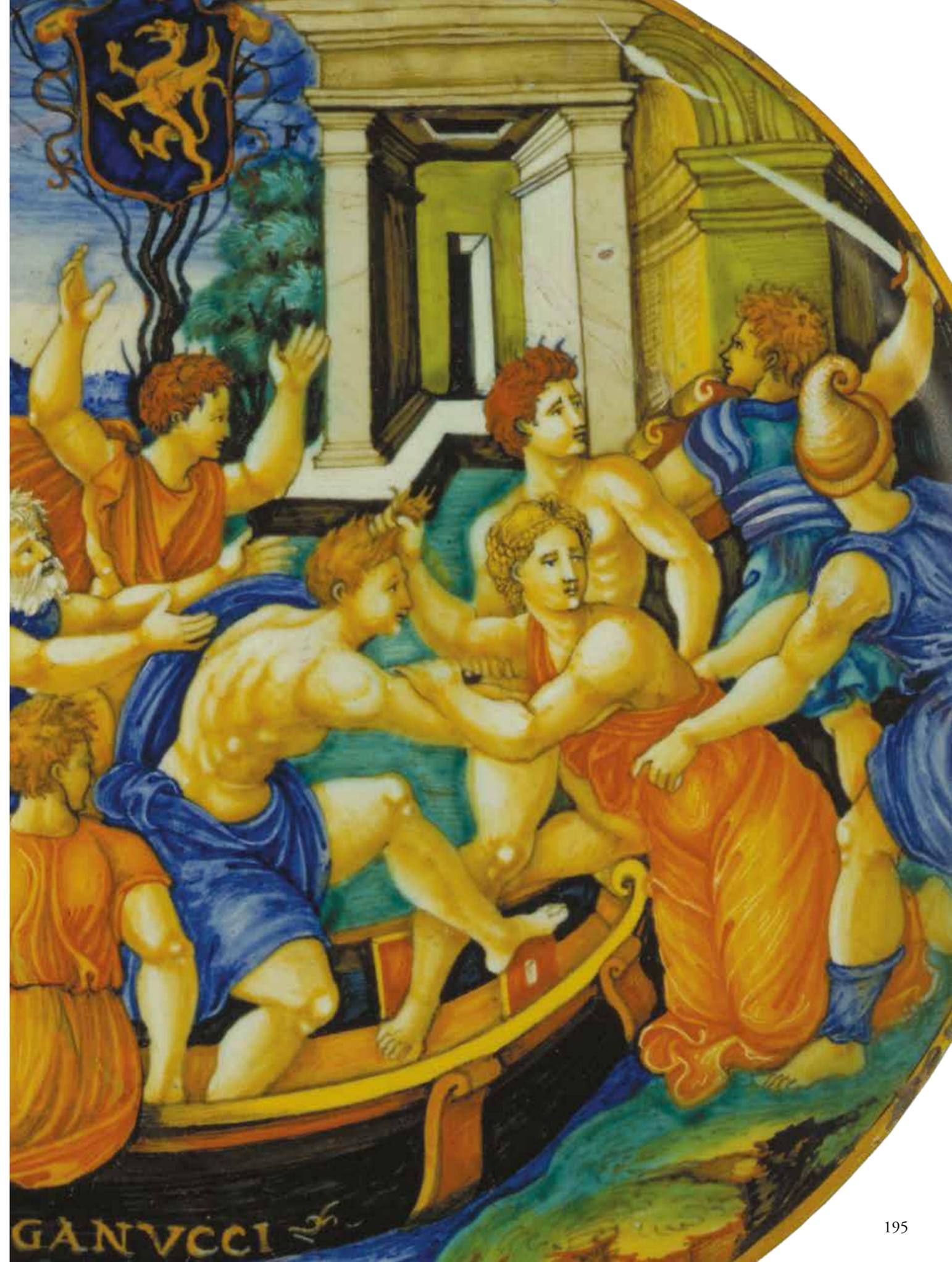


L'artiste a représenté la légende de l'*Enlèvement d'Hélène* par Paris, événement qui est à l'origine de la guerre de Troie, narrée par Homère dans l'Illiade (Chant III). Contrairement à son habitude, le peintre a ici fidèlement suivi une partie de la gravure de Marcantonio Raimondi d'après Raphaël (fig. 98). Cette gravure fut largement utilisée dans la majolique italienne du XVI^e siècle. On recense une vingtaine de pièces connues avec ce sujet. Six hommes sur une barque enlèvent Hélène, tandis que deux hommes à terre tentent de la retenir. Au second plan, un important bâtiment matérialise la cité troyenne. Pour celui-ci, le peintre a réutilisé un détail d'une autre gravure de Raimondi, celle du *Triomphe* qu'il a déjà employée pour *Marcus Curtius plongeant dans le gouffre* (Cat. n° 35).

Au moment de son exposition en 1887, au Burlington Fine Arts Club de Londres, les rédacteurs du catalogue ont cru y voir une œuvre de Nicola da Urbino. Plus tard, Fortnum puis Rackham ont classé cette pièce parmi celles de Xanto. Il ne fait pourtant aucun doute qu'elle fait partie du corpus de l'œuvre du Peintre du Marsyas de Milan : sa main et les traits caractéristiques de ses personnages s'identifient parfaitement, seuls les rochers types du peintre sont absents.

Au centre de la coupe, dans la partie supérieure, un écu armorié « d'azur au griffon d'or » est accroché à une branche d'arbre, flanqué des initiales « G » et « F ». Ces armes n'ont jamais été identifiées par les historiens de la majolique ; seul Rackham a émis l'hypothèse qu'il pouvait s'agir des armes de la famille Fabri, dans la province de « Speyer » (Spire, Land de Rhénanie-Palatinat, Allemagne). En réalité, d'après nos recherches, les armes du plat sont celles d'une famille italienne : la clé était pourtant bien lisible puisque son nom est inscrit en capitale sur la barque, « Paganucci », les initiales « G. F. » flanquant les armoiries correspondant sans trop de doute aux initiales du prénom du commanditaire de la coupe, peut-être Gian Francesco Paganucci. La preuve de l'existence de cette famille et de la correspondance de leurs armes avec celle de la coupe se trouve dans un armorial florentin du début du XVII^e siècle recensant les familles ayant demandé leur agrégation à la « bourgeoisie » de Florence entre 1527 et 1608¹¹⁵. Et cette famille porte exactement les mêmes armes que celles de la coupe¹¹⁶.

Il est rarissime qu'un commanditaire fasse apposer son nom entier sur une majolique, à l'avant ou au revers, d'où le fait que cette hypothèse n'ait pas été envisagée jusqu'ici et, partant, que ces armoiries n'aient pas été identifiées. Il est beaucoup plus courant de trouver des armoiries flanquées d'initiales correspondant soit au prénom et au nom du commanditaire, soit aux initiales des deux noms d'un couple dans le cas d'armoiries accolées, souvent à l'occasion de cadeaux de mariage.



¹¹⁵ Armorial conservé à la Bibliothèque nationale de Florence.

¹¹⁶ Michel Popoff, *Répertoires d'héraldique italienne. Florence (1302-1700)*, Paris, Références, 1991, p. 136, n° 214 : Paganucci : « d'azur au griffon rampant d'or ». Parmi nos recherches, nous avions également repéré un « Ser Giovanni Paganucci » en 1527 à Florence (Ferdinando Leopoldo del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Florence, Stella, 1684, p. 261).

39. L'APPEL DE SAINT PIERRE

Sans date [vers 1530]

Coppa

Diamètre : 26,5 cm ; Hauteur : 3,6 cm

Revers vierge, sans cercles concentriques jaunes

Localisation Brescia, Musei Civici Santa Giulia, Inv. 34

Expositions

- Brescia, 1988
- Brescia, Brixantiquaria, 25 novembre-3 décembre 2006 : « Majoliche della più bella fabbrica »
- Urbino, Galleria nazionale delle Marche, 15 avril-12 juillet 2009 : « Raffaello e Urbino »
- Reggia di Venaria, 26 septembre 2015-24 janvier 2016 : « Raffaello. Il sole delle arti »

Bibliographie

- Ravanello Guidotti 1986, pp. 78-79 (attribuée à l'entourage de Nicola da Urbino).
- Ravanello Guidotti 1988.
- Mallet 2002, p. 94.
- Ravanello Guidotti 2006, pp. 40-41, n° 6, fig. 6a-6b (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Paolinelli 2008, pp. 299-300.
- Paolinelli 2009, p. 255, n° 10 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Valentina Mazzotti in Barrauca et Ferino-Pagden 2015, n° 131 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

La scène peinte illustre un épisode du Nouveau Testament relaté dans l'Évangile selon saint Luc dit *La pêche miraculeuse* ou *L'appel de Saint Pierre*. Au petit matin, au bord du lac Génésareth, Jésus s'adresse à Pierre alors qu'il rentre tout juste de la pêche, lui indiquant de lâcher à nouveaux ses filets. Malgré la fatigue et la pêche peu fructueuse de la nuit, Pierre lâche ses filets accompagnés de ses associés Jacques et Jean, fils de Zébédée (vieux homme à droite) :

« Maître, nous avons peiné toute la nuit sans rien prendre ; mais, sur ta parole, je vais jeter les filets. »
Et l'ayant fait, ils capturèrent une telle quantité de poissons que leurs filets allaient se déchirer. » (St Luc, Chapitre V, verset 5 et 6)

Symboliquement, le récit évoque la foi divine qu'accorde Pierre à Jésus et sa transformation de pêcheur de poissons en pêcheur d'hommes grâce à l'entreprise d'évangélisation qu'il poursuivra. Le Peintre du Marsyas de Milan a fait le choix de représenter l'instant de la prise de parole de Jésus auprès de ses futurs disciples dont un est déjà en train de déployer son filet de pêche dans les eaux du lac. L'absence de poissons piégés à l'intérieur nous permet d'identifier ce moment précis du récit.

Au premier-plan sur une petite embarcation à voile, quatre pêcheurs ont le regard tourné en direction d'un cinquième debout sur la rive. Il s'agit du Christ aurolé faisant un geste de bénédiction tandis que devant lui, Pierre est représenté les mains jointes en attitude de prière. L'arrière-plan figure une étendue d'eau à perte de vue ainsi que l'horizon jaune d'un soleil levant.

La source iconographique utilisée comme modèle par le peintre est une prédelle de Raffaellino del Colle, la *Pes-*



Fig. 99 : Raffaellino del Colle, *Pêche miraculeuse*, première moitié du XVI^e siècle, prédelle (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche ; autrefois à l'église San Pietro à Sassoferrato)

ca miracolosa du retable de *Saint Pierre*, autrefois présent dans l'église de San Pietro à Sassoferrato (à une cinquantaine de kilomètres au sud d'Urbino) et désormais conservé à la Galleria Nazionale delle Marche à Urbino (fig. 99). Le sujet avait été traité avant cela vers 1515 par Raphaël pour les cartons de la tenture de l'*Histoire de Saint Pierre* dont Raffaellino del Colle semble s'être considérablement inspiré.

Le Peintre du Marsyas de Milan a retranscrit l'essence de la composition et les attitudes des personnages de manière assez fidèle, tout en adaptant son sujet aux dimensions de son œuvre : un des deux pêcheurs tenant les filets est absent. Le muscle dessiné du mollet de Pierre dont la jambe droite prend appui sur la terre ferme est visible sur d'autres personnages masculins du corpus du Peintre du Marsyas de Milan. On retrouve la même précision anatomique



concernant le personnage d'Hercule dans la majolique d'*Hercule et Omphale* conservée à Pesaro (Cat. n° 79) et sur le saint Jérôme de *Saint Jérôme et le lion* du musée du Louvre (Cat. n° 78). Carmen Ravanello Guidotti relevait déjà des connexions entre les figures de *L'appel de saint Pierre* et des œuvres du corpus du Peintre du Marsyas de Milan comme le bras pendant du pêcheur au filet et celui de la fille de Niobé dans *Le Meurtre de la dernière fille de Niobé* (Cat. n° 20). Ajoutons à ces liens déjà relevés la posture de Jacques, les bras croisés, qui reprend celle de Latone dans *Latone et les paysans de Lycie* (Cat. n° 22) – d'autant que le personnage de la prédelle n'a pas du tout cette posture, ce qui veut bien dire que le Peintre du Marsyas de Mi-

lan a puisé dans ses propres carnets de modèles. Cette posture fut certainement inspirée par une gravure sur bois de Dürer (fig. 86). Enfin, Zébédée le vieux homme gouvernant la barque, à droite, reprend les mêmes gestes de la main qu'Enée dans la majolique représentant *Didon conduisant Enée à travers le palais de Carthage* (voir Cat. n° 49), tirée d'une vignette gravée du *Quos Ego* (fig. 107).

Le même sujet est traité sur une coupe de la Fondazione d'Arco à Mantoue (Inv. 4263 ; diam. 28 cm.) d'une fabrique d'Urbino de moindre qualité, ainsi qu'une pièce au musée de Pesaro, bien différente également (Mancini della Chiara 1979, n° 63).

40. L'APPEL DE SAINT PIERRE

Sans date [vers 1535]

Coppa

Diamètre : 27,5 cm

Revers vierge

Localisation Collection Sam Fogg, Londres

Provenance

- Ferdinando Pasolini dall'Onda (*Catalogue d'une belle collection de majoliques italiennes*, Paris, Maulde & Renou, 13-15 décembre 1853, n° 79 : « Plat à piédouche, représentant Jésus ordonnant à Saint Pierre de sortir de la barque et de marcher sur les flots pour venir à lui. Ce plat, bien qu'il ne soit pas signé, est évidemment de Francisco Xantho, et un des beaux ouvrages de ce maître. » ; adjugée 206 francs à Rothschild)

- Baron Alphonse de Rothschild (1792-1868), Paris

- Baronne Betty de Rothschild (1805-1886), Paris

- Dans sa descendance (Christie's, New York, 12 octobre 2023, n° 123)

Inédite

Pour la seconde fois, le Peintre du Marsyas de Milan illustre le même sujet (voir Cat. n° 39) et et, de toute évidence, il prend modèle sur lui-même : la composition de ses deux majoliques sont identiques, avec les mêmes écarts par rapport à leur modèle commun, la *Pesca miracolosa* du retable de l'église San Pietro à Sassoferrato par Raffaellino del Colle (fig. 99). Il est difficile de savoir laquelle des deux pièces fut peintes en premier, mais l'absence de filet de pêche, tenu par le personnage penché dans la barque, laisse supposer que celle-ci serait la seconde version, car sa main, dans la même position, n'a pas été modifiée.

Si la scène centrale est bien identique à la précédente, le paysage est au contraire tout autre. Ici, l'artiste a choisi de placer des petits rochers au premier plan, et le second plan comprend un vaste paysage tout à fait caractéristique de l'artiste avec colines et arbustes bleutés, ainsi qu'une petite cité sur la droite.

Les coloris sont quasiment les mêmes que dans la première version, à l'exception de la chemise du personnage central, les mains en croix, ici noire au lieu d'être bleue. Par ailleurs, son drapé s'envole derrière lui différemment, ici en volute alors qu'il est bombé par le vent dans la précédente. L'aurole du Christ à gauche présente aussi une différence : une croix pattée rouge est dessinée à l'intérieur du disque jaune, comme c'est le cas du Christ du *Baptême du Christ* (Cat. n° 66). La similitude entre les deux pièces du même sujet prouve à nouveau l'utilisation de dessins au sein de l'atelier.

La physionomie des personnages semblent légèrement plus tardives et daterait le plat des années 1535.



41. ALLÉGORIE DE LA FORCE OU ALLÉGORIE DE LA COLÈRE

Sans date [vers 1530]

Coppa

Diamètre : 26 cm ; Hauteur : 4,2 cm

Revers non connu ; sans inscription

Localisation Lyon, Musée des arts décoratifs, Inv. 1890

Provenance Paul Gillet (1874-1971), don au musée en 1960

Exposition

- Toulouse, Fondation Bemberg, 25 juin-27 septembre 2015 « Majoliques italiennes de la Renaissance. Collection Paul Gillet »

Bibliographie

- Dameron 1956, n° 3, repr. (attribuée au peintre « F.R. » à Faenza).

- Giacomotti 1962, repr. p. 43, fig. 25 (attribuée à Casteldurante, vers 1525).

- Fiocco, Gherardi et Sfeir-Fakhri 2001, n° 149 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

- Toulouse 2015, n° 65 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

Le sujet illustré est une représentation d'une gravure intitulée par Bartsch *Allégorie de la Force* de Marco Dente da Ravenna d'après Giulio Romano ou Raphaël (fig. 100). Au centre de la composition, pointant du doigt un feu placé devant elle, une femme tient un lion en laisse portant un harnais. Elle est vêtue d'une longue jupe bleue et d'un drapé orange cintré à la taille qui fait le tour de son épaule droite dévoilant son sein gauche. Des tresses, savamment nouées s'entrelacent sur sa tête tandis que dépassent de cette coiffure sophistiquée des mèches de cheveux hirsutes qui s'élèvent vers le ciel comme les flammes d'un feu – en rappel du feu devant elle.

La Force d'âme ou *Le Courage*, parfois appelée *Fortitude* est une vertu cardinale. L'allégorie de la force est traditionnellement représentée avec une colonne brisée, un bouclier et de la léonté. La peau du lion de Némée, appartenant à Hercule, symbole de courage, est parfois interchangeable avec le véritable animal comme c'est le cas sur cette majolique. Le feu, communément absent des représentations de l'*Allégorie de la Force*, est pourtant pointé du doigt avec insistance par le personnage féminin. Sa présence nous questionne. Si Bartsch décrit la gravure comme symbole de la Force : « La force ou bien la constance représentée par une femme qui mène un lion par la bride, marchant vers un brasier ardent, et qui n'est pas capable de l'arrêter dans sa course », Tervarent pense au contraire qu'il faut y voir un attribut de la Colère : « Le lion est un attribut du colérique » et les flammes renforcent cette symbolique. L'identification de Bartsch comme *Allégorie de la Force* pourrait être erronée.

La proximité avec le modèle gravé est telle que les poils présents sur la croupe du lion sont détaillés avec le même soin. Il en va de même pour la coiffure spectaculaire de l'*Allégorie*. Ainsi, les éléments convenus et identifiables de la production du Peintre du Marsyas de Milan ne le sont plus. Pourtant, on retrouve d'autres caractéristiques du peintre : le profil grec de l'*Allégorie*, les arbres au tronc

sinueux et au feuillage dense, les motifs de trou de serrure dans le sol et un arrière-plan de collines bleutées où alternent des édifices et des lignes de buissons. Si le peintre ne prend aucune liberté dans la retranscription des personnages, reproduisant chaque détail de la gravure, il ne s'impose pas la même rigueur pour l'arrière-plan et le paysage. Cette liberté nous permet de retrouver un schéma de composition propre à la production du Peintre du Marsyas de Milan et d'identifier la pièce comme étant de sa main.

En 1962, Giacomotti signalait au sujet de cette coupe : « la palette harmonieuse, bleutée, le modelé du nu comme celui des draperies sont d'un maître » et poursuivait ainsi : « la belle coupe à sujet allégorique est d'un style bien proche de celui de Nicola Pellipario. »



Fig. 100 : Marco Dente da Ravenna, *La Force*, vers 1515-1520, gravure sur cuivre



42. APOLLON ET MARSYAS

Sans date [vers 1530-1540]

Tondino

Diamètre : 26,5 cm

Revers : D'après Moore, cette pièce porterait la marque « AF » incisée au revers indiquant que la pièce fut acquise par Andrew Fountaine IV

Localisation Non localisée

Provenance

- Andrew Fountaine IV (1808-1874)

- Sa fille, Mary Fountaine (vers 1849-1918), qui avait épousé son cousin Algernon Charles Fountaine (1851-1909) (Christie's, Londres, 16-19 juin 1884, n° 9 : « An Urbino dish, with sunk centre, with four figures, Apollo playing on the violin in centre, and Marsyas tied to a tree. By Nicola da Urbino. – 10 ½ in. » ; adjugée 44,2 £ à Salting)

- George Salting (1836-1909), Londres

- Collection privée (Christie's, Londres, 21 novembre 1966, n° 128, repr. : « A rare Urbino Istoriated dish, of Cardinal's hat form, painted in colours by Nicola Pellipario with Apollo and Marsyas, the God standing in the centre playing a violin, in ochre smock, Marsyas nude tied to a tree on the right, a shepherd and a piper looking on to the left, in a landscape with trees and distant blue mountains – 10 ½ in. (26,5 cm.) diam. – circa 1540 [...]. Probably from the same series as the preceding » [voir Cat. n° 62])

Bibliographie

- Moore 1988, p. 444 (citée ; non localisée).

Inédite

Le Peintre du Marsyas de Milan reproduit pour la seconde fois le mythe d'*Apollon et Marsyas* (voir Cat. n° 21). Apollon au centre de la composition, sa *lira da braccio* sous le menton, s'apprête ou vient de jouer de son instrument. À droite, Marsyas est représenté nu, attaché à un arbre juste avant de recevoir son supplice. L'identification des deux personnages à gauche est moins évidente. À première vue, le plus jeune des deux, accoudé sur un bâton, semble être Marsyas, encore habillé et assistant au récital du dieu des musiciens ; on est d'autant plus tenté de le croire que son visage est identique à celui du Marsyas nu représenté à droite. Toutefois, à son côté se tient un vieil homme avec dans ses bras une cornemuse dont l'ancêtre est l'aulos, instrument avec lequel est traditionnellement représenté le satyre. Marsyas serait donc figuré de manières différentes à trois reprises. Toutes les représentations du satyre sont placées sur l'aile du *tondino*, tandis qu'Apollon se tient au centre du cavet.

Le personnage de Marsyas appuyé sur un bâton à gauche est exactement dans la même posture que le personnage à gauche du plat de *Marcus Curtius* anciennement au musée de Berlin (voir Cat. n° 37).

La main du Peintre de Marsyas de Milan se devine, malgré la qualité médiocre de la reproduction du *tondino* à notre disposition : au tout premier-plan, les rochers à motifs de trous en forme de clé de serrure, les arbres sinueux et au feuillage dense ou les collines certainement bleutées à l'arrière-plan scandées d'alignement de buissons. Surtout, on retrouve certaines postures déjà employées par l'artiste : celle de Marsyas attaché à l'arbre provient de la combinaison des postures d'Andromède vues précédemment, les jambes croisées (Cat. n° 24) et les bras attachés, l'un dans le dos l'autre au-dessus de la tête (Cat. n° 25).



43. TROIS SAINTS (OU LA VIERGE ENTOURÉE DE SAINT JEAN-BAPTISTE ET SAINT ANTOINE DE PADOUE ?)

Sans date [vers 1530-1540]

Coppa

Diamètre : 17,7 cm, Hauteur : 3,9 cm

Revers : quatre cercles concentriques jaunes

Localisation Collection privée

Provenance

- Collection privée (Sotheby's, Londres, 12 décembre 1974, n° 27 : « in the manner of Nicola Pellipario » « The outline of the figures and the small features of the saints are reminiscent of the work of Nicola Pellipario dating from the late 1520's, without any of the precise details associated with his work at this time. This would suggest an artist probably employed in the same workshop » ; à Neuhaus)

- Neuhaus

- Collection privée (Sotheby's, Londres, 26 avril 1983, n° 64)

- Violante (Christie's, Londres, 24 mai 2011, n° 26)

Exposition

- Urbino, Palazzo Ducale, 18 juillet-6 septembre 1987

- Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 31 octobre 2019-13 avril 2020 : « Raphael Ware. I colori del Rinascimento »

Bibliographie

- Gardelli 1987, n° 22.

- Wilson 2018, n° 89 (donnée au Peintre du Marsyas de Milan).

- Wilson et Paolinello 2019, n° 70 (donnée au Peintre du Marsyas de Milan).

Sur un fond de paysage très simplifié, sol vert, fond bleu et ciel bleu pâle, trois saints auréolés se tiennent debout. À gauche, saint Jean-Baptiste avec ses attributs, vêtu d'une peau de chameau, tenant de sa main droite un long bâton formant une croix en son haut, entouré d'un phylactère avec l'inscription « EC/CE AN/GUS/ DEO » [*i.e.* Ecce Agnus dei (« Voici l'agneau de Dieu »)]. De sa main gauche, il pointe son index vers le haut. Son regard est tourné vers la droite, en direction de la sainte qui occupe le centre de la composition. À droite de celle-ci se tient saint Antoine de Padoue, qui regarde en direction des deux autres personnages et que l'on identifie aisément à sa robe de bure franciscaine nouée par une cordelière et au livre des évangiles qu'il tient entre ses mains. Derrière lui un pilier avec une double corniche.

Reste la sainte qui se dresse debout au centre de la composition, dont l'identification ancienne comme sainte Félicité repose exclusivement sur la palme qu'elle tient, prise comme la palme du martyr. Mais rien n'est moins sûr, comme l'avancé Timothy Wilson, d'autant que l'on ne voit aucun lien entre ces trois saints et que la présence de cette sainte, dont le culte est peu répandu, en place centrale entre deux saints majeurs de l'Église, semble plutôt incongrue.

D'autres observations suggèrent une nouvelle hypothèse : il pourrait s'agir de la Vierge. Vêtue d'une robe orangée (rouge) et d'un long manteau bleu, ses couleurs traditionnelles, elle regarde saint Jean-Baptiste et tient une palme de sa main droite ; de la gauche, elle soutient conjointement avec saint Antoine de Padoue les évangiles surmontés d'un cœur enflammé, soit le cœur de Jésus-Christ en tant que symbole de l'amour divin par lequel Dieu a pris forme

humaine et a donné sa vie pour les hommes. Autrement dit, contrairement aux représentations habituelles, la Vierge n'est pas représentée avec l'Enfant mais le cœur de celui-ci ; de même, là où saint Antoine est souvent représenté avec la Vierge et l'Enfant, ou seul avec l'Enfant se dressant sur la bible, il l'est uniquement avec le cœur du Christ. En somme, dans cette représentation, le Christ serait omniprésent, tout en étant absent : il est évoqué par l'« Ecce Agnus dei » sur le phylactère de saint Jean-Baptiste, sa vie et son enseignement par le livre des évangiles, son martyre par la croix que porte saint Jean-Baptiste et la palme de la Vierge. L'ensemble, cohérent, forme ainsi un discours univoque, sous-jacent mais explicite, sur le Christ qui a donné sa vie pour les hommes et dont l'enseignement survit et se répand grâce aux évangiles et aux prédications.

Nous voyons cependant deux objections à cette nouvelle attribution : on ne connaît aucune représentation similaire avec ces trois saints (ce qui est aussi le cas de sainte Félicité) – d'ailleurs, la source iconographique n'a pas pu être identifiée – ; la Vierge est habituellement représentée en majesté, assise sur un trône ou sur un objet faisant office de trône. Bien que séduisante, notre hypothèse reste à confirmer.

Autant les figures sont absolument caractéristiques de la main du Peintre du Marsyas de Milan, autant le paysage est très éloigné de ses œuvres habituelles. Le sol est peint avec des coups de pinceaux horizontaux, de même que le fond bleu de village est peu nuancé, tout comme le ciel. Il paraît évident qu'un autre artiste a peint le fond avant que n'intervienne le Peintre du Marsyas de Milan. La taille réduite de la pièce et l'importance donnée aux personnages peuvent expliquer la simplicité de l'arrière-plan.



44. L'ANNONCIATION

Sans date [vers 1530-1540]

Piatto

Diamètre : 19,4 cm

Revers non connu

Localisation Non localisée

Provenance

- Alfred Pringsheim (1850-1941), Munich (Sotheby's, Londres, 7 juin 1939, n° 87 : « An Urbino small plate, painted with The Annunciation, by Fra Xanto Aveli, the kneeling figures of the Virgin and Angel with a lectern between them, the robes in yellow, orange and brilliant blue, an architectural background to the right and a landscape in the distance, 7^{5/8} in., circa 1530 »)

Bibliographie

- Falke 1914-1923, n° 255 (attribuée à Xanto).

La remarquable collection d'Alfred Pringsheim (environ 440 œuvres) fut confisquée par les SS à Munich en novembre 1938 à l'occasion de la *Nuit de cristal* puis vendue de force aux enchères à Londres chez Sotheby's les 7-8 juin et 19-20 juillet 1939 en échange d'une autorisation d'émigrer.

Bien que nous ne possédions qu'une photographie en noir et blanc de cette petite assiette, les traits des personnages, l'architecture et le fond paysager semblent caractéristiques de la main du Peintre du Marsyas de Milan. Une chromolithographie des années 1920 (fig. 101) nous permet d'avoir un aperçu de la palette, qui elle aussi semble correspondre à celle de l'artiste. Les scènes religieuses sont assez peu nombreuses dans le corpus des œuvres connues du peintre ; quatorze ont toutefois pu être identifiées (voir Annexe p. 333).

L'Annonciation est l'une des représentations privilégiées à la Renaissance, sur tout support (peintures murales, enluminures, panneaux sur bois ou toiles, gravures) et par tous les artistes, les plus grands compris (Fra Angelico, Botticelli, Léonard de Vinci, Titien...)¹¹⁷. Pour autant, nous ne connaissons pas la source graphique exacte de la scène peinte sur cette majolique. À droite du plat, la Vierge Marie, auréolée, est agenouillée, les mains en prière, devant un lutrin avec un livre ouvert. Derrière elle, un important monument à arcades. À gauche, Gabriel ailé, un genou à terre et un rameau d'olivier à la main en symbole de paix, annonce à Marie la naissance prochaine du Christ. La posture de ce dernier rappelle plus particulièrement celle de l'Archange dans l'*Annonciation* de Léonard de Vinci, mais celle de la Vierge diffère : la vue de trois-quarts face, les deux genoux à terre et les mains en prière correspondent à la représentation courante de Marie dans une *Adoration de la Vierge* ; on pense, tout spécialement, à la *Nativité* de Maître Allegro, conservée au Rijksmuseum (fig. 80 ; sans date, entre 1480 et 1515).



Fig. 101 : Chromolithographie de l'*Annonciation* alors dans la collection Pringsheim, vers 1914-1923



45. APOLLON ET MARSYAS

Sans date [vers 1535-1540]

Tondino

Diamètre : 19,5 cm

Revers : trois cercles concentriques jaunes, d'après Borenius

Localisation Non localisée

Provenance

- Andrew Fountaine II (1676-1753), Narford Hall, Norfolk
- Sa sœur Elizabeth Fountaine, qui avait épousé le colonel Edward Clent en 1704
- Sa fille, Elizabeth Clent (1704-1746 ?¹¹⁸), épouse du capitaine William Price
- Son fils, Brigg Price (vers 1745¹¹⁹-1825), qui prit le nom Fountaine en hommage à son grand-oncle
- Son fils, Andrew Fountaine III (1770-1835)
- Son fils, Andrew Fountaine IV (1808-1874)
- Sa fille, Mary Fountaine (vers 1849-1918), qui avait épousé son cousin Algernon Charles Fountaine (1851-1909) (Christie's, Londres, 16-19 juin 1884, n° 337 : « A small Urbino plate, with sunk centre, three figures in a landscape, the centre one holds a viola, by Nicola da Urbino – 7 5/8 in. »)
- Henry Harris (ne figure pas au catalogue de sa vente de Sotheby's, Londres, 20 juin 1950)

Bibliographie

- Borenius 1930, n° 48, pl. XIV-D : « Dish, with sunk centre, painted with a representation of a youth, holding a violin and bow, standing in the centre of the composition, looking at a woman, lightly draped, seen on the right, while on the left stands a youth in armour in an attitude of expectation. »
- Moore 1988, p. 446 (citée).

Au centre de la composition le personnage masculin est vêtu d'une cuirasse héroïque sur une tunique courte plissée vraisemblablement de couleur bleue. De sa main gauche il s'appuie sur une *lyra da Braccio* et dans sa main droite il tient un archer. Le doute n'est pas permis quant à l'identification du personnage, il s'agit d'Apollon, dieu de la chasse et de la musique, reconnaissable à son armure et à son instrument. On retrouve le dieu doté des mêmes attributs ou seulement de l'un d'eux à plusieurs reprises dans le corpus : parmi d'autres, sur l'assiette d'*Apollon et Diane* du service aux Trois croissants (Cat. n° 1), sur le *tondino* d'*Apollon et Daphné* du Walters Art Museum (Cat. n° 3), sur le *tondino* d'*Apollon et Pan* du Fitzwilliam Museum (Cat. n° 8) ou encore sur une assiette (localisation inconnue) figurant *Apollon et Marsyas* (Cat. n° 42). Si les deux autres personnages sont plus difficiles à identifier et l'iconographie reste délicate à établir, la présence de la *lyra da Braccio* conduit à y voir une joute musicale entre Apollon et un des personnages.

La majolique présente dans le catalogue de vente de la collection Andrew Fountaine en 1884 est simplement décrite comme présentant trois figures dans un paysage. Elle est attribuée au peintre Nicola da Urbino. En 1930, lors de la rédaction du catalogue de la collection d'Henry Harris la description est plus fournie et identifie le personnage nu à droite de la composition comme étant une femme. Cependant, la proximité du corps nu et musculeux du personnage avec celui de Cyparisse dans les deux versions de *Cyparisse transformé en cyprès* (Cat. n° 15 et n° 74) nous laisse penser

qu'il s'agit au contraire d'une figure masculine, cette supposition étant confortée par ses cheveux courts. Sa nudité conjointe à la présence du dieu Apollon musicien nous permet de l'identifier comme Marsyas, fils d'Olympos.

Le satyre défie Apollon dans un affrontement musical au terme duquel il sera écorché pour avoir osé défier la supériorité du dieu. Le troisième personnage serait un des juges du concours bien que dans le mythe d'Apollon et Marsyas ce sont les muses les arbitres de la confrontation. Toutefois, dans le récit opposant Apollon et Pan sont présents parmi les arbitres le roi de Lydie, Timolus et le roi Midas. La représentation d'un personnage masculin pourrait s'expliquer par la confusion du Peintre du Marsyas de Milan entre deux récits évoquant une joute musicale dans laquelle le protagoniste est Apollon. Le peintre pourrait également avoir représenté Marsyas à deux instants distincts du récit, vêtu et écoutant la prestation d'Apollon à gauche et nu s'appêtant à être sacrifié à droite. Mais Marsyas ou pas, la figure de droite est très proche de celle d'Apollon s'appêtant à écorcher Marsyas de l'assiette du service Calini *Apollon et Marsyas* conservée au J. Paul Getty Museum peinte par Nicola da Urbino (fig. 85) : de trois-quarts dos, en train de marcher (les jambes légèrement écartées) et avec une musculature dorsale exacerbée. Il est également exactement dans la même posture que le personnage à droite du plat de *Marcus Curtius* anciennement au musée de Berlin (voir Cat. n° 37).

Pour conclure sur ce qui précède, comme souvent, le Peintre du Marsyas de Milan préfère les ellipses ou délivre les infor-



mations au compte-goutte, laissant ainsi le spectateur quasi démuné pour identifier la scène. Ce faisant, il emprunte une démarche radicalement opposée à celle de Nicola da Urbino. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder le *piatto da pompa* d'*Apollon et Pan* du service Calini conservé au British Museum (Inv. 1855,120.73), où une débauche de détails et d'attributs éclaire la compréhension de la scène et

l'identification des personnages : Apollon avec sa couronne de laurier, son carquois, sa lyre ou sa *lyra da Braccio* ; le roi Midas, avec de superbes habits, sa couronne royale dorée et ses oreilles d'âne ; Pan avec sa syrinx, ses oreilles en pointe et ses pattes de bouc, tout concourt à ne laisser aucune parcelle de doute dans l'esprit de l'observateur. Tel n'est assurément pas le cas chez le Peintre du Marsyas de Milan.

¹¹⁸ Certaines sources donnent son décès en 1746, peut-être est-elle morte en couches. Si c'est le cas, la collection serait passée à son époux puis à son fils.

¹¹⁹ Il est dit âgé de 80 ans au moment de sa mort.

Groupe B Scènes d'intérieur avec figures identifiables

46. LA MORT D'ACHILLE

Sans date [vers 1530]

Piatto

Diamètre : 28,3 cm

Revers : cinq cercles concentriques jaunes

Localisation Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. 1891.160 (acquise sur le marché de l'art à Cologne en 1891)

Bibliographie

- Brinckmann 1894, p. 279 (attribuée à Nicola da Urbino).
- Falke 1902, p. 324 (donnée à Nicola da Urbino).
- Rasmussen 1984, n° 122.

La scène peinte figure *La Mort d'Achille* tué d'une flèche au talon par le prince troyen Pâris. Dix ans après la mort de son fils Cygnus, Neptune nourrit une rancune tenace envers le demi-dieu qui lui a ôté la vie. C'est à Pâris que reviendra la tâche de tuer Achille. Sa conduite lui est dictée par Apollon qui se rend sur le champ de bataille à la demande du dieu des océans. Il s'adresse à Pâris en ces termes :

« Pourquoi perds-tu tes flèches dans le sang de cette valetaille ? Si les tiens te sont chers, tourne-toi contre le petit-fils d'Éaque et venge tes frères massacrés. Sur ces mots, lui montrant le fils de Pélée dont l'épée couchait à terre bon nombre de Troyens, il détourna vers le héros l'arc de Pâris et lui fit décocher, d'une main meurtrière, une flèche précise. »¹²⁰ (Livre XII, vers 601 à 606)

La mort d'Achille n'est pas évoquée dans l'*Iliade* d'Homère car le récit se termine par les funérailles d'Hector. Virgile dans l'*Énéide* nous conte le premier la mort du héros tué par Pâris sous l'influence d'Apollon. À la suite, au Livre XII de ses *Métamorphoses*, Ovide décrit ce même épisode qui intervient lors de l'affrontement entre les Grecs et les Troyens. Toutefois, c'est encore une autre source littéraire qui a été exploitée pour cette scène, la version vulgarisée d'une tradition latine post-ovidienne, dans laquelle la mort du héros intervient à l'intérieur du temple d'Apollon à Troie.

Un piège est tendu par Priam à Achille, amoureux d'une de ses filles, Polyxène. Le roi de Troie, ne pouvant se résoudre à abandonner son enfant au meurtrier de son fils, malgré un amour partagé, manigance une supercherie en lui promettant des fiançailles afin de s'entretenir avec le héros. C'est cette histoire qu'a choisie de représenter l'artiste.

Dans un espace intérieur clos, Achille prie à genoux devant une statue d'Apollon, qui repose sur un piédestal en forme de balustrade – ou, plus exactement, d'autel votif antique. La statue du dieu meuble une niche centrale avec, de part et d'autre, deux porches ouverts d'arcades monumentales en plein-cintre. À gauche, Pâris, un arc à la main, vient de tirer une flèche dans le talon du héros. Derrière lui, Priam assiste à la vengeance qu'il a orchestrée. À droite de la composition, une femme couronnée, certainement



Fig. 102 : *La mort d'Achille*, gravure sur bois, dans Lucantonio Giunta, *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venise, 1497, fol. CVIII recto

Hécube, reine de Troie, pointe du doigt Achille en prière, présentant à sa fille, placée juste derrière elle, le temps de la supercherie, son futur époux.

Plutôt que de se servir de la gravure de l'*Ovidio Methamorphoseos vulgare* de 1497 (fig.102), le Peintre du Marsyas de Milan a puisé son inspiration chez Nicola da Urbino. Deux pièces du maître semblent en effet lui avoir servi de modèles, qu'il a combiné pour créer sa propre composition. La première est assurément l'assiette du musée Correr illustrant *L'Idolatrie de Salomon* du service Ridolfi (fig. 103) : l'essentiel de la composition vient de là, surtout l'omniprésence de l'architecture, avec des colonnes (ou des piliers) organisant l'espace de manière symétrique autour de la figure centrale de la scène que constitue une niche en plein-cintre occupée par la statue d'un dieu juché sur un piédestal en forme de balustrade. Ce dernier est d'ailleurs repris de manière quasi littérale, de même que la posture de Salomon agenouillé en priant devant la statue. On retrouve également la même partition des personnages, mais inversée : les hommes à gauche et les femmes à droite dans un cas, le contraire dans l'autre. Une autre pièce de Nicola da Urbino lui a permis d'affiner sa composition de manière plus évidente, puisqu'elle porte sur le même sujet : *La Mort d'Achille* conservée au Castello Sforzesco de Milan (fig. 105). Là, le peintre a puisé les figures de Pâris et



¹²⁰ Ovide 2001, p. 503.

d'Achille (qu'il inverse droite-gauche), ainsi que celle de la statue d'Apollon juchée sur son piédestal, les deux calqués presque à l'identique. Achille est aussi dans la même posture qu'Abel en prière du plat d'*Abel et Caïn* (Cat. n° 64).

Il est intéressant de noter qu'une majolique d'une facture très différente reprend assez exactement la composition de la *Mort d'Achille* par un artiste anonyme, de l'ancienne collection de Thomas A. Berney et Thomas Barlow (fig. 104). Mais si les couleurs employées nous font remettre en ques-

tion sa provenance d'Urbino et sa datation (vers 1530 ?), il ne fait guère de doute que c'est bien la pièce du Peintre du Marsyas de Milan qui, à son tour, a servi de modèle à cette autre majolique. Nous en voulons pour preuve le fait que le peintre anonyme, adoptant une nouvelle posture pour Pâris, en a oublié de représenter son arc ! Cela confirme une nouvelle fois s'il le fallait que des dessins circulaient d'atelier en atelier, voire d'une ville à une autre.



Fig. 103 : Nicola da Urbino, *Salomon adorant une idole*, vers 1515-1520, diam. 28,4 cm. (Venise, Musée Correr, Cl. IV. n.0001)



Fig. 104 : *La Mort d'Achille*, vers 1530-1540 ?, diam. 28,5 cm. (Anciennes collections Thomas A. Berney puis Sir Thomas Barlow ; Christie's, Londres, 21 septembre 1992, n° 218)



Fig. 105 : Nicola da Urbino, *La Mort d'Achille*, vers 1525-1530, diam. 26,7 cm. (Milan, Castello Sforzesco, Inv. 144)

47. SUJET INDÉTERMINÉ [UN ROI ENTOURÉ DE TROIS FEMMES] (FRAGMENT)

Sans date [vers 1530-1540]

Fragments : 15 x 11,5 cm

Revers non connu

Localisation Collection privée

Provenance

- Collection privée (Bonhams, Londres, 6 décembre 2018, n° 6 : attribuée à Nicola da Urbino)

Inédite

Ces deux petits fragments, provenant sans doute d'une coupe, révèlent une scène assez inhabituelle à plus d'un titre chez le Peintre du Marsyas de Milan. Non seulement il y a tout lieu de croire qu'il s'agit d'une scène d'intérieur, ce qui est très rare chez lui, mais surtout les personnages sont habillés de vêtements contemporains, ce qui n'est rien de moins qu'un hapax dans sa production : les bonnets noirs avec ou sans plumes blanches, les manches bouffantes, les cols de chemises froncés, le col de manteau fourré, les ceintures à la taille pour les femmes ne laissent aucun doute qu'il s'agit de vêtements en usage dans les cours italiennes au XVI^e siècle.

Un personnage masculin important, peut-être un roi, est entouré de trois femmes de cour. Ils sont assis devant ce qui ressemble à un château ou un palais. La physionomie des personnages (voir pp. 32-47) est tout à fait caractéristique de l'artiste, ainsi que la palette utilisée, à l'exception du manganèse et du brun qu'il emploie peu. On retrouve également la même façon de traiter le mur à l'arrière-plan – de couleur verte, strié de fines lignes horizontales et ponctuée de petits points blancs et noirs – que dans plusieurs pièces de sa main (voir Cat. n° 36 et surtout n° 60).



48. JOSEPH ET LA FEMME DE PUTIPHAR

Sans date [vers 1530-1540]

Piatto

Diamètre : 26,7 cm

Revers : cinq cercles concentriques jaunes

Localisation Collection Leprince, France

Provenance

- Viktor Wendelstadt (1819-1864), banquier, Cologne, ou son fils, Hermann Wendelstadt (1862-1928)

- Collection privée (Sotheby's Londres, 10 décembre 2020, n° 1)

- Raccanello, Londres

Inédite

Au premier plan, une jeune femme vêtue d'un *chiton* orange et d'une toge bleue s'agrippe au vêtement d'un jeune homme, bras et jambes tendus dans un mouvement de fuite. Il porte une version courte du *chiton* et un drapé bleu. Ils sont dans une chambre à coucher ; derrière eux, un lit aux draps légèrement froissés. En arrière-plan, de lourdes tentures bleues et turquoise offrent une atmosphère feutrée à la scène. Entre les deux tentures, dans le cadre d'une porte, on aperçoit un personnage âgé, barbu et cornu qui pourrait être un satyre ou le diable.

Cette scène illustre l'épisode biblique de *Joseph et la femme de Putiphar* du *Livre de la Genèse*. Joseph, fils de Jacob, est vendu comme esclave en Egypte où il travaille pour un officier de Pharaon du nom de Putiphar. La femme de l'officier, à qui ni la bible ni le coran ne donne de nom¹²¹, tente de le séduire. Joseph repousse ses avances à plusieurs reprises. Offensée de cette déconvenue, elle accuse le beau jeune homme d'avoir essayé de la violer :

« Or, un certain jour, Joseph vint à la maison pour faire son service et il n'y avait là, dans la maison, aucun des domestiques. La femme le saisit par son vêtement en disant : « Couche avec moi ! » mais il abandonna le vêtement entre ses mains, prit la fuite et sortit. »¹²² (Genèse 39.12-13)

Les versions de cette histoire sont sensiblement différentes en fonction du texte auquel on se réfère. Si dans le récit coranique Joseph est innocenté face à la diffamation dont il est victime, dans le récit biblique, il est jeté en prison en raison de son hypothétique crime. Comme preuve de l'accusation, la femme de Putiphar utilise le vêtement qu'elle lui a arraché en tentant de le retenir. Il serait le témoignage de l'intimité imposée et non autorisée que Joseph aurait exercé sur la femme de l'officier de Pharaon. Le drame repose sur ce vêtement abandonné. Il s'agit d'un point de tension essentiel de l'histoire parfaitement retranscrit dans cette scène d'intérieur à huis-clos.



Fig. 106 : Marcantonio Raimondi, *Joseph et la femme de Putiphar*, vers 1506-1518, gravure sur cuivre

L'artiste a fidèlement reproduit la gravure de Marcantonio Raimondi (fig. 106) d'après la fresque de Raphaël peinte dans une des loges vaticanes. Dans son ouvrage sur le graveur, Henri Delaborde¹²³ décrit le troisième protagoniste en arrière-plan de la scène comme étant un simple élément décoratif : une sculpture représentant un satyre, logée dans une niche. On note que cet élément est absent de la fresque de Raphaël. John Mallet¹²⁴ décrira ce même personnage comme étant un diable cornu d'après une majolique historiée attribuée à Sforza di Marcantonio conservée au Victoria & Albert Museum (Inv. 481-1921) et reprenant la même gravure.



¹²¹ Toutefois, il existe un midrash du nom de Sefer ha-Yashar du XI^e siècle qui lui donnent le nom de Zouleïkha.

¹²² Texte de la Bible de Jérusalem, *Le Livre de la Genèse*, 39.12-13, Paris, Éditions du Cerf, 1973.

¹²³ Delaborde 1888.

¹²⁴ Mallet 2007, p. 158, n° 55.

Dans cette composition, le diable cornu ou la figure de satyre ne peuvent pas être assimilés à une sculpture dans une niche. Il s'agit d'un personnage de chair et d'os, à l'image des deux autres protagonistes. Concernant notre majolique, trancher pour l'une ou l'autre hypothèse est une tâche moins aisée, d'autant que l'on peut y ajouter une troisième – à connotation plus triviale mais ni absente ni incongrue dans la société italienne du XVI^e siècle – : peut-être qu'il s'agit du roi Putiphar lui-même, *becco cornuto* selon l'expression italienne (littéralement « bouc cornu »), qui renvoie au sens figuré d'homme trahi par sa femme et que l'on trouve souvent citée en littérature, dans le *Décameron* de Boccace (1349-1353) et *Il Negromante* de l'Arioste (1520) pour ne citer qu'eux¹²⁵. Si notre personnage est représenté de face, semblant figé, comme de marbre, cela peut-être aussi bien pour transcrire métaphoriquement l'état dans lequel se trouve l'homme trompé, le « cocu », « aveugle » et « réduit à l'impuissance », que pour insister sur le thème du voyeurisme illustré par cet homme épiant dans l'ombre à la façon d'un voyeur.

Quoi qu'il en soit, on peut supposer qu'en raison de l'iconographie empruntée à l'Ancien Testament, il ne pourrait pas s'agir de la représentation d'un satyre. Que ce soit une sculpture ou bien un être de chair, on peut légitimement penser que le peintre a souhaité représenter une figure cornue afin d'illustrer le vice et la tentation dont est fautive la femme de Putiphar.



¹²⁵ Sur le sujet, voir : Maurice Daumas, « Les rites festifs du mythe du cocuage à la Renaissance », in *Cahiers de la Méditerranée. La célébration des mythes identitaires / Les Alpes-Maritimes*, n° 77, 2008, pp. 111-120, spécialement p. 115 ; Riccardo Benedettini, « Il Negromante de l'Arioste traduit par Jean de La Taille », in *Italique, Poésie italienne de la Renaissance*, XIII, 2010, Varia, pp. 81-104, spécialement p. 93 ; S. Battaglia (sous la dir. de G. Barberi Squarotti), *Grande Dizionario della lingua italiana*, Turin, UTET, t. II, 1961, p. 140.

49. DIDON CONDUISANT ÉNÉE À TRAVERS LE PALAIS DE CARTHAGE

Sans date [vers 1530]

Piatto

Diamètre : 25,5 cm

Revers : « trois cercles concentriques jaunes »

Localisation Collection Wyvern, Londres

Provenance

- Naples, Casa del Vasto (avec étiquette portant l'inscription manuscrite : « [f]atto Urbino proveniente / dalla casa Delvasto di Napoli »)

- Famille D'Avalos

- Alessandro Castellani¹²⁶ (1823-1883), Rome (ne figure pas dans son catalogue de vente du 17 mars-10 avril 1884)

- Henry Harris, 23, Cheyne Walk, S.W.3, Londres (Sotheby's, Londres, 20 juin 1950, n° 108 : « An Urbino Tazza, painted with Dido preceded by Cupid receiving Aeneas, accompanied by a young man and woman, in a forecourt, 10 in. [46], circa 1530-40. »)

- Fernand Adda (Paris, 29 novembre-3 décembre 1965, n° 631 : attribuée à « Nicola Pellipario ou (Guido Durantino ?) »)

- Collection privée (Sotheby's, Londres, 16 mars 1976, n° 24)

- H. A. Cann (avec étiquette de collection « H.A.C. 35 »)

- De Tomaso (New York, Sotheby's, 2 février 2024, n° 617)

Exposition

- Londres, Cyril Humphris, 1^{er}-18 juin 1967 : « 69 pieces of Islamic Pottery and Italian Maiolica from the Adda Collection »

Bibliographie

- Borenus 1930, n° 46.

- Rackham 1959, n° 415, fig. 185A : « Plate. Shape (approximately) no. 16. Painted in Cobalt blue, yellow, orange, brown, green, turquoise blue, grey, black and opaque white, with Aeneas conducted by Dido through the palace at Carthage (Virgil, Aeneid, I, 631). Dido escorted by Cupid walks in front of Aeneas ; they are followed by a young man and woman. On the back, concentric lines in yellow, two at the rim and two round the foot-rim. Diam. 25.0 cm. About 1525 » (attribuée à Nicola Pellipario).

- Humphris 1967, n° 58, repr.

La majolique illustre un épisode de l'*Énéide* de Virgile au Livre I, *Didon conduisant Énée à travers le palais de Carthage*. Énée, prince de Troie, fuit la ville avec son père Anchise et son fils Ascagne lorsque celle-ci tombe aux mains des Achéens. Il part pour l'Italie en bateau avec le reste de ses hommes valides. Ses projets sont contrariés par la déesse Junon, qui déchaîne les vents contre son équipage. Le héros et une partie de ses hommes échouent sur la côte libyenne, près de Carthage. Ils sont accueillis par Didon qui tombera éperdument amoureuse du prince à la suite d'une ruse orchestrée par Vénus. La déesse s'inquiète du départ en mer d'Énée face à la rancune tenace de Junon. Ainsi, elle demande à son fils de prendre l'apparence d'Ascagne afin qu'il inspire à Énée et Didon une passion commune et retarder son départ pour l'Italie.

Dans l'encadrement d'une arcade monumentale en plein-cintre flanquée par deux colonnes sur piédestaux, Didon fait visiter son palais. À ses côtés, Énée, un bâton à la main, est suivi par un homme et une femme qui pourraient être des membres de la suite de la reine :

« En évoquant ces souvenirs, elle introduit Enée dans le palais royal et décrète en même temps des cérémonies aux dieux dans les temples. » (Virgile, *Énéide*, Livre I, vers 631 à 632)



Fig. 107 : Marcantonio Raimondi, *Quos Ego*, détail, *La belle Didon reçoit Énée à Carthage*, vers 1515-1516, gravure sur cuivre



Cupidon, au premier-plan, un arc et une flèche à la main, évoque le rôle qu'il s'apprête à jouer ainsi dans la suite des événements. Sa présence témoigne de la volonté du peintre puisqu'il n'est pas figuré sur la source iconographique utilisée comme modèle. Il s'agit d'une des vignettes du *Quos Ego* gravée par Marcantonio Raimondi d'après un dessin de Raphaël vers 1515 (fig. 107). La gravure centrale représente le dieu Neptune, calmant les vents envoyés par Junon, dont la haine contre les Troyens reste inchangée depuis le jugement de Paris. Tout autour, des saynètes illustrent l'arrivée d'Énée à Carthage. Le modèle gravé est accompagné d'une inscription latine « AENEAM RECIPIT PVL / CHRA CARTHAGINE / DIDO » signifiant : « La belle Didon reçoit Énée à Carthage ». On ne parvient pas formellement à identifier les deux personnages présents à leurs côtés, mais il pourrait s'agir des membres de la suite et de la garde de la reine que l'on retrouve dans la saynète illustrant *La présentation d'Énée et ses compagnons à Didon*.

Les scènes d'intérieur sont rares dans la production du Peintre du Marsyas de Milan. L'absence de paysage extérieur, distinctif de la production du peintre, ne nous permet pas d'identifier la main de l'artiste sur ce seul critère. Il faut davantage se concentrer sur les visages et les corps, caractéristiques des œuvres de son corpus. Sur cette majolique, on retrouve les trois figures récurrentes dans son œuvre : le vieillard barbu sous les traits d'Énée, le profil à la grec pour le personnage féminin et le visage poupin chez le jeune homme à l'arrière-plan.

Les gravures du *Quos Ego* ont servi de modèles à de nombreux peintres faïenciers. Parmi les œuvres les plus célèbres, on peut citer *Le Festin de Didon et Énée* du service d'Isabelle d'Este-Gonzague peinte par Nicola da Urbino conservée au musée du Louvre (Inv. OA 12206).

¹²⁶ Les deux premières provenances ont été signalées par Rackham dans le catalogue de la collection Adda en 1959.

Groupe C : Pièces autour de 1535

50. EUROPE ET LE TAUREAU (OU PASIPHAË DÉSIGNANT LE TAUREAU), FRAGMENT

Lustré à Gubbio et daté au revers 1535

Fragment d'une *coppa*

Diamètre : 21 cm (la pièce entière devait avoisiner les 26/29 cm)

Localisation Londres, Victoria & Albert Museum, Inv. C.2209-1910 (legs de Salting en 1910)

Provenance

- Andrew Fountaine II (1676-1753), Narford Hall, Norfolk
- Sa sœur Elizabeth Fountaine, qui avait épousé le colonel Edward Clent en 1704
- Sa fille, Elizabeth Clent (1704-1746 ?¹²⁷), épouse du capitaine William Price
- Son fils, Brigg Price (vers 1745¹²⁸-1825), qui prit le nom Fountaine en hommage à son grand-oncle
- Son fils, Andrew Fountaine III (1770-1835)
- Son fils, Andrew Fountaine IV (1808-1874)
- Sa fille, Mary Fountaine (vers 1849-1918), qui avait épousé son cousin Algernon Charles Fountaine (1851-1909) (Christie's, Londres, 16-19 juin 1884, n° 368 « A fragment, framed, subject Daedalus and Parsiphae [sic], lustred Urbino ware by Nicola da Urbino, dated on back in lustre 1535 »)
- George Salting

Bibliographie

- Fortnum 1873, p. 327 « Examples occasionally occur in collections apparently painted by Nicola and lustred at the Gubbio works ; of such was a fragment in the Narford Collection ».
- Fortnum 1896, p. 193 « Examples occasionally occur in collections apparently painted by Nicola and lustred at the Gubbio works ; of such was a fragment in the Narford Collection » (attribuée à Nicola Pellipario).
- Ballardini 1933-1938, II, n° 203, fig. 196 (sans attribution).
- Rackham 1940, n° 733, pl. 116 : « Europa and the Bull » (attribuée au « Painter of the Time and Truth Dish »).
- Mallet 1988, p. 96, fig. 8 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).
- Moore 1988, p. 447 (citée).

Malgré son caractère très lacunaire, ce fragment est une pièce majeure du corpus du Peintre du Marsyas de Milan dans la mesure où c'est l'une des très rares à être datée. Le millésime « 1535 » a été apposé au revers à Gubbio, lorsque la pièce fut lustrée par Maestro Giorgio. Bien que cette *coppa* subsiste de manière fragmentaire, la scène centrale est pour ainsi dire complète.

La scène a été identifiée comme étant l'*Enlèvement d'Europe* relaté dans *Les Métamorphoses*, d'Ovide, Livre II, vers 864-875 : Europe, la fille d'Agénor, roi de Tyr, et ses compagnes se promenaient sur la plage de Sidon (Phénicie) lorsque Jupiter tomba fou de désir pour la jeune fille. Le dieu ordonna qu'on fasse descendre de la montagne le troupeau royal en train de paître, et se métamorphosa en un gracieux taureau blanc qui vint se coucher aux pieds d'Europe et qu'elle admira. Contrairement aux représentations habituelles du mythe (voir Cat. n° 2 et n° 56), cette pièce ne présenterait donc pas l'enlèvement

en tant que tel mais l'instant précédent, lorsque le taureau blanc (Jupiter) est admiré par Europe et que celui-ci, couché, invite la princesse à monter sur son dos.

Au vu de cette représentation, une autre identification est possible. La scène pourrait aussi figurer *Les Amours de Pasiphaë*. Fille d'Hélios et de Persée, épouse de Minos, Pasiphaë eut une relation adultérine avec un taureau ; de cette union naîtra le minotaure, monstre à corps humain surmonté d'une tête de taureau¹²⁹. En effet, dans notre pièce, la figure féminine désigne du doigt le taureau dans une posture très proche d'un dessin passé en vente chez Christie's Paris (18 mars 2004, n° 115), daté des années 1540 et dont le titre de commodité, *Pasiphaë désignant le taureau à Dédale*, a été donné par Bernard Jestaz en 1969¹³⁰ (fig. 108). Ce dessin – ou plutôt une copie antérieure – a servi de modèle à une majolique de Nicola da Urbino, qui s'est emparé du thème dans un *piatto* des années 1530 conservé au musée du Louvre (fig. 109).



¹²⁷ Voir note 118.

¹²⁸ Voir note 119.

¹²⁹ Philostrate, *Une Galerie antique, traduit par A. Bougot*, Paris, Librairie Renouard, 1881, Livre I, XV.

¹³⁰ Bertrand Jestaz, Compte-rendu de « Henri Zerner, The School of Fontainebleau, New-York, Harry N. Abrams, 1969 », in *Bulletin monumental*, 1969, IV, 127, pp. 355-356.

Comme l'avait bien décelé Jeanne Giacomotti sans connaître le dessin mais à la vue de la gravure qui en fut tirée plus tardivement par le Maître L.D. (Zerner 93), les figures de Dédale, Pasiphaé et les deux vaches se retrouvent exactement sur l'assiette¹³¹ ; comme à son habitude, Nicola da Urbino a cependant rendu la scène plus explicite qu'elle ne l'est sur le dessin, en figurant le troupeau mentionné dans le récit et, surtout, en représentant l'accouplement du taureau avec Pasiphaé.

Il est tentant d'imaginer que la tête tournée vers la droite de notre figure féminine l'était en direction de Dédale (disparu), représenté sur l'aile de la coupe, lui désignant ainsi du doigt le taureau, dans une composition inversée droite-gauche. Le taureau couché, la tête tournée, situé en partie inférieure de l'assiette du Louvre, a peut-être servi de modèle à celui du Peintre du Marsyas de Milan. Quoi qu'il en soit, par son iconographie, la scène est très proche du *tondino* de l'Ermitage (Cat. n° 55), où réside la même ambiguïté quant à l'identification du sujet ; on y retrouve les trois mêmes figures (mais sans Dédale), présentes dans les mêmes positions et postures – seul le taureau est stylistiquement différent, ce qui est sans doute dû au fait que la pièce semble légèrement plus tardive.



Fig. 108 : Attribué à Léonard Thiry, *Pasiphaé désignant le taureau à Dédale*, vers 1540-1545, dessin à la plume, encre brune, lavis brun sur papier collé en plein, repassé au stylet, 17,5 x 22,5 cm. (Bruxelles, collection privée)

Le berger endormi à droite serait le berger d'Agénor que l'on retrouve à l'identique dans plusieurs pièces du corpus (Cat. n° 14, 27, 34 et 55). Sa présence évoque certainement par métonymie le troupeau que le berger est censé garder. Il peut aussi être une figure allégorique, le gardien de Junon, Argus, qui s'endort au son de la flûte de Pan jouée par Mercure. L'homme, endormi, aurait ainsi les yeux fermés sur les amours de Pasiphaé.

La main du Peintre du Marsyas de Milan se décèle dans le traitement des visages, dans les drapés et dans les imposants rochers, toujours présents, sans toutefois leurs habituelles fentes en forme de clé de serrure. Il est vrai que le lustre, qui est venu se surimposer à la touche du peintre, n'aide pas à parfaitement l'identifier – de même que le fragment ne permet pas d'apprécier ce que devait être la totalité de la pièce. Le fond de paysage, précis, avec sa petite cité caractéristique et ses collines escarpées, est bien plus travaillé que dans d'autres pièces plus tardives du peintre. Le fait que cette pièce ait été choisie pour être lustrée – fait rare dans le corpus – prouverait aussi qu'elle avait une certaine valeur pour l'artiste ou son commanditaire.



Fig. 109 : Nicola da Urbino, *Pasiphaé désignant le taureau à Dédale*, vers 1530, diam. 30,9 cm. (Paris, musée du Louvre, Inv. MR 2238)

¹³¹ Giacomotti 1974, n° 831.

51. APOLLON ET DAPHNÉ

Sans date [vers 1535-1539]

Piatto aux armes de Gentile Virginio Orsini (vers 1498-1548)

Diamètre : 27,7 cm

Revers : quatre cercles concentriques jaunes

Localisation Paris, musée du Louvre, Inv. OA1834 (acquis en 1861)

Provenance Marquis Giampietro Campana Di Cavelli (1809-1880), Rome

Exposition

- Écouen, Musée national de la Renaissance, 11 octobre 2021-6 février 2012 : « La faïence italienne au temps des humanistes 1480-1530 »

Bibliographie

- *Museo Campana. Classe X. Dipinture in Majolica*, [Rome, 1857-1858], p. 15, Salle C, n° 2 : « [Piatto] molto bello e raro con Apollo e Dafne e da un canto l'arme di Virginio Orsini ; disegno di Pietro Perugino, e finissimo lavoro di M.° Giorgio Andreoli. »

- Cornu 1862, p. 239, n° 529 : « Plat représentant Apollon et Daphné, d'après Pérugin. Sur le bord, les armes de Virginio Orsini. Pièce attribuée à Maestro Giorgio Andreoli. »

- Darcel 1864, p. 195, n° G305 : « [...] Trait de contour en bistre, dessin énergique, modelé exagéré des chairs en bistre roux, costumes orangés et violets ; bel émail. – Cette pièce est attribuée à la première manière de Xanto. [...] Revers d'émail blanc à filets jaunes. »

- Giacomotti 1974, n° 870 (« attribuée aux débuts de Xanto »).

- Françoise Barbe in Écouen 2011, n° 73 (attribué au Peintre du Marsyas de Milan).

Cette pièce est la seconde à illustrer le mythe d'*Apollon et Daphné*, copié d'un modèle déjà utilisé par l'artiste (voir Cat. n° 16). Le dieu des archers, Apollon, galvanisé par sa récente victoire sur Python, s'est moqué du dieu de l'Amour, Cupidon, et de sa capacité à manier une telle arme. Le premier amour malheureux d'Apollon ne va pas naître du hasard, mais de la colère de Cupidon :

« [Cupidon] tira, de son carquois plein de flèches, deux traits aux effets opposés : l'un pour chasser l'amour, l'autre pour le faire naître. Celui qui le fait naître est doré, sa pointe acérée brille, celui qui le chasse est émoussé et la tige de flèche est plombée. C'est ce dernier que le dieu plante sur la nymphe du Pénée ; de l'autre, il blesse Apollon en transperçant ses os jusqu'à la moelle. »¹³² (Livre I, vers 468-473)

En haut de la composition, sortant d'un halo de lumière environné de nuages, Cupidon vient de tirer une flèche en direction d'Apollon, figuré deux fois. La scène centrale illustre l'instant où Apollon rattrape dans sa course la nymphe Daphné qui, désespérée, implore son père, le dieu-fleuve Pénée, situé sur l'aile à gauche, de la transformer. Alors que la métamorphose a commencé, les mains de Daphné se transformant déjà en branches de laurier, Apollon ne peut la toucher. En l'absence d'une source iconographique identifiée, il est difficile de justifier la présence répétée du dieu à droite de la composition. Jeanne Giacomotti interprétait ce détail comme une incompréhension de l'artiste devant un modèle gravé¹³³. Françoise Barbe prolongeait ce raisonnement en évoquant son habitude à représenter sur une même scène différents instants d'un même récit pouvant mener à une certaine confusion¹³⁴. Toutefois, il est possible que le peintre ait véritablement figuré deux temps du mythe ovidien en représentant Apollon vaquant à ses activités le cœur léger juste avant de recevoir la

flèche de Cupidon – seule la direction qu'il prend, sortant de la pièce vers la droite, s'oppose à cette hypothèse. Pour cette raison, à l'inverse, on peut difficilement croire qu'il s'agit d'Apollon quittant définitivement Daphné transformée en arbre, puisque, dans ce cas, il devrait être couronné de laurier, couronne dont il ne se départira plus. Là encore, Il pourrait bien s'agir d'une omission de la part du Peintre du Marsyas de Milan qui n'en serait pas à sa première fois.

Les armoiries présentes sur ce plat sont celles de Gentile Virginio Orsini (1498-1548), capitaine général des armées napolitaines (à ce sujet voir pp. 84-85). Ce militaire n'était peut-être pas le commanditaire de la pièce, mais le destinataire du présent.

Cette pièce est l'une des cinq du corpus à utiliser le halo de lumière nuageux. Il se trouve ici sur la partie supérieure, comme chez *Persée et Andromède* (Cat. n° 25), *Abel et Caïn* (Cat. n° 64), ou sur l'aiguière (Cat. n° 33). On le retrouve également à gauche du plat du *Meurtre des fils de Niobé* (Cat. n° 19). Xanto utilise également beaucoup ce procédé figuratif.

On retrouve des éléments du paysage caractéristiques de la production du Peintre Marsyas de Milan : les collines bleutées ponctuées d'habitations en arrière-plan, les arbres au tronc noueux et au feuillage dense encadrant la composition et l'édicule rocailleux recouvert de mousse formant ici une estrade naturelle à la deuxième représentation d'Apollon. Toutefois, les roches imposantes placées derrière Daphné sont légèrement différentes puisque leurs parois découpées ne présentent pas son traditionnel motif de trou en forme de clef de serrure. Là encore, il ne fait aucun doute que le Peintre du Marsyas de Milan avait un modèle dessiné sous les yeux ou que l'une des pièces est copiée sur l'autre (voir Cat. n° 16).



¹³² Ovide 2001, pp. 53-55.

¹³³ Giacomotti 1974, n° 870.

¹³⁴ Françoise Barbe in Écouen 2011, n° 73, p. 132.

52. L'HISTOIRE DU DIEU PAN

Sans date [vers 1535]

Coppa

Diamètre : 26,2 cm ; Hauteur : 4,2 cm

Revers : quatre cercles concentriques jaunes

Localisation Dijon, Musées des Beaux-Arts, Inv. CA.T 1065 (legs d'A. et E. Trimolet en 1878)

Provenance

- Anthelme Trimolet (1798-1866), Lyon, peintre

- Son épouse, Edma Trimolet (1802-1878), Lyon, peintre

Bibliographie

- Gleize 1883, n° 1065 : « Faïence de Faenza (dans les Marches). Plat rond représentant des nymphes et des satyres. XVI^e siècle. Diam. 0,265 mill. »

- Barral 1987, n° 10, pl. II (attribuée à « une fabrique de Castel Durante. Vers 1530 »).

- Gresta 1993, p. 20, fig. 10 (attribuée au Peintre de l'Argo).

Au centre de la majolique figure un autel sacrificiel sur lequel brûle un feu dont la fumée s'échappe jusqu'au ciel. Au-dessus, vole Cupidon, le dieu de l'amour, ailé, portant un arc dans la main gauche, une flèche dans la main droite et un carquois sur le côté. À droite de l'autel, un satyre ithyphallique, les bras levés, s'apprête à surprendre une femme, endormie, dont la nudité est partiellement recouverte d'un drapé bleu et bouffant. Derrière ces deux personnages, une forêt d'arbres au tronc noueux et au feuillage dense encadre à droite un arrière-plan de collines bleues. Sur la gauche, deux autres satyres ithyphalliques s'apprêtent à sacrifier un bouc. L'un porte une amphore sur son épaule et le second retient par le cou l'animal cabré. Derrière eux, d'imposants rochers surmontés d'épais manteaux de lichens et de végétations encadrent l'arrière-plan gauche.

L'iconographie n'est pas des plus évidentes. Claudie Barral a évoqué deux hypothèses concernant les personnages à droite de la composition : il pourrait s'agir de la représentation de *Pan et Syrinx* ou bien d'*Antiope séduite par Jupiter*. La deuxième hypothèse est plus convaincante si l'on isole le groupe de la nymphe et du satyre du reste de la majolique. Traditionnellement, Antiope est décrite comme étant endormie au moment où elle est surprise par Jupiter métamorphosé en satyre. L'histoire est évoquée par Arachné dans les *Métamorphoses*, au Livre VI :

« Elle y ajoute Jupiter caché sous l'aspect d'un satyre et faisant deux jumeaux à la splendide fille de Nyctée »¹³⁵ (Livre VI, vers 110-111)

L'histoire semble correspondre, si ce n'est qu'elle n'explique pas le reste de la scène. Par ailleurs, le groupe de gauche s'apparenterait à une scène de *Sacrifice à Bacchus* durant les fêtes dionysiaques. Les deux scènes s'inscriraient donc indépendamment l'une de l'autre. Mais, dans ce cas, que dire de la présence de Cupidon ?

Si l'on considère a contrario l'iconographie dans son ensemble, l'hypothèse de la représentation de *Pan et Syrinx*

paraît plus probante. Certes, la jeune femme est souvent représentée en fuite devant les assauts du satyre, moins dans une attitude somnolente. Mais la représentation d'une nymphe surprise dans son sommeil par un satyre est suffisamment convenue pour rendre compte du mythe de *Pan et Syrinx*, évoqué dans les *Métamorphoses* au Livre I, vers 689 à 713. Le dieu d'Arcadie fait l'objet d'un culte en Attique dès l'époque Classique de la Grèce antique durant lequel on lui sacrifie notamment des chèvres ou des boucs. Il est également associé au culte dionysiaque. L'iconographie pourrait être celle de *L'histoire du dieu Pan*, de ses amours malheureux (Cupidon retenant sa flèche) et du culte qui lui est dédié (l'autel embrasé).

Plusieurs sources graphiques ont pu être utilisées par le peintre pour la composition. La scène de droite est assez proche d'une gravure de Marco Dente représentant un *Satyre surprenant une femme endormie* (fig. 111). La scène de gauche pourrait s'inspirer d'une gravure du même, *Le Sacrifice d'un bouc à Bacchus* (fig. 110), l'homme retenant le bouc étant remplacé par un satyre par le peintre. Celui-ci est flanqué sur la majolique par un deuxième compagnon absent de la gravure. Au brasero, est substitué un autel en pierre d'une grande sobriété. Ce type d'autel sacrificiel est présent sur d'autres plats historiés du Peintre du Marsyas de Milan (voir Cat. n° 64). Si l'on ne parvient pas à rapprocher l'autel d'une gravure particulière, on retrouve cette forme classicisante sur les bas-reliefs romain de scène de sacrifice.

La main du Peintre du Marsyas de Milan se reconnaît dans le traitement des visages, de la musculature des satyres ou du corps nu de Syrinx, dans le lourd drapé qui l'enveloppe et autour du bras de l'un des satyres ; enfin, si les rochers ne présentent pas les habituels trous en forme de clef de serrure du peintre, les tonalités de la palette et leurs formes découpées, soulignées de noir, concordent avec sa manière.



¹³⁵ Ovide 2001, pp. 234-235.



Fig. 110 : Marco Dente, *Le Sacrifice d'un bouc à Bacchus*, vers 1515-1527, gravure sur cuivre

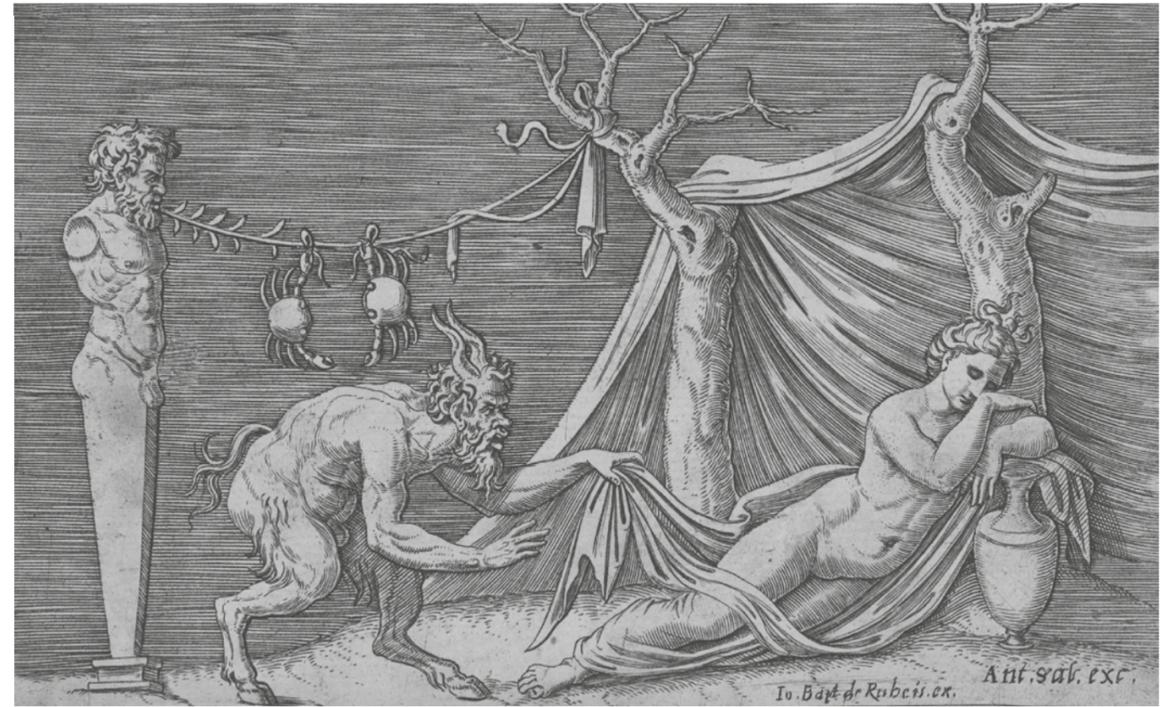


Fig. 111 : Marco Dente, *Satyre surprenant une femme endormie*, vers 1515-1527, gravure au burin



53. PAN ET SYRINX

Sans date [vers 1535]

Coppa

Diamètre : 26 cm

Revers : trois cercles concentriques jaunes ; sans inscription ; étiquette « F. GENOVA VENEZIA N° 31 » et étiquette de l'exposition à Faenza en 1961

Localisation Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, Inv. 11531

Provenance

- John Scott-Taggart (1897-1979), Londres (Sotheby's, Londres, 14 octobre 1960, n° 2 : « This plate appears to belong to Xanto's early period when he was strongly under the influence of Nicolo Pellipario. »)

Expositions

- Faenza, Mostra-mercato della ceramica di antiquariato di Faenza, 1961
- Reggio di Venaria, 26 septembre 2015-24 janvier 2016 : « Raffaello. Il sole delle arti »

Bibliographie

- Liverani 1968, pl. XLIX (attribuée au monogrammiste « FR », vers 1525-1530).
- Gresta 1993, p. 22, fig. 14 (attribuée au Peintre de l'Argo).
- Ravanelli Guidotti 1993, pp. 130-131, fig. 2a (attribuée au Peintre de l'Argo).
- Valentina Mazzotti in Marini 2012, p. 192, n° 11.
- Valentina Mazzotti in Barruca et Ferino-Pagden 2015, n° 60 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

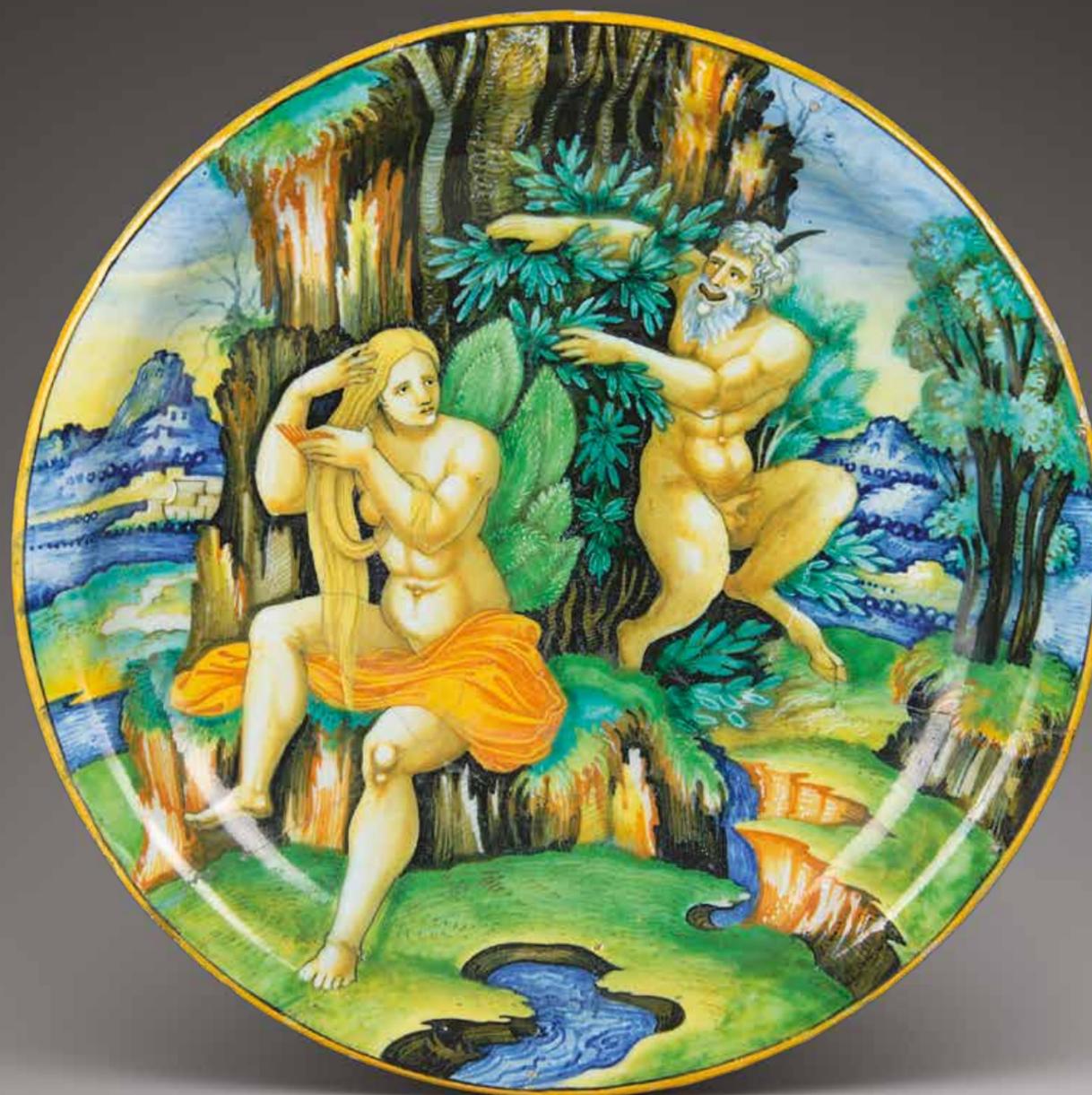
La scène historiée évoque l'histoire de *Pan et Syrinx* au Livre I des *Métamorphoses* d'Ovide. La source iconographique utilisée est une gravure sur le même sujet de Marcantonio Raimondi (fig. 112) d'après Raphaël. Assise sur des rochers recouverts de mousses, la nymphe coiffe sa longue chevelure, un peigne à la main. Elle est nue, son intimité recouverte par un simple drapé posé sur sa cuisse. Derrière elle, un amas de roches, d'arbres et de buissons masque une grande partie du paysage. Caché derrière le feuillage d'un des arbustes, un satyre ithyphallique épie la belle Syrinx. Il arbore un large sourire qui laisse apparaître ses dents. Il s'agit du dieu Pan, séduit par les charmes de la jeune femme qu'il s'apprête à surprendre. Comme dans la pièce précédente, le peintre représente l'instant qui précède la scène de poursuite entre le dieu et la nymphe. L'histoire ovidienne ne fait pas état du moment d'intimité volé par le dieu, mais seulement de la course effrénée qui en suivra :

« Et dire que la nymphe, dédaignant ses prières, avait fui dans les bois jusqu'à ce qu'elle parvint près du Ladon, fleuve paisible et sablonneux ; que, là, les eaux ayant entravé sa course, elle avait supplié ses sœurs transparentes de la métamorphoser ; que Pan, croyant déjà tenir entre ses bras Syrinx, avait pris les roseaux des marais pour le corps de la nymphe »¹³⁶ (Livre I, vers 700-705)

Une seconde pièce, copiée de la même source iconographique, fut réalisée par l'artiste (Cat. n° 67), avec toutefois des variations. Si la proximité est grande entre les deux œuvres en raison de l'origine commune du modèle, le reste de la composition diffère très largement. L'arrière-plan figurant la mer est remplacé ici par un paysage de collines bleutées, alternant lignes de buissons et habitations. Au pied de la nymphe, une excavation remplie d'eau semble se prolonger tout autour de l'amas



Fig. 112 : Marcantonio Raimondi, *Pan et Syrinx*, vers 1527-1534, gravure sur cuivre



rocheux sur lequel sont figurés les deux personnages. À droite, sur un rocher isolé, un groupe d'arbres au tronc sinueux masque une partie du paysage.

L'œuvre s'inscrit dans un groupe de majoliques qui s'écartent du reste de la production courante du Peintre du Marsyas de Milan. Cette spécificité s'explique notamment par le fait que le peintre a copié fidèlement le modèle gravé, de sorte qu'il est plus difficile d'identifier sa main. Pour ce groupe d'œuvres, il faut se référer à d'autres éléments.

S'il nous est difficile d'attribuer la pièce au Peintre du Marsyas de Milan, il nous est possible de le faire grâce au paysage qui encadre la composition. En effet, dès l'instant où le peintre prend des libertés dans la retranscription de la source iconographique qui lui sert de modèle, on retrouve ses caractéristiques esthétiques. Sur notre majolique, les arbres au tronc sinueux et au feuillage dense et un arrière-plan de collines bleutées alternant des

habitations et des lignes de buissons trahissent la main de l'artiste. Toutefois, les imposants rochers présents derrière la nymphe ne présentent pas le motif habituel de trou en forme de clef de serrure visible sur plus d'une trentaine de pièces du corpus du peintre. Cependant, il est possible que les diverses propositions faites pour un même motif au sein du corpus d'œuvre de l'artiste témoignent d'une évolution stylistique de sa production.

Valentina Mazzotti qui a été la première à attribuer la pièce au Peintre du Marsyas de Milan, note une ressemblance avec le plat représentant *Venus et Adonis* (Cat. n° 68), conservé dans le même musée. Très proche de la source iconographique utilisée, la composition présente au centre un énorme amas rocheux devant lequel se trouvent nos deux personnages à l'image de notre majolique. En arrière-plan, s'étend le même paysage de collines, d'ensembles architecturaux et de lignes de buissons ainsi que d'arbres.

54. HERCULE FILANT LA LAINE AUPRÈS D'OMPHALE

Sans date [vers 1535-1540]

Tondino

Diamètre : 21,8 cm

Revers non connu ; sans inscription

Localisation Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. F-3052 (entrée au musée en 1925)

Provenance

- A. Goldschmidt, Francfort, jusqu'en 1875
- Saint-Petersbourg, Musée des arts décoratifs « Central School of Technical Drawing » du baron A. L. Stieglitz, acquis auprès de Goldschmidt en 1875, jusqu'en 1925

Exposition

- Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, 1986

Bibliographie

- Karboner 1899, p. 103, n° 657.
- Kryzanovkaïa 1986, p. 106, n° 67.
- Ivanova 2003, n° 33 (attribuée à l'entourage de Nicola da Urbino).
- Ivanova 2019, n° 11 (attribuée à l'entourage de Nicola da Urbino).

L'artiste a peint la scène mythologique d'*Hercule et Omphale* narrée par Ovide dans ses *Fastes* (Livre II). Sous la toute-puissance du dieu de l'amour, illustrée par le putti ailé situé entre les deux personnages, se joue l'inversion des rôles de l'homme et de la femme. Hercule, épris d'Omphale, devient son soumis. En guise de représailles à la suite du meurtre d'Iphitus, Hercule est esclave d'Omphale sur sa terre de Lydie et se voit contraint de filer la laine. Dans le mythe diffusé par la littérature antique, Omphale revêt la peau de lion d'Hercule, ce que l'artiste n'a pas représenté ici.

Hercule est justement identifiable à la peau du lion de Némée qu'il porte, à sa barbe et à son importante musculature. Assis sur des rochers, sur l'aile droite de l'assiette, il tient entre ses jambes la quenouille de fileuse et détourne son regard d'Omphale, tandis qu'à gauche, la déesse se tient debout, deux doigts dressés en signe de commandement. Elle détourne également son regard dans la direction opposée à celle d'Hercule, soit vers la gauche.

Les personnages sont tout à fait caractéristiques de la main du Peintre du Marsyas de Milan. Les paysages présentent toutefois quelques variations par rapport à sa production courante : on ne retrouve pas les rochers habituels ; il s'agit peut-être d'une période différente, légèrement postérieure. Cependant, il ne fait toutefois aucun doute que cette pièce a été peinte au même moment que celle du même musée (voir Cat. n° 55). Tout comme cette dernière, la source iconographique n'a pu être identifiée.



55. EUROPE ET LE TAUREAU

Sans date [vers 1535-1540]

Tondino

Diamètre : 21,2 cm

Revers non connu ; sans inscription

Localisation Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, Inv. F-3050 (entrée au musée en 1925)

Provenance

- A. Goldschmidt, Francfort, jusqu'en 1875
- Saint-Petersbourg, Musée des arts décoratifs « Central School of Technical Drawing » du baron A. L. Stieglitz, acquis auprès de Goldschmidt en 1875, jusqu'en 1925

Exposition

- Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, 1986

Bibliographie

- Kryzanovkaïa 1986, p. 106, n° 16.
- Ivanova 2003, n° 32 (attribuée à l'entourage de Nicola da Urbino).
- Ivanova 2019, n° 10 (attribuée à l'entourage de Nicola da Urbino).

Ce *tondino* a été présenté par Elena Ivanova en 2003 et 2019 comme figurant les *Amours de Pasiphaé et le taureau*. La comparaison avec le fragment du Victoria & Albert Museum (Cat. n° 50), semble-t-il sur le même sujet, pourrait apporter du crédit à cette identification, si ce n'est qu'ici la figure féminine ne désigne pas le taureau à Dédale – si tant est que l'architecte était bien représenté dans la partie aujourd'hui manquante de la *coppa*. Partant, la scène semble beaucoup plus proche du récit de l'*Enlèvement d'Europe* relaté au Livre II des *Métamorphoses*, d'Ovide : Europe, la fille d'Agénor, roi de Tyr, et ses compagnes se promenaient sur la plage de Sidon (Phénicie), lorsque Jupiter tomba fou de désir pour la jeune fille. Le dieu ordonna qu'on fasse descendre de la montagne le troupeau royal en train de paître, et se métamorphosa en un gracieux taureau blanc :

« [Jupiter] prend l'aspect d'un taureau et, mêlé au troupeau, mugit, se pavane, splendide sur l'herbe tendre. [...] Ses cornes sont petites mais on pourrait les dire faites à la main et plus diaphanes qu'une perle d'eau pure. Nulle menace sur son front, nul regard terrifiant : son visage exprime la paix. La fille d'Agénor s'étonne d'une telle beauté, d'une telle absence d'agressivité et, malgré sa douceur, hésite à le toucher au début. Mais vite elle s'approche et offre des fleurs à son mufle blanc. »¹³⁷
(Livre II, vers 851-861)

Contrairement aux représentations habituelles du mythe (voir Cat. n° 2 et 56), cette pièce ne présenterait donc pas l'enlèvement en tant que tel mais l'instant précédent, lorsque le taureau blanc (Jupiter) est admiré par Europe, caressant sa tête et lui offrant « des fleurs à son mufle blanc ». Certes, les fleurs ne sont pas représentées, mais le geste de la main d'Europe les suggère.

Les cornes, petites et blanches (« diaphanes ») du taureau figuré par le Peintre du Marsyas de Milan plaident également pour cette interprétation.

De tout le corpus, cette pièce est la plus proche de la seconde pièce du même musée (Cat. n° 54) et il fait peu de doute qu'elles ont été réalisées au même moment. À nouveau, si les personnages sont à tout à fait caractéristiques de la main de l'artiste, le paysage s'éloigne quelque peu de sa façon de faire habituelle.



56. L'ENLÈVEMENT D'EUROPE

Sans date [vers 1535-1540]

Tondino

Diamètre : 25,9 cm

Revers non connu ; sans inscription

Localisation Collection privée

Provenance

- Alain Moatti, Paris

Inédite

Des quatre versions de *L'Enlèvement d'Europe* du corpus du Peintre du Marsyas de Milan (voir Cat. n° 2, n° 50 et n° 55), cette pièce est la plus explicite, celle dont le sujet est immédiatement identifiable. Les deux principaux protagonistes, la jeune nymphe Europe, fille d'Agénor, et Jupiter transformé en taureau sont mis en exergue dans le cavet circulaire du *tondino*, Europe s'appêtant à monter sur le dos de l'animal en s'agrippant à ses cornes « diaphanes » : ils correspondent en tous points au mythe. Le vieil homme à gauche de la scène concorde également avec le récit : tenant dans ses mains un bâton de berger, il s'agit selon toute vraisemblance d'Hermès, chargé par son père d'accompagner le troupeau d'Agénor là « où la fille du puissant roi du pays vient régulièrement jouer, accompagnée de jeunes Tyriennes »¹³⁸ (Livre II, vers 844-845).

À la différence des deux autres œuvres du même sujet où il est figuré endormi (Cat. n° 50 et n° 55), ses yeux ici sont bien ouverts. La richesse de cette version tient, enfin, à la présence de deux compagnes d'Europe à droite de la scène.

La parfaite concordance entre représentation peinte et récit s'arrête là, et il ne faut pas chercher dans les attributs guerriers (arc et flèche) de l'une d'elles, une clef de lecture supplémentaire de *L'Enlèvement d'Europe*. Ces attributs, qui correspondent d'ailleurs davantage à une compagne de Diane qu'à une suivante d'Europe, de même que l'absence du pétase et des sandales ailées laissant planer un doute quant à l'identification du dieu messager dans la figure du berger, sont peut-être les nouvelles manifestations de l'imprécision iconographique dont fait régulièrement preuve le Peintre du Marsyas de Milan. La proximité d'Hermès avec la figure du berger endormi des autres versions confirme cette idée. On retrouve ce même personnage sur les deux assiettes de *L'Enlèvement de Théophraste par Neptune transformé en bœuf* (Cat. n° 15 et 74). Sa présence dans deux récits distincts mais illustrant tous deux un enlèvement, évoque certainement, sous la forme d'une figure allégorique, le gardien de Junon, Argus, qui s'endort au son de la flûte de Pan jouée par Mercure.

L'homme endormi qui ne peut plus voir laisse Jupiter et Neptune kidnapper Europe et Théophraste sans aucune résistance. Notre berger aux yeux ouverts pourrait bien être une évocation de cette même figure allégorique maladroitement retranscrite par le Peintre du Marsyas de Milan.

Le cou robuste et épais du taureau, ses oreilles en pointe et la forme de son mufle sont extrêmement proches de la représentation qu'en fait Nicola da Urbino sur l'assiette du même sujet du service Calini da Brescia ou encore sur l'assiette de *Dédale et Pasiphaé* conservée au musée du Louvre (voir fig. 109). L'artiste a dû voir cette composition du grand maître d'Urbino ou du moins avoir accès à son fonds de dessins. Quand au traitement du paysage, nous y retrouvons toutes les caractéristiques du peintre, dans les rochers et leurs motifs en forme de trous en clé de serrure comme dans la représentation des arbres au tronc sinueux et au feuillage dense ou dans l'arrière-plan figurant des collines bleutées. Cependant, les figures sont légèrement éloignées de ses stéréotypes.



¹³⁸ Ovide 2001, p. 113.

57. ALLÉGORIE DE LA FORTUNE

Sans date [vers 1535-1540]

Coupe trilobée sur pied bas

Revers mouluré avec décor de feuillages de chêne jaune sur un fond de pointillé bleu. Le pied est décoré de feuilles de chêne *bianco sopra bianco*.

Diamètre : 18,5 cm, Hauteur : 7 cm

Localisation Londres, Victoria & Albert Museum, Inv. 4692-1858 (acquis en 1858 pour 30 £)

Bibliographie

- South Kensington 1859, p. 37, n° 2760.
- South Kensington 1860, p. 43, n° 2775.
- South Kensington 1863, p. 48, n° 2839.
- South Kensington 1868, « Objects acquired in the Year 1858 », p. 11.
- Fortnum 1873, p. 375 (« bought 30 £ »).
- Rackham 1940, n° 599, pl. 94.
- Sani 2007, n° 406 (attribuée à Xanto).

Bien que ce type de pièce de forme soit peu courant dans le corpus notre artiste – c'est la seule connue à ce jour –, il ne fait aucun doute que la figure centrale a été peinte par lui. Le personnage féminin, debout sur un globe au-dessus d'une mer parsemée d'îles rocheuses (un archipel ?), représente une allégorie de la Fortune, tout à fait caractéristique de sa main : visage fin avec petites oreilles et nez à la grec, corps musclé, poitrine pommelée aux tétons bas, ventre arrondi, nombril et sexe bien marqués. La chevelure, parfaitement coiffée, tressée et dotée d'une houppette sur le haut du front, se poursuit jusqu'au bas des fesses à l'instar d'une crinière de lionne. De ses deux mains, elle tient une large voile gonflée par le vent au-dessus de sa tête.



On retrouve ce même corps féminin nu dans les pièces du Cat. n° 3, 16, 24, 29 et 41, et avec la même chevelure descendant aux fesses des Cat. n° 25 et 31.

Bernard Rackham avait classé cette pièce comme produite à Castel Durante par un peintre anonyme tandis que Fortnum l'avait donnée à Nicola da Urbino et décrite ainsi :

« Tazza. 'Confettiera' or 'padene', triangular. In the interior a standing figure of Venus ; the exterior decorated with oak branches in relief ; the foot with leafage in 'bianco sopra bianco'. Italian (Urbino ascribed to Nicola da Urbino). About 1525. [...]. This very elegantly formed piece, moulded at the back with spray of oak, is of excellent quality as a piece of pottery. The painting we would ascribe with little hesitation to the earlier, or middle time of Nicola da Urbino, and it may perhaps be one of the service made for Isabelle d'Este, which is referred to in the notice of the Fontana fabrique. »



58. LA CONSOLATION DES FLEUVES

Sans date [vers 1535-1540]

Coppa

Diamètre : 27 cm

Revers : deux cercles concentriques jaunes

Localisation Non localisée

Provenance

- Fernand Adda (1890-1965), Paris (Paris, 29 novembre-3 décembre 1965, n° 635 : attribuée à Nicola Pellipario)

- Galerie Aveline, Jean-Marie Rossi, Paris

Bibliographie

- Rackham 1959, n° 414, pl. 187B : « Dish. Shape no. 17. Painted in blue, black, green, yellow, orange, white and grey, with an unidentical subject. In the foreground, five river-gods holding or leaning on urns from which issue blue streams of water ; a sixth reclines on a rocky ledge above. In the sky, Jupiter astride his eagle looks down towards a woman who walks in the middle distance on the left. On the back, two concentric yellow lines. Diam. 27.0 cm. About 1535. » (attribuée à Nicola Pellipario).

La source iconographique utilisée par l'artiste est une gravure de Bernardo Daddi, dit le Maître au Dé, d'après Baldassare Peruzzi, intitulée *La consolation des Fleuves* (fig. 113). Elle est la dernière planche gravée d'une série de quatre illustrant l'histoire d'Apollon et Daphné. La composition sur majolique est inversée par rapport au modèle, mais reprend à l'identique chaque élément de la gravure. Au premier-plan, quatre allégories fluviales réconfortent Pénée de la perte de sa fille Daphné suite à sa transformation en laurier. Le dieu-fleuve est à l'origine de cette métamorphose puisqu'il a consenti aux supplications de sa fille l'implorant de lui venir en aide alors qu'elle était poursuivie par les ardeurs du dieu Apollon :

« Viens, père, à mon secours si vous, les fleuves, avez ce pouvoir ; ce corps qui séduit trop, maudis-le en le transformant. »¹³⁹ (Livre I, vers 545)

Tous les fleuves de la région sont venus réconforter Pénée de la perte de Daphné à l'exception du dieu-fleuve Inachos, père d'Io, qui pleure lui aussi la disparition de sa fille. Il est représenté à l'arrière-plan, prostré au sommet d'une montagne :

« Un seul manque : Inachus, qui, caché au fond d'une caverne, grossit l'eau de ses larmes et, désespéré, pleure Io. »¹⁴⁰ (Livre I, vers 582-583)

Au loin, une femme se promène dans la campagne environnante, tandis que dans le ciel, Zeus, à dos d'aigle, surgit des nuages. Il vient de remarquer la belle Io auprès de laquelle il entretiendra une relation adultérine. Afin qu'elle échappe à la colère de son épouse Héra, il transformera son amante en une génisse blanche. La gravure reprise par l'artiste évoque deux récits conjoints des *Métamorphoses* d'Ovide, *La consolation des Fleuves* ainsi que *La légende d'Io*.

Malgré la précision avec laquelle le Peintre du Marsyas de Milan retranscrit le modèle gravé du Maître au Dé, on retrouve dans sa composition des éléments caractéristiques de sa manière. Le traitement tout en rondeur de l'abdomen des dieux-fleuves est à rapprocher de ceux d'autres personnages présents dans notre corpus d'œuvres du peintre. On le retrouve sur le personnage de Vulcain (Cat. n° 6) ou encore chez les satyres visibles sur l'assiette conservée au musée des Beaux-Arts de Dijon (Cat. n° 52). Sont également présentes les collines bleutées surmontées de ligne de buisson et les arbres au tronc sinueux et au feuillage dense. Toutefois, le motif de trou en forme de clef de serrure distinctif du peintre est absent des rochers figurés à droite de la composition.



Fig. 113 : Maître au Dé, *La consolation des Fleuves*, vers 1520-1546, gravure sur cuivre



¹³⁹ Ovide 2001, p. 57.

¹⁴⁰ Ovide 2001, p. 59.

59. [SUJET MYTHOLOGIQUE NON IDENTIFIÉ]

Sans date [vers 1535-1540]

Piatto

Diamètre : 26,5 cm

Revers : trois cercles concentriques jaunes

Localisation Vienne, Museum für Angewandte Kunst, Inv. KHM 67 (entrée par échange en 1940 avec le Kunsthistorisches Museum de Vienne)

Provenance

- Tommaso Obizzi-Este (1750-1803) (Inv. E 7854)

- par descendance à l'archiduc Franz Ferdinand (1863-1914)

Exposition

- Vienne, Museum für Angewandte Kunst, 6 avril-7 août 2022

Bibliographie

- Wilson, in Hollein, Franz et Wilson 2022, n° 44 (donnée au Peintre du Marsyas de Milan).

Cette pièce fut publiée pour la première fois en 2022 à l'occasion de l'exposition inédite des majoliques du Museum für Angewandte Kunst à Vienne. Le sujet tout comme la source iconographique n'ont pas pu être identifiés jusqu'ici.

À droite, une femme tenant une palme est assise sur un enrochement en forme de trône, s'appuyant de son bras gauche sur une jarre. À gauche, deux personnages, l'un brandissant une flèche, l'autre portant une cuirasse, la regardent. Au premier plan, de dos, un putti portant un globe armillaire et le pied appuyé sur une petite sphère orange, tourne son regard vers la femme. Malgré la présence de plusieurs attributs, une fois encore le Peintre du Marsyas de Milan laisse le spectateur démuni face à la scène qu'il représente.

Si les personnages présentent toutes les caractéristiques de l'artiste, les rochers sont légèrement différents et de fait appartiennent à cette seconde catégorie de pièces, peut-être un peu plus tardives.



Groupe D : Pièces entre 1533-1539

60. L'EMPEREUR TIBÈRE ET ARCHELÄUS

Sans date [vers 1533-1540]

Coppa

Diamètre : 26,8 cm

Inscription au revers : « *Chomo Tiberio fe / tributaia tutta Lasia* » et deux cercles concentriques jaunes

Localisation Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA 1888.CDEF.C442 (legs par Fortnum en 1888)

Provenance

- Ralph Bernal (1783-1854) (Christie's, Londres, 5 mars-30 avril 1855, n° 2044 ; à Fortnum)

- Charles Drury Edward Fortnum (1820-1899)

Exposition

- Londres, Burlington Fine Arts Club, 1887 (prêtée par Fortnum)

Bibliographie

- Burlington Fine Arts Club 1887, n° 152 : « Tazza, on low foot. Tiberius receiving Tribute. Reverse, concentric lines and the titual inscription. Diameter, 10^{3/8} in. Urbino, by Nicola da Urbino. About 1525. Lent par Mr. Drury Fortnum. »

- Fortnum 1896, pl. XIV (attribuée à Nicolo da Urbino), p. 194 « Those choice pieces of Nicola's earliest art, one of which is in the writer's collection (see Pl. XIV) were probably painted between 1515 and 1518. »

- Collins 1987, p. 235.

- Wilson 1989, n° 13 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

- Gresta 1993, p. 17, fig. 5 (attribuée au Peintre de l'Argo).

- Wilson 2017, n° 57 (attribuée au « Painter of the Milan Mucius Scaevola »).

Cette coupe illustre le sujet de l'histoire romaine de l'empereur Tibère et du roi Archeläus. À gauche, le roi prisonnier est à cheval, les mains liées dans le dos, dont la bride est tenue par un soldat. À droite, sur un trône, dont l'accoudoir est formé d'une aile et patte de dragon, est assis l'empereur, pointant du doigt le prisonnier, accompagné de deux conseillers : un jeune homme et un vieillard barbu. Derrière eux se dresse un imposant palais doté d'une niche en plein-cintre contre laquelle est adossé le trône de l'empereur, balcon, porte et fenêtre. À gauche, un arbre sinueux encadre la scène avec, à l'arrière-plan, un paysage s'étendant vers un horizon bleuté. En 36 avant J.-C., Archeläus fut nommé roi de Cappadoce, en Macédoine, mais des désaccords intervinrent avec l'empereur Tibère. Il fut jeté en prison par ordre de ce dernier à Rome, où il mourut en 17 après J.-C.

L'attribution de cette pièce est sujet à controverse. Fortnum l'a toujours attribué à Nicola da Urbino tandis que Timothy Wilson suggérait le Peintre du Marsyas de Milan en 1989. Mais celui-ci est depuis revenu sur son attribution et suggérait en 2017 un autre artiste qu'il nomme : « Painter of the Milan Mucius Scaevola », du fait de sa similitude avec la pièce de ce sujet du Castello Sforzesco (voir Cat. n° 61). Si Wilson reconnaît également que *Romulus et Rémus* (Cat. n° 32) est de la même main, il ne croit plus au fait que ce soit notre artiste. Il nous semble pourtant qu'il y ait peu de doutes possible.



Fig. 114 : *Tibère et Archeläus*, gravure sur bois extraite de Dion Cassius, *Historico delle Guerre & Fatti de Romani*, Venise, Nicolo di Aristotile, mars 1533, Livre LVII, fol. CCXLIII recto



Wilson a révélé que la source iconographique ayant servi à l'élaboration de cette majolique avait été identifiée par Patricia Collins en 1987. Il s'agit d'une gravure sur bois publiée dans l'édition vénitienne de Don Cassius en mars 1533, *Dione Historico delle Guerre & Fatti de Romani*, traduit du grec en italien par Nicolo Leonicensi (fig. 114). Cette information est particulièrement précieuse car pour la première fois dans le corpus, une gravure datée fournit un *terminus post quem* à la réalisation d'une pièce : la majolique de *L'Empereur Tibère et Archelaüs* ne peut avoir été réalisée qu'après 1533.

Il est particulièrement intéressant de noter qu'il existe une seconde pièce du même sujet, copiée d'après le même dessin d'atelier. Celle-ci faisait partie de la collection John Scott Taggart (1897-1979) et se trouve aujourd'hui dans une collection privée (fig. 116). La composition identique et les détails architecturaux, tels que la fenêtre avec son chambranle couvert d'un segment de corniche et ses verres à boudine ou les assises de l'appareillage des murs,

ne laissent aucun doute sur le fait que l'une des pièces est une copie de l'autre. Les couleurs des vêtements sont quasiment identiques à quelques rares exceptions près. La seconde pièce porte l'inscription du sujet au revers, ainsi qu'un caractère qui s'apparente à une signature en forme de « S » (fig. 115). Carola Fiocco et Gabriella Gherardi l'ont attribuée au peintre Sforza di Marcantonio et cette majolique daterait des années 1538-1540¹⁴¹. Par conséquent, nous sommes tentés de croire que Sforza (si c'est bien lui) a travaillé dans le même atelier que le Peintre du Marsyas de Milan.

Le revers de notre pièce comprend une inscription suivie d'une sorte de « S », toutefois n'ayant aucun lien avec Sforza di Marcantonio. Il nous semble d'ailleurs que celle-ci n'est pas de la main de l'artiste mais de celle d'un scribe de l'atelier.

Cette pièce est l'une des huit de ce corpus portant une inscription au revers (à ce sujet voir pp. 25-27).



Revers de notre pièce



Fig. 115 : Revers de la fig. 115



Fig. 116 : Attribué à Sforza di Marcantonio, *Tibère et Archelaüs*, vers 1538, diam. 28 cm. (Collection privée)

61. L'HÉROÏSME DE MUCIUS SCÆVOLA

Sans date [vers 1533-1540]

Piatto

Diamètre : 27,2 cm

Revers : cinq cercles concentriques jaunes

Localisation Milan, Museo du Castello Sforzesco, Inv. 143

Provenance

- Giuseppe Bossi, vers 1800

- Accademia delle Belle Arti di Brera, 1818

- Museo Patrio Archeologico, 1864

Bibliographie

- Molinier 1883, p. 21 (attribuée à Xanto).

- Watson 1986, p. 115, note 3 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

- Wilson 2000, n° 204 (attribuée au cercle de Nicola da Urbino).

La scène illustre un épisode de l'*Histoire romaine* de Tite-Live, *L'Héroïsme de Mucius Scævola*. En 507 avant J.-C., la jeune république romaine ne parvient pas à repousser l'armée étrusque conduite par le roi Porsenna qui cherche à monter sur le trône. Caius Mucius Scævola, jeune patricien romain, entreprend avec l'accord du Sénat de se rendre dans le camp ennemi afin de mettre à mort le roi Porsenna et ainsi racheter la honte du peuple romain qui s'est mis à la merci des envahisseurs. Il parvient à pénétrer le camp adverse jusqu'au tribunal de justice où il poignarde un secrétaire du roi le confondant avec le souverain. Il est aussitôt traduit devant Porsenna, qui le condamne au bûcher ; il rétorque au roi :

« 'Voici' dit Mucius, 'qui t'apprendra le cas qu'on fait du corps quand on vise la gloire', et il pose sa main droite sur un réchaud allumé pour un sacrifice et la laisse brûler, comme s'il était complètement insensible. » (Tite Live, *Histoire romaine*, Livre II, Chapitre 12)

Le roi étrusque, impressionné par le courage et les convictions du jeune Romain, le laisse repartir. Le Peintre du Marsyas de Milan a choisi de représenter l'instant où Mucius Scævola atteste de son courage en plongeant la main dans le brasero placé devant lui. À gauche, Porsenna, assis sur son trône, pointe du doigt le héros, le condamnant avant ou le gracieux après cette démonstration de courage. Aux côtés du roi est représenté un conseiller, vieillard à la longue barbe blanche, et à droite de Mucius Scævola se trouve figuré un cavalier en charge du prisonnier. L'arrière-plan présente un paysage bleuté de collines surmontées de lignes d'arbustes ; un arbre au tronc sinueux et au feuillage dense, propre aux compositions de l'artiste, scande la scène à droite.

La source graphique semble être la même que pour la pièce précédente (voir Cat. n° 60), inversée droite-gauche et avec quelques modifications. Le groupe de personnages composé du roi Porsenna et de son vieux conseiller est quasiment

identique d'une œuvre à l'autre, l'unique différence tenant à la présence d'un jeune garçon entre les deux dans la version de l'Empereur Tibère. En miroir, on retrouve également un homme à cheval fermant la composition, bien que leurs postures et leurs vêtements diffèrent.

C'est le personnage central qui permet de distinguer les deux représentations, puisque Mucius Scævola est parfaitement identifiable grâce à son épée lui ayant servi à tuer le secrétaire du roi et que, de manière assez étrange, il tient encore dans la main au moment où il plonge celle-ci dans le brasero enflammé. Comme pour les trois majoliques figurant *Marcus Curtius* (Cat. n° 35, 36 et 37), il semble que la proximité des œuvres du corpus du peintre entre elles soit plus importante encore qu'avec le modèle gravé.

Par ailleurs, il peut paraître très curieux au regard du récit que Mucius Scævola, fait prisonnier, soit armé : il tient non seulement une épée dans une main, mais plus encore une hallebarde dans l'autre ! En l'absence du modèle graphique identifié, on ne peut savoir si ces détails incongrus viennent de ce dernier ou s'il s'agit d'ajouts personnels du peintre, qui finalement viennent altérer la justesse du récit évoqué. Comme des confusions du même ordre sont observables à plusieurs reprises au sein du corpus, nous sommes tentés d'attribuer à l'artiste ces modifications, qui suggèrent qu'il ne maîtrisait pas tout à fait les récits littéraires qu'il adaptait sur majolique. En revanche, comme souvent, il se sert du cavet du *piatto* pour mettre en exergue les éléments clés de la scène : le bras tendu de Porsenna, le brasier et Mucius Scævola tenant son glaive.

Cette pièce reprend – même indirectement¹⁴² – la composition de la gravure sur bois de *Tibère et Archélaüs* publiée en mars 1533 ; par conséquent, elle a forcément été réalisée après cette date qui nous fournit un *terminus post quem*.



¹⁴² Elle peut avoir pris comme modèle une majolique qui elle-même aura pris pour modèle la gravure sur bois.

62. SEPTIME SÈVÈRE ORDONNE LA DÉCAPITATION D'ALBINUS

Daté 1539 d'après le catalogue de vente de 1966

Tondino

Diamètre : 26,5 cm

Inscription au revers en bleu : « 1539. Historia romana de subidienza »

Localisation Non localisée

Provenance

- Collection privée (Christie's, Londres, 21 novembre 1966, n° 127 : « A very fine rare Urbino dated Istoriato dish, of Cardinal's hat form, painted in colours by Nicola Pellipario, with a soldier about to decapitate a captive with a scimitar before an Emperor seated to the left beneath a canopy, with two horsemen to the right, the landscape with a tree to the right and mountains in the distance – 10 1/2 in. (26,5 cm.) – the reverse inscribed in blue : – 1539. Historia romana de subidienza »)

Inédite

Si l'on en croit la notice rédigée par les experts de Christie's Londres en 1966, ce *tondino* porterait une inscription au revers et la date de 1539. Le plat serait ainsi l'œuvre connue la plus tardive de notre artiste (et l'une des seules datées) – si tant est qu'il s'agisse bien du Peintre du Marsyas de Milan car, là encore, on ne peut se fier qu'à une photographie en noir et blanc. Toutefois, l'attribution nous semble convaincante, tout spécialement par la physionomie des personnages et parce que la composition paraît être à nouveau une variation à partir de la gravure sur bois publiée en 1533 (voir Cat. n° 60) ; en outre, la mise en scène et le décor architectural se rapprochent particulièrement de l'assiette du Castello Sforzesco avec Mucius Scevola (Cat. n° 61).

Une nouvelle fois, l'artiste a choisi d'illustrer un épisode de l'*Histoire Auguste*, la décapitation de Decimus Clodius Albinus (147-197 après J.-C.) et les difficultés de succession du pouvoir à Rome. Albinus, chef des légions insulaires, avait obtenu de l'empereur Septime Sévère (146-211), le titre de César et le consulat. Après une victoire contre les Parthes en 195, l'empereur brisa le pacte et déclara Albinus ennemi public. Un affrontement eut lieu entre les armées des deux hommes en 197 à proximité de Lyon, avant la victoire de Septime Sévère et la décapitation finale d'Albinus. Contrairement à ce qu'affirme l'*Histoire Auguste*, en réalité, Albinus s'est suicidé après sa défaite pour ne pas être capturé.

Le Peintre du Marsyas de Milan représente l'instant où Albinus, agenouillé, les mains liées dans le dos, s'apprête à être décapité par un soldat brandissant une épée. Septime Sévère est assis sur son trône, à gauche, dans une niche flanquée de colonnes sur piédestaux et couverte par un dais, un grand drapé noué. Un groupe de deux cavaliers casqués se tient à droite. L'arrière-plan présente un paysage de collines (sans doute bleutées) ponctuées de lignes d'arbustes ; un arbre au tronc sombre et sinueux et au feuillage dense, propre aux compositions de l'artiste, se dresse derrière le groupe de cavaliers.

Comme dans la composition précédente (Cat. n° 61), l'artiste se sert du cavet de la pièce pour mettre en exergue le moment clef de la scène : la moitié supérieure du corps du bourreau est ainsi dans le centre de la majolique, son bras droit qui brandit le glaive épousant la forme circulaire du marli, tandis qu'Albinus s'incline en direction de l'empereur mais plastiquement sous le marli. De même, le cavalier et sa monture au premier-plan à droite sont repris de la pièce précédente, avec le même casque mais sans la crinière, le cheval au même emplacement avec la tête inscrite dans le cavet.



Groupe E - Scènes d'extérieur, avec visages légèrement différents, issues de gravures ou en collaboration

63. ADAM ET ÈVE

Sans date [vers 1535-1540]

Coppa

Diamètre : 29,2 cm ; Hauteur : 5,7 cm

Revers : deux cercles concentriques jaunes

Localisation Venise, Museo Correr inv. Cl. IV n. 0137 (Legs de T. Correr en 1830)

Provenance

- Teodoro Correr (1750-1830), Venise

Bibliographie

- Angelini, Giglio et Falcucci 2019, p. 51, fig. 1 et p. 53, fig. 5a-b.

- Marcantoni 2023, n° 49 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

La scène représentée figure un épisode de la Genèse, *Adam et Ève* s'appêtant à manger le fruit défendu du jardin d'Eden. À gauche, le personnage d'Adam est adossé à une souche placée devant un arbre. Il tient dans sa main gauche les pommes tout juste cueillies de l'arbre contre lequel s'appuie Ève. Au sommet du pommier, le serpent, animal de la tentation, observe la scène. La tête de l'animal est un visage féminin, comme rappel de la perfidie de la femme qui a perverti l'homme en lui faisant manger le fruit interdit :

« La femme vit que l'arbre était bon pour la nourriture et plaisant pour la vue, qu'il était, cet arbre, désirable pour le discernement. Elle prit de son fruit et en mangea ; elle en donna aussi à son homme qui était avec elle, et il en mangea. »
(Genèse, Chapitre 3, verset 6)

Si le traitement des figures principales détonne au regard des représentations types des personnages du Peintre du Marsyas de Milan, c'est à nouveau en raison du modèle gravé parfaitement imité par l'artiste. La source iconographique utilisée est une gravure de Marcantonio Raimondi d'*Adam et Ève* datée vers 1510-1512 (fig. 117). Ainsi l'anatomie des corps féminin et masculin répond-elle au modèle gravé, tout comme le mouvement et le traitement de la chevelure d'Ève ou encore le visage d'Adam, à la mâchoire développée avec le nez en avant, extrêmement fidèle à la source iconographique. Le profil grec du personnage féminin s'inscrit toutefois dans la production courante du peintre, comparable par exemple à celui de *L'Allégorie de la force* (Cat. n° 41). On retrouve également la manière de l'artiste dans la façon de rendre les genoux des personnages. Les maisons présentes sur la gravure ne sont pas reprises à l'identique par le peintre, qui là aussi apporte sa touche personnelle de sorte que ses habitations peuvent être rapprochées, par exemple, de celles de *Latone et les paysans de Lycie* (Cat. n° 23) ou du *Meurtre de la fille de Niobé* (Cat. n° 19). Le même constat vaut pour les arbres, aux troncs sinueux et aux feuillages



Fig. 117 : Marcantonio Raimondi, *Adam et Ève*, vers 1510-1512, gravure sur cuivre

denses, ainsi que pour les collines bleutées à l'arrière-plan, qui s'inscrivent dans la production du peintre. Ainsi, la souche d'arbre noueuse sur laquelle Adam s'appuie est présente dans différentes pièces du peintre, *Apollon et Pan* (Cat. n° 8), *Vulcain forgeant une flèche pour Cupidon* (Cat. n° 6) et *Cyparisse changé en cyprès* (Cat. n° 74). En revanche, le feuillage particulier des deux arbres principaux ne se retrouve que sur le plat de *Pan et Syrinx* (Cat. n° 53). Est-ce pure coïncidence si ce plat est lui aussi adapté d'une gravure de Raimondi ?



64. LE SACRIFICE DE CAÏN ET ABEL

Sans date [vers 1535-1540]

Tagliere

Diamètre : 28 cm

Revers : quatre cercles concentriques jaunes

Localisation Collection Leprince, France

Provenance

- Léon Somzée (1837-1901), ingénieur (*Catalogue des tapisseries, antiquités grecques & faïences italiennes*, Bruxelles, 20-25 mai 1901, n° 359, pl. XI « Belle composition, éclatante de couleur »)

- Alexandre Imbert (1865-1943), Paris et Rome (vers 1906 au moins), certainement revendu entre 1906 et 1911

- Probablement Alfred Spero, marchand d'art, Londres, en activité entre 1920 et 1943

- Martin Sinclair Frankland Hood¹⁴³ (31 janvier 1917-18 janvier 2021), archéologue et académicien irlandais, il fut directeur de la British School of Archaeology à Athènes de 1954 à 1962

- Raccanello, Londres

Bibliographie

- Riccetti 2017, p. 237 (reproduite d'après le catalogue Imbert vers 1906) et citée p. 342 (non localisée).

Reproduction en couleurs inédite

Au premier plan du plat historié sont représentés Abel et Caïn, les fils aînés d'Adam et Ève – soit l'épisode qui se déroule après celui de la pièce précédente (Cat. n° 63). Abel est à genoux, les mains jointes et son regard est tourné vers l'autel sur lequel il vient de sacrifier à Dieu et d'où s'échappe un feu. Il porte une tunique courte, bleue, qui pourrait être un *chiton*, cintré par un drapé orange. À sa gauche, Caïn, genou à terre, tient dans sa main gauche une serpe ou une faux à long manche et porte sa main droite à sa bouche. Il est vêtu d'un *chiton* de couleur orangé, cintré d'un drapé bleu, ainsi que d'un col noir. Son regard se porte également vers son autel sacrificiel.

Au sommet de la composition, Dieu le père, portant une longue barbe blanche, les bras largement ouverts, sort d'un halo de lumière bordé par un chapelet de nuages. Il est vêtu d'une tunique longue orange et un drapé bleu, comme pris au vent, encercle sa tête. À l'arrière-plan s'étend un paysage de collines bleutées que ponctuent des habitations et des rangées de buissons et d'arbustes. Sur la gauche, des arbres sombres au tronc noueux, et à droite, d'imposants rochers découpés encadrent la scène centrale. Le meurtre d'Abel par son frère Caïn a lieu devant ces derniers : debout, de dos et sa grande faux levée en l'air, Caïn s'apprête à frapper à mort son frère, qui est à terre se protégeant la tête avec ses bras.

Cet épisode est issu de la Genèse, le tout premier livre de la bible. Dans le récit biblique, Caïn tua Abel parce que Dieu avait accepté le sacrifice de son frère, mais rejeté le sien. Cet acte de jalousie conduit au premier meurtre et fratricide de l'humanité :

« Caïn apporta du fruit de la terre en offrande au Seigneur. Abel, lui aussi, apporta des premiers-nés de son petit bétail avec leur graisse. Le Seigneur porta un regard favorable sur Abel et sur son offrande ; mais il ne porta pas un regard favorable sur Caïn ni sur son offrande. » (Genèse 4.3-5).

L'artiste s'est inspiré d'un dessin d'après le *Sacrifice de Caïn et Abel* peint par Raphaël pour les Loges du Vatican – on trouve encore aujourd'hui des dessins du XVI^e siècle à partir de cette fresque, comme celui conservé au musée du Louvre (fig. 118) – et non de la gravure sur le même sujet de Marcantonio Raimondi, qui est inversée droite-gauche par rapport à l'originale (fig. 119). D'ailleurs, nous avons une autre preuve que ce n'est pas la gravure qui a servi au faïencier, mais un dessin : pour insister visuellement sur la préférence de Dieu pour Abel, Raimondi a représenté la fumée s'élevant de l'autel sacrificiel d'Abel mais pas de celui de Caïn, alors que sur la fresque vaticane les fumées des deux autels s'élevaient de manière égale vers Dieu ; sur ce point, le Peintre du Marsyas de Milan a copié fidèlement un dessin issu de la fresque.

Comme la fresque originale de Raphaël (maintenant ruinée), la composition présente les deux épisodes successifs côte à côte. Cependant, par manque de place, le peintre a dû prendre quelques libertés par rapport à l'originale. En effet, sur le plat, Dieu le père se devait de figurer en bonne place, dans la partie supérieure, au centre, et les deux autels sacrificiels d'être placés en miroir dans le cavet, avec Caïn situé comme il se doit près du sien, à gauche. Partant de là, le peintre n'avait plus assez d'espace pour disposer à la fois Abel devant son autel et la lutte à



¹⁴³ Sinclair Hood mentionnait avoir débuté sa collection en achetant auprès d'Alfred Spero « un groupe d'objets » durant la Seconde Guerre mondiale.



Fig. 118 : Atelier de Raphaël (copie d'après), *Abel et Caïn*, sans date, dessin à l'encre brune et rehauts de blanc (Paris, musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv 4058 recto)

mort des deux frères¹⁴⁴ ; il dût se résoudre à décaler Abel plus à gauche, presque au centre du plat. La pièce n'est donc pas une simple transcription littérale du dessin, ce que confirme s'il le fallait encore, le traitement d'Abel qui diffère : figuré de profil dans la fresque, il est à genoux en prière dans notre œuvre – ce qui a permis au peintre de remployer une posture qu'il affectionne (voir Cat. n° 46). De même, Dieu le père est tout à fait caractéristique des figures de vieillard barbu de l'artiste (il semble très proche de celles des Cat. n° 35 et 46), tout comme Abel et Caïn, excepté quelques variations par rapport aux figures masculines habituelles, notamment dans la chevelure très rousse et sans relief – traitement qui se retrouve cependant dans les personnages de deux bols d'accouchées (voir Cat. n° 81 et 87).

Cette pièce est l'une des cinq du corpus à utiliser le halo de lumière nuageux. Il se trouve ici sur la partie supérieure, comme chez *Persée et Andromède* (Cat. n° 25), *Apollon et Daphné* (Cat. n° 51) ou l'aiguière (Cat. n° 33). On le retrouve également à gauche du plat du *Meurtre des fils de Niobé* (Cat. n° 19). Xanto utilise également souvent ce procédé.

Ce plat, quasiment inédit, a fait partie de la collection du marchand Alexandre Imbert au début du XX^e siècle. Vers 1906, Imbert avait imprimé à un tout petit nombre d'exemplaires un catalogue d'une partie de sa collection qu'il proposa à la vente à quelques collectionneurs choisis dont John Pierpont Morgan et Valentine Emerit Macy. Cet album photographique imprimé comprend 101 feuillets de grands formats (environ 30 x 40 cm) avec la reproduction de 361 majoliques, terres cuites, œuvres des Della Robbia et sculptures. Ce plat a fait partie de cette sélection (fol. 49, n° 1).

N'ayant pas trouvé preneur, un grand nombre de pièces présentées dans cet album vont ensuite faire partie de la grande exposition organisée par Imbert au musée des Arts décoratifs de Paris en 1911 – qui ne présenta pas moins de 525 majoliques. Comme notre plat ne se trouvait pas exposé à ce moment-là, on peut légitimement supposer qu'il fut vendu avant cette date, soit entre 1906 et 1911.



Fig. 119 : Marcantonio Raimondi, *Le sacrifice d'Abel et Caïn*, vers 1525, gravure sur cuivre



¹⁴⁴ Ce qui explique aussi pourquoi Abel est représenté à genoux, presque debout, et non couché, comme sur la fresque de Raphaël.

65. SAINT THOMAS RECEVANT LA CEINTURE DE LA VIERGE

Sans date [vers 1535-1540]

Coppa

Diamètre : 27,3 cm

Revers non connu ; sans inscription

Localisation Yale University Art Gallery, Inv. 2014.20.1 (acquis en 2014)

Provenance

- W. J. H. Whittall (?-1947) (Sotheby's, Londres, 18 avril 1947, n° 39 ; à Alfred Spero)
- Alfred Spero, Londres
- John Scott-Taggart (1897-1979), Chichester, acquis en 1952 ou 1953 (Christie's, Londres, 14 avril 1980, n° 16 : attribuée à Xanto)
- Collection privée (Christie's, Londres, 24 mai 2011, n° 27)
- Collection privée (Christie's, New York, 30 janvier 2013, n° 108)
- Richard Feigen Gallery, New York

Exposition

- Urbino, Palazzo Ducale, 18 juillet-6 septembre 1987

Bibliographie

- Rackham 1957, p. 104, note 15 (citée).
- Scott-Taggart 1972, reproduit en page de titre et p. 48 (donnée à Xanto).
- Gardelli 1987, n° 2 (attribuée à Xanto ou Nicola da Urbino, vers 1528-1530).
- Mallet 1988, p. 97, fig. 9 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

La scène peinte illustre un épisode apocryphe diffusé par Jacques de Voragine (1228-1298) dans *La Légende dorée* : *Saint Thomas recevant la ceinture de la Vierge*. Sur un fond de paysage vallonné et boisé, la vierge occupe la partie centrale et supérieure de la coupe. Vêtue d'un large manteau bleu lui recouvrant la tête sur une tunique orange, elle est assise sur des nuages et entourée de trois chérubins. Auréolée, elle se détache sur une mandorle dorée et tient dans sa main sa ceinture qui la relie à Saint Thomas, à genoux devant elle. La Vierge est flanquée de deux anges priant à genoux sur des nuages. Au premier plan, au pied de Saint Thomas, est représentée la sépulture de la Vierge fleurie. Le récit évoque l'instant où le Saint, incrédule, reçoit la preuve de l'Assomption de la Vierge. Ainsi :

« voici que la ceinture qui entourait le corps de la Vierge tomba du ciel dans ses mains, intacte et encore nouée, de manière à lui faire comprendre que le corps de la Vierge avait été emporté tout entier au ciel. » (Chapitre CXVII, L'assomption de la Bienheureuse Vierge Marie, 434-435)

John Scott Taggart avait identifié la source iconographique ayant servi à cette composition comme étant une gravure florentine d'un artiste anonyme¹⁴⁵ de *L'assomption de la Vierge* des années 1470-1490 (fig. 120) d'après une fresque d'Alessio Baldovinetti (1425-1492) de la sacristie de San Nicolo à Florence. Le faïencier reprend assez exactement la composition tout en l'allégeant de certains personnages jugés surnuméraires. Ainsi, les chérubins au nombre de neuf sur la gravure ne sont-ils plus que trois et les anges priant au nombre de six ne sont plus que deux. Le peintre a également supprimé de sa composition les biches, cerfs et



Fig. 120 : Florence, *Saint Thomas recevant la ceinture de la Vierge*, vers 1470-1490, gravure sur cuivre

oiseaux présents à l'arrière-plan. Si on retrouve le plan d'eau présent sur la gravure, les collines vallonnées bleutées avec ses rangées d'arbustes de l'arrière-plan et le bouquet d'arbres au tronc sinueux et au feuillage dense à droite, qui est un apport à son initiative, sont caractéristiques du peintre.

En 1957, Bernard Rackham attribuait cette coupe à une œuvre de jeunesse de Francesco Xanto Avelli et l'avait justement mis en rapport avec le bol d'accouchée signé à l'extérieur « MXAR » du Victoria & Albert Museum (Cat. n° 82), dont nous attribuons précisément désormais l'intérieur du bol au Peintre du Marsyas de Milan. Rackham soulignait la beauté exceptionnelle de cette pièce. Dans une correspondance privée adressée à John Scott Taggart,



il écrivait le 13 novembre 1953 : « The dish seems to be with little doubt an early work by Francesco Xanto like the porringer signed MXAR in the Victoria and Albert Museum which, though undated, is very close in style to other similar bowls dated 1530 and 1531. His later works seldom show the restraint and carefulness of your dish which is evidently of exceptionally fine quality. »¹⁴⁶ Dans une autre lettre du 24 février 1954, il écrivait finalement : « So I come back to my idea that it is an early Xanto – perhaps earlier than the 1530 soup-bowl. »¹⁴⁷

En 1980, l'œuvre fut attribuée au Peintre du Marsyas de Milan par John Mallet. En 1987, Gardelli signalait au sujet de ce plat qu'il y a une certaine maladresse dans la composition mais le « goût du quattrocento lui donne un

charme considérable ». Elle notait également le contraste entre l'azur intense du manteau de la vierge comparé aux teintes de l'autre figure. De même, elle soulignait le style presque péruiginesque des anges comparé à la sécheresse du dessin de la madone et une certaine douceur dans la figure du saint typique de Nicola da Urbino.

Selon nous, il fait peu de doute que la pièce appartient à la production du peintre : le profil à la grecque de la Vierge et des anges est distinctif des visages peints par l'artiste. De même, le traitement de la chevelure du saint, mèche à mèche avec une oreille apparente, est proche de la représentation du personnage d'Abel sur l'assiette d'*Abel et Cain* (Cat. n° 64), toutefois la pièce diffère du Groupe A, sans rochers, ni trous en motif de clé de serrure.

¹⁴⁶ Bernard Rackham, *A Memoir by John Scott-Taggart with opinions on Italian maiolica and extracts from his correspondence (compiled 1975)*, tapuscrit conserve à la National Art Library, Inv. 86W70.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁵ Arthur Mayger Hind, *Early Italian Engravings*, New York, B. Quaritch, 1938, vol. III, pl. 186 ; B.I. 14, II.

66. LE BAPTÊME DU CHRIST

Sans date [vers 1535-1540]

Coppa

Diamètre : 27,6 cm

Revers : cinq cercles concentriques jaunes

Localisation Milan, Castello Sforzesco, Inv. 128

Provenance

- Gian Giacomo Attendolo Bolognini, 1865
- En dépôt à la Biblioteca Ambrosiana, Milan
- Museo Artistico Municipale, 1879

Exposition

- Milan, Castello Sforzesco, 1992 « Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici »

Bibliographie

- Biscottini Ugolini, Petruzzellis Scherer, 1992, n°19 (attribuée à l'atelier Fontana).
- Wilson 2000, n° 205 (attribuée au cercle de Nicola da Urbino).

L'artiste a illustré l'épisode biblique *Le Baptême du Christ* copié d'une gravure de Marcantonio Raimondi (fig. 121) d'après un tableau de Francesco Francia datée de 1480-1490 et appartenant aujourd'hui à la Royal Collection. La majolique fut brisée en plus de dix morceaux ; un fragment important (presque un tiers de la pièce) manque aujourd'hui – comblé par la restauration.

Le Christ est debout, les pieds dans l'eau, les mains jointes en prière et porte un drapé orange sur le bas de ses hanches ; une auréole jaune à croix pattée orangé ceint sa tête. Il regarde en direction de saint Jean-Baptiste, accroupi sur la rive du Jourdain. De la main gauche, ce dernier tient une croix et de l'autre une coupelle avec laquelle il vient de baptiser le Christ ou bien s'apprête à récupérer de l'eau pour le faire. Derrière lui, un ange pointe d'un geste de la main le fils de Dieu. En haut, au centre de la composition, est représentée une colombe dans un halo de lumière, symbole du Saint-Esprit :

« Or il advint, une fois que tout le peuple eut été baptisé et au moment où Jésus, baptisé lui aussi, se trouvait en prière, que le ciel s'ouvrit, et l'Esprit Saint descendit sur lui sous une forme corporelle, comme une colombe. Et une voix partit du ciel : 'Tu es mon fils ; moi, aujourd'hui, je t'ai engendré.' » (Évangile de Luc 3, 21-22)

La scène figure l'instant où le Christ en prière, tout juste baptisé, voit descendre sur lui le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. Saint Jean-Baptiste aurait donc déjà pratiqué le rituel du premier sacrement chrétien. Sur la gravure, Marcantonio Raimondi a fait l'économie de certains personnages présents sur la peinture de Francesco Francia ; un ange sur deux seulement est figuré derrière saint Jean-Baptiste, et à l'arrière-plan le groupe de quatre personnages a été supprimé. Le Peintre du Marsyas



Fig. 121 : Marcantonio Raimondi, *Le Baptême du Christ*, vers 1506-1534, gravure sur cuivre, second état

de Milan a de toute évidence utilisé comme modèle la gravure puisque ces mêmes personnages sont absents du plat. En revanche, comme dans le panneau sur bois, le peintre a ajouté les auréoles aux trois personnages : ce choix pourrait avoir été déterminé par la sacralité du saint et de l'ange comme l'a suggéré Timothy Wilson ; il peut aussi venir du fait que le faïencier a employé le second état de la gravure de Raimondi, qui comprend l'auréole du Christ, ce qui n'est pas le cas dans le premier état où elle est absente : non seulement il reprend exactement la croix pattée, mais cela l'aura aussi incité à ajouter des auréoles aux deux autres personnages.

L'œuvre s'inscrit dans un groupe de majoliques du corpus du peintre qui dénote légèrement du reste de sa production. Cette spécificité est induite notamment par une reproduction attentive, presque exacte du modèle gravé. L'absence d'adaptation ou d'invention par rapport à la gravure rend difficile l'identification des traits caractéristiques du peintre. Pour ce groupe, il faut se référer à d'autres éléments. Ainsi retrouve-t-on la manière du peintre dans la façon de dessiner les genoux du Christ, la rotule et le ménisque en cercles, grand et petit, superposés et plus clairs que le reste de la carnation, et bien plus encore dans le paysage, particulièrement caractéristique de sa production : à l'arrière-plan, les collines bleutées, surmontées de lignes d'arbustes ou d'arbres, ainsi que les rochers au motif de trou en forme de clef de serrure.



67. PAN ET SYRINX

Sans date [vers 1535]

Coppa

Diamètre : 26,5 cm

Revers vierge

Localisation Paris, musée du Louvre, Inv. OA 1243 (Legs de Sauvageot en 1856)

Provenance

- Alexandre-Charles Sauvageot (1781-1860), Paris

Bibliographie

- Sauzay 1861, p. 186, n° 767 : « Plat rond. Satyre surprenant une Nymphe. Fond de paysage ».

- Darcel 1864, p. 197, n° G311.

- Giacomotti 1974, n° 1123 (« Fabrique indéterminée, Faenza ? Milieu du XVI^e siècle »).

- Barbe 2020, p. 85, repr.

Le Peintre du Marsyas de Milan illustre pour la seconde fois d'après la même source graphique (fig. 122) l'histoire de *Pan et Syrinx* tirée des *Métamorphoses* d'Ovide (voir Cat. n° 53). Pan s'apprête à surprendre la nymphe Syrinx dont il est tombé sous le charme. Mais la jeune vierge préférera être transformée en roseau plutôt que de répondre aux attentes amoureuses du satyre ithyphallique. Si la proximité entre les deux œuvres est grande en raison de leur source commune, le reste de la composition diffère très largement en raison d'une composition plus resserrée sur les deux protagonistes et d'un arrière-plan simplifié, remplacé par une mer lisse, deux particularités dont l'origine est à chercher dans le modèle gravé.

La pièce prend place au sein d'un groupe d'œuvres légèrement différent du reste du corpus de l'artiste qui se distingue par l'utilisation exacte du modèle graphique. En effet, la copie scrupuleuse du modèle gravé rend difficile l'identification de la main du peintre : la nymphe est reproduite à l'identique, tout comme le buisson derrière elle, le feuillage sur lequel elle est assise ou encore le satyre, à quelques détails près, lui aussi représenté conformément à la gravure. En l'absence des personnages stéréotypés de notre peintre, seul le paysage suggère qu'il s'agit bien d'une pièce issue de sa production. La manière de rendre les rochers surmontés de lichen avec un motif en forme de trou de clef de serrure ne laisse effectivement pas de doute quant à sa paternité. Même l'arrière-plan essentiellement composé d'une mer s'étendant à perte de vue, inhabituelle dans sa production, a un antécédent : une autre pièce du corpus présente cette particularité – induite par son sujet – *L'Appel de Saint-Pierre* (Cat. n° 39). La gamme chromatique et la composition dans son ensemble viennent, *in fine*, confirmer cette attribution.

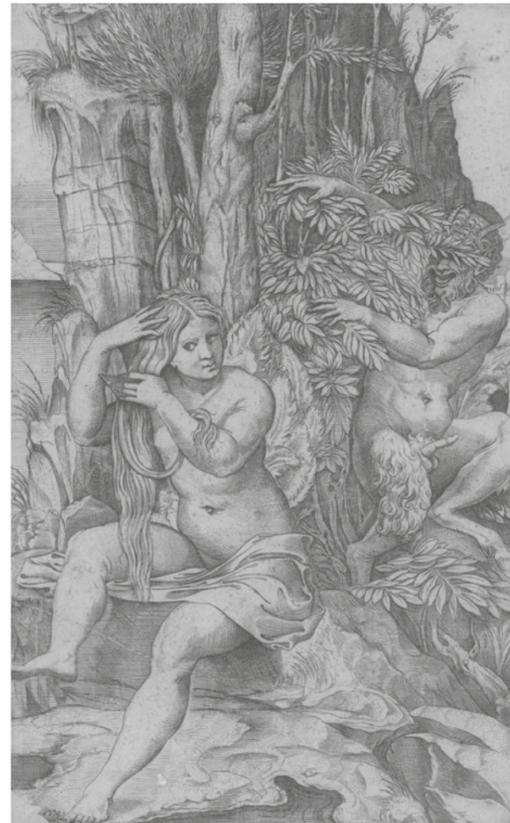


Fig. 122 : Marcantonio Raimondi, *Pan et Syrinx*, vers 1527-1534, gravure sur cuivre



68. VÉNUS ET ADONIS

Sans date [vers 1535]

Piatto

Diamètre : 28 cm

Revers : cinq cercles concentriques jaunes

Localisation Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, Inv. 1803 (en dépôt du Museo civico Medievale de Bologne)

Exposition

- Reggia di Venaria, 26 septembre 2015-24 janvier 2016 : « Raffaello. Il sole delle arti »

Bibliographie

- Gresta 1993, p. 21, fig. 13 (attribuée au Peintre de l'Argo).

- Ravanelli Guidotti 1993, pp. 131-132, fig. 3a (attribuée au Peintre de l'Argo).

- Valentina Mazzotti in Barrauca et Ferino-Pagden 2015, n° 61 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

Le sujet peint sur cette pièce est identifié tantôt comme figurant *Angélique et Médor*, tantôt comme représentant *Vénus et Adonis*. L'indécision concernant l'épisode représenté porte avant tout sur le modèle gravé de Marcantonio Raimondi (fig. 123) d'après un dessin attribué à Giulio Romano. Adam Bartsch définit le sujet comme étant *Angélique et Médor* d'après le poème épique de l'Arioste, le *Roland Furieux* publié en 1516. Les épisodes traditionnellement représentés du couple figurent majoritairement *Angélique soignant Médor* ou bien *Médor gravant le nom d'Angélique sur un arbre*, comme témoignage de leur amour. Toutefois, la gravure de Raimondi ne figure aucune de ces deux actions.

L'hypothèse identifiant les personnages comme *Vénus et Adonis* paraît plus probante. La déesse de l'Amour s'éprend profondément du jeune homme et passe sur terre une grande partie de son temps afin de le partager avec son bien-aimé. Pour cela, elle ira jusqu'à changer ses habitudes et pratiquer la chasse qu'Adonis affectionne particulièrement. Toutefois, inquiète pour son jeune amant, elle le met en garde contre cette pratique risquée en lui racontant les aventures d'Atalante et Hyppomène. Il finira par mourir sous les coups d'un sanglier. L'épisode représenté illustre l'instant où interrompant leur chasse et à l'abri d'un arbre, Vénus alerte Adonis :

« [...] il y a là un peuplier dont l'ombre propice est bien agréable, et un coin de gazon qui nous offre une couche : j'aimerais m'y reposer avec toi.' Elle s'allonge sur le sol, serre contre elle le jeune homme renversé dans l'herbe et, la tête posée sur sa poitrine, elle raconte, tout en entrecoupant ses paroles de baisers [...]. »¹⁴⁸ (Livre X, vers 554-559)

La retranscription picturale n'est pas littérale puisque sur la gravure, comme sur la majolique, c'est la déesse qui pose sa tête sur le buste d'Adonis. Elle porte un regard inquiet sur son amant-chasseur, prompt à se mettre en danger, allongée entre ses jambes. Toutefois, sur la gravure, il nous semble reconnaître sur la couronne végétale ornant le personnage masculin des fleurs d'Adonis, préfigurant la métamorphose du jeune homme. Si le Peintre du



Fig. 123 : Marcantonio Raimondi, *Vénus et Adonis*, vers 1516, gravure sur cuivre

Marsyas de Milan ne retranscrit pas ce détail, il représente principalement au sein de son corpus les mythes contenus dans les *Métamorphoses* d'Ovide et nous ne connaissons pas d'exemple relatif au récit de l'Arioste. La présence du cerf, symbole de la chasse, figuré à l'arrière-plan de la gravure, évoque vraisemblablement l'avertissement proféré par Vénus face au danger que représente la faune sauvage. L'artiste retranscrit l'animal sous la forme d'un bouc, une approximation que l'on peut faire reposer sur l'aspect cornu des deux animaux. On remarque chez le peintre à de nombreuses reprises une imprécision iconographique, entraînant une perte de sens quant au récit représenté (voir Cat. n° 16 et 42). Ces inexactitudes trahissent vraisemblablement une connaissance partielle des mythes évoqués.



¹⁴⁸ Ovide 2001, pp. 421-423.

69. LA MUSE CALLIOPE ET LES DEUX POÈTES ALCÉE ET ANACRÉON ?

Sans date [vers 1535]

Tagliere

Diamètre : 28 cm ; Hauteur : 3,5 cm

Revers : cinq cercles concentriques jaunes ; inscription en rouge « Durand. 22331 »

Localisation Paris, musée du Louvre, Inv. MR2231 (acquis en 1825)

Provenance Edme-Antoine Durand (1768-1835)

Bibliographie

- Darcel 1864, pp. 196-197, n° G309 : « Assiette à larges bords. D. 0,028. Attribuée à Xanto. Composition formée avec trois figures du Parnasse de Raphaël. – A gauche deux personnages drapés portant des livres et appuyés à un arbre ; ce sont les mêmes qui occupent la partie de l'extrême gauche dans le Parnasse. A droite une femme drapée, le sein et les bras découverts, tenant une trompette, assise au pied d'un arbre, c'est la muse assise à côté d'Apollon, dans la fresque ; au fond à droite une tente, au centre la plaine et des montagnes. – Trait bleu, dessin un peu mou, modelé des chairs très simple, en bistre froid, draperies d'un ton très-intense ; tons généralement soutenus. Revers d'émail blanc à quatre filets jaunes. Anciens fonds. »

- Courajod 1888, p. 35, n° 27 : « 2230 à 2239. Dix assiettes, différents sujets d'après Raphaël, d° 9^m [diamètre 9 pouces] » vendu 250 francs.

- Giacomotti 1974, n° 834 (donnée à Nicola Pellipario).

Le Peintre du Marsyas de Milan a représenté trois des figures de la gravure de Marcantonio Raimondi représentant *Apollon et les muses au Parnasse* (fig. 124), d'après le projet original de Raphaël pour *Le Parnasse*, sa célèbre fresque monumentale située dans la Chambre de la Signature au Vatican à Rome, peinte de 1509 à 1511. Le choix de ces trois seuls personnages intrigue, de même que le sens de cette majolique, qui nous échappe, de sorte que deux hypothèses sont envisageables. La première, suivant la fresque raphaélesque, est qu'il s'agirait d'une allégorie des arts, de la musique et de la poésie : Calliope, la muse tenant une trompette, est assise sur un rocher sur la droite ; à gauche, deux personnages masculins tenant des livres, symbolisant des poètes, ont été identifiés comme étant Alcée et Anacréon. Toutefois, une autre hypothèse est possible : comme parfois, bien qu'inspiré par la gravure, le peintre a créé sa propre composition et a pu reprendre des personnages, tout en leur assignant un sens nouveau, éloigné de celui d'origine : ainsi, il pourrait tout aussi bien s'agir d'un concours entre deux poètes dont le juge serait une renommée. Mais rien n'est moins

sûr, et la présence de la tente à droite est certainement l'élément clé qui permettra un jour d'identifier ce sujet.

Bien que la pièce dans son ensemble laisse peu de doute quant à la main de l'artiste, plusieurs éléments indiquent qu'il ne s'agirait pas de la première période du Peintre du Marsyas de Milan. La physiologie des visages présente quelques variations, notamment dans la coiffure où le personnage féminin semble porter une perruque. Toutefois le personnage masculin de gauche est absolument le même que celui d'Adam du musée Correr (Cat. n° 63).

L'utilisation du manganèse (couleur violette du vêtement du personnage masculin à gauche) est rare chez l'artiste, mais pas complètement absente, tout comme la présence de nuages. Le fond de paysage bleu semble fait hâtivement. En revanche, le rocher surmonté de lichen sur lequel est assis la muse est bien typique du maître, tout comme le petit arbuste central à trois étages que l'on retrouve sur plusieurs pièces (Cat. n° 14, 32, 35, 51 et 78) et un peu différemment dans d'autres (Cat. n° 9, 22, 54 et 63).



Fig. 124 : Marcantonio Raimondi, *Apollon et les muses au Parnasse*, vers 1517, gravure sur cuivre



70. APOLLON ET LES MUSES SUR LE MONT PARNASSE

Sans date [vers 1527-1530]

Tagliere aux armoiries non identifiées

Diamètre : 30,7 cm ; Hauteur : 4,1 cm

Revers vierge

Localisation Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Inv. MAR.C.61-1912 (legs de Marlay en 1912)

Provenance

- G. H. Morland (Christie's, Londres, 11 mai 1866, n° 463 ; adjugée à Whitehead)

- Thomas Miller Whitehead (1825-1897), Londres (ne figure pas au catalogue de sa vente du 10 mai 1898)

- Charles Brinsley Marlay (1831-1912), avant 1887

Exposition Londres, Burlington Fine Arts Club, 1887 (prêtée par Marlay)

Bibliographie

- Burlington Fine Arts Club 1887, n° 366 : « Plate. The Poets on Mount Parnassus ; five figures adapted from Marc Antonio's engraving of Raffaell's fresco in the Vatican. The doorway is show below, and a coat-of-arms is added in a tree above. Diameter, 12 in. Urbino. Probably Nicolo da Urbino. Lent by Mr. Marlay. »

- Mallet 1988 p. 94, fig. 5 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

- Poole 1996, n° 382 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

À l'occasion d'un colloque tenu en 1980, John Mallet avait attribué cette pièce à notre artiste. Aujourd'hui, il nous semble pourtant qu'elle présente des différences trop substantielles avec le corpus du peintre pour être uniquement de sa main : si les personnages aux extrémités paraissent assez proches des physionomies du Peintre du Marsyas de Milan, de même que le fond de paysage et l'écusson armorié, qui rappellent fortement notre artiste, les trois personnages centraux sont d'une main bien différente, bien plus proche de celle de Nicola da Urbino. Nous sommes d'autant plus enclins à voir l'intervention d'un autre peintre au côté du nôtre qu'il s'agit d'une pièce d'un service partagé avec Francesco Xanto Avelli – un autre collaborateur de Nicola da Urbino. En somme, la pièce serait due à un élève de Nicola da Urbino ou au maître lui-même, le peintre principal de cette pièce à qui l'on doit les trois personnages centraux ; tandis que le fond, les personnages secondaires et l'écusson seraient de la main du Peintre du Marsyas de Milan, ici assistant dans l'atelier du maître. Autrement dit, il pourrait s'agir d'une œuvre de jeunesse. D'ailleurs, on connaît trois autres majoliques de ce service, peint par Francesco Xanto Avelli, portant au revers son seul paraphe, ce qui permet de dater la pièce entre 1527 et 1530 (à ce sujet, voir pp. 80-81). Sur la droite, un écusson armorié de type toscan porte « d'azur à l'aigle éployé d'argent » : ces armes ne sont pas formellement identifiées.

Les peintres se sont inspirés de manière plus étroite que la pièce précédente (voir Cat. n° 69) de la gravure de Marcantonio Raimondi représentant *Apollon et les muses au Parnasse* (fig. 124), d'après le projet original de Raphaël pour *Le Parnasse*, sa célèbre fresque monumentale située dans la Chambre de la Signature au Vatican à Rome (1509-1511). Nous sommes assurés que les faïenciers

ont bien pris la gravure comme modèle et non la fresque finalement réalisée par Raphaël (ou un dessin d'après celle-ci), dans la mesure où la majolique reprend une des spécificités du projet original : au centre, Apollon, couronné de laurier, assis, joue de la lyre antique, et non de la *lira da braccio* comme dans la fresque réalisée. À l'inverse, les faïenciers ont dû expurger la composition gravée du trop grand nombre de protagonistes et des putti ailés dans le ciel afin de l'adapter à la dimension de leur pièce tout en conservant le sens principal de la scène et sa lisibilité. Aux côtés d'Apollon se trouvent ainsi seulement quatre personnages : assise à sa gauche la muse Calliope tenant une trompette et à sa droite la muse Erato tenant une flûte de pan ; de chaque côté de l'assiette, un poète se tient près d'un arbre. Celui de gauche regarde au loin vers la gauche ; celui de droite, l'index sur la bouche, regarde dans la même direction.

Cette assiette offre une particularité assez rare dans la majolique italienne de cette époque pour être signalée : elle représente la partie supérieure d'une porte avec son chambranle en trompe-l'œil. Certes, ce détail se retrouve dans la célèbre gravure de Marcantonio Raimondi illustrant les *Muses sur le Mont Parnasse* (fig. 124), détail lui-même repris de la fresque de Raphaël peinte autour d'une fenêtre de la Chambre de la Signature ouvrant sur le Belvédère. Or, ce détail – sans doute imposé par le commanditaire de la majolique au peintre – n'a plus aucun sens ici, si ce n'est celui de rappeler l'origine prestigieuse du modèle représenté.



71. LA DÉPLORATION DU CHRIST

Sans date [vers 1535-1540]

Coppa

Diamètre : 27,5 cm ; Hauteur : 6,2 cm

Revers : double cercle concentrique jaune sur le pied

Localisation Paris, musée du Louvre, Inv. OA 1728 (acquis en 1861)

Provenance Marquis Giampietro Campana Di Cavelli (1809-1880), Rome

Exposition

- Turin, Palais royal de Venaria, 26 septembre 2015-24 janvier 2016

Bibliographie

- *Museo Campana. Classe X. Dipinture in Majolica*, [Rome, 1857-1858], p. 12, Salle B, n° 91 : [Piatto] colla deposizione di Croce ; bellissima composizione ricca di molte figure. Questo lavoro è uno dei più perfetti tralle opere di Francesco Xanto. »

- Cornu 1862, p. 231, n° 387 : « attribuée à François Xanto ».

- Darcel 1864, p. 203, G321 : « École de Xanto ».

- Giacomotti 1974, n° 835 (attribuée à Nicola Pellipario, vers 1530-1535).

- Carmen Ravanelli Guidotti in Barrauca et Ferino-Pagden 2015, p. 127, fig. 6 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan).

Cette pièce nous semble l'une des moins convaincantes de notre corpus. Si certaines physionomies des personnages peuvent être rapprochées du Peintre du Marsyas de Milan, notamment ceux possédant un profil à la grecque (les saintes femmes), les expressions des visages, les ombres et les modelés sont beaucoup plus travaillés qu'à son accoutumée. Les coloris sont eux-aussi bien différents de ceux du corpus, notamment le vert et le rouge carmin des vêtements. Le même constat vaut pour l'arrière-plan : on croirait reconnaître la main de l'artiste (rochers découpés et à motifs de trou de serrure, arbres sinueux et sombres au feuillage dense, paysage bleuté animé de files d'arbustes), si ce n'est que tout paraît plus travaillé, avec des hachures d'ombre. Si notre artiste est impliqué dans cette coupe, il n'a peut-être pas travaillé seul ; et ce doit être à une période postérieure à celle de sa production connue des années 1530.

Le Christ mort est couché au premier plan, la tête sur les genoux de la Vierge assise à terre et soutenue par deux saintes femmes (Marie et Marie-Madeleine), les jambes du Christ reposant sur les genoux de Marie Salomé. Au second plan, à droite, l'apôtre Jean et deux personnages masculins, peut-être Joseph d'Arimatee et Nicodème. À gauche, saint Joseph appuyé sur un bâton.

Cette coupe fut copiée d'après une œuvre de Raphaël gravée par Agostino Veneziano (fig. 125).



Fig. 125 : Agostino Veneziano, *la Déploration du Christ*, 1516, gravure sur cuivre



72. VÉNUS ET L'AMOUR DANS LA FORGE DE VULCAIN

Lustrée et datée au revers par Maestro Giorgio Andreoli, 1528 : « 1528 / M° Giorgio / da Ugubio »
Tondino

Diamètre : 27 cm ; Hauteur : 4,4 cm

Localisation Vienne, Museum für Angewandte Kunst, Inv. Ke 8964 (acquise entre 1911 et 1916 du monastère bénédictin de Gottweig)

Provenance

- Monastère de Göttweig

Expositions

- Vienne, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, 1864 (prêtée par Göttweig)
- Vienne, Museum für Angewandte Kunst, 6 avril-7 août 2022

Bibliographie

- Vienne 1864, p. 37, f-n° 1 : « Teller, Majolika ; Vulkan schmiedet Waffen, ihm gegenüber sitzt Venus mit Amor. Die Zeichnung erhöht durch Metallglanz. Die Rückseite verziert mit Ornamenten in Metallglanz. Bezeichnet : 1528 M Giorgio da Gubio. Durchm. 10 1/4. (649). »
- Ballardini 1933-1938, I, n° 221, fig. 204 et 341.
- Brigitte Moser et Angela Völker in Noever 2009, n° 237.
- Wilson in Hollein, Franz et Wilson 2022, n° 84 (« The painting of this plate is close in style to the « Painter of the Milan Marsyas » and it may perhaps be his work on a visit to Gubbio. »)



La scène peinte, rehaussée d'un décor lustré, illustre l'épisode mythologique de *Vénus et l'Amour dans la forge de Vulcain*. Elle ne fait pas référence à l'épisode du récit de l'*Énéide* de Virgile au cours duquel Vénus séduit son époux afin qu'il réalise des armes pour son fils Énée (Livre VIII, vers 370-415), mais au mythe de Vulcain forgeant des flèches pour l'Amour, un autre fils de Vénus.

Ce sujet iconographique est abordé pour la seconde fois par le Peintre du Marsyas de Milan, la première appartenant au service dit aux Trois croissants (voir Cat. n° 6) ; dans les deux cas, la composition est très proche, pour ne pas dire identique. Au premier-plan à gauche, Vulcain, assis sur un tabouret, martèle une flèche sur une enclume surélevée par une souche d'arbre tandis qu'à droite, Vénus, assise sur une souche d'arbre, une flèche dans sa main, est accompagnée de son fils Cupidon. Ce dernier est reconnaissable à sa figuration (un putto ailé) et à ses attributs (arc, flèches et carquois). Le dieu de la forge est inscrit plastiquement devant une haute niche en plein-cintre qui le met en valeur, la forge du dieu étant elle-même matérialisée par un autel sur lequel brûle un feu.

Deux pièces seulement du Peintre du Marsyas de Milan ont été lustrées : celle-ci, datée au revers de 1528 par « M° Giorgio da Ugubio » ; la seconde, conservée au Victoria & Albert Museum, *Europe et le taureau*, est datée de 1535 (Cat. n° 50). Si Timothy Wilson a évoqué la popularité de ce sujet iconographique au sein de l'atelier de Maestro Giorgio entre 1527 et 1528¹⁴⁹, il faut surtout retenir la grande rareté des pièces du peintre à avoir été lustrées, de sorte qu'elles ne sont pas les plus évidentes à attribuer. Toutefois, abstraction faite du lustre, quelques

similitudes dans la physionomie des personnages ou dans le paysage se devinent, telles que le traitement des visages des protagonistes à profil grec, le motif de trou en forme de clef de serrure des roches, la simplicité de l'architecture ou encore la forme des souches d'arbres à racines noueuses, qui sont autant de caractéristiques du peintre.

Francesco Xanto Avelli a également peint à quatre reprises ce récit mythologique¹⁵⁰, dans une composition analogue. De ce point de vue, l'œuvre la plus proche de notre plat est celle conservée à la National Gallery of Victoria, notamment au regard du personnage de Vulcain (fig. 73). La proximité entre les versions du Peintre du Marsyas de Milan et celles de Francesco Xanto Avelli est telle – plus grande encore que celle existante avec les modèles gravés précités (voir Cat. n° 6) – qu'elle nous permet de supposer l'utilisation des mêmes dessins ou esquisses au sein des différents ateliers d'Urbino, partagés par les peintres sur majolique, voire l'utilisation d'une source commune héritée du même atelier dont ils seraient issus : on pense bien sûr à Nicola da Urbino. La collaboration déjà attestée entre les deux artistes grâce aux services armoriés sur lesquels ils travaillent conjointement est étayée par cette hypothèse. Une composition comparable est observable sur la majolique d'*Hercule et Omphale* (Cat. n° 79) ainsi que sur celle de *Latone et les habitants de Lycie* (Cat. n° 23).

Cette pièce n'est pas la plus évidente dans le corpus – surtout si l'on considère que les pièces les plus remarquables du service aux Trois croissants dateraient de 1530, soit seulement deux ans après celle-ci – toutefois au regard de certaines pièces de ce groupe, on remarque quelques similitudes dans la physionomie des personnages ou dans le paysage.



¹⁴⁹ Wilson in Hollein, Franz et Wilson 2022, p. 132.

¹⁵⁰ The Metropolitan Museum of Art, Inv. O4.9.19 ; Walters Art Museum, Inv. 48.1492 ; National Gallery of Victoria, Inv. 3862-D3 ; The British Museum, Inv. 1878.1230.373.

73. LOTIS ET PRIAPE

Sans date [vers 1528]

Piatto da pompa

Diamètre : 42,5 cm

Revers non connu ; sans inscription

Localisation Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, acquis en 1939 (en grande partie détruite durant la seconde guerre mondiale, en 1944)

Provenance Galleria Sangiorgio, Rome

Bibliographie

- Ballardini 1938, fig. XXIIIb, p. 165 (identifiée comme étant « Apollon et Daphné », « maniera del Pellipario » : « La mano che ha dipinto questa maiolica è di un maestro. Noi decisamente la rapportiamo a quel l'officina che si dirà poi dei Fontana, dopo chez Guido durantino l'avrà da Casteldurante portata ad Urbino, e dove, reduce dei suoi pellegrinaggi, continuerà a lavorare il padre di Guido, Nicola del pellicciaio, il migliore pittore dell'istoriato. Al suo fare ci sembra da ascrivere questo bellissimo tagliere. »)

- Tervarent 1950, fig. 15, pp. 18-20.

- Ravanelli Guidotti 2013, fig. 10a et 11a, pp. 42-49 (attribuée au cercle de Nicola da Urbino).

Ce grand plat illustre le mythe de *Lotis et Priape* d'après les *Métamorphoses* d'Ovide. La transformation de la nymphe est évoquée au Livre IX dans le récit de l'histoire de Dryopé. La jeune femme, épouse d'Andrémon, se rend sur la montagne avec son fils afin d'y honorer les nymphes. Pour distraire celui-ci, elle coupe une fleur sur un arbre duquel jaillit du sang, qui n'est autre que celui de Lotis, métamorphosée en Lotus afin d'échapper aux assauts du dieu Priape. De douleur ou de colère, la naïade condamne Dryopé qui est immédiatement transformée en arbuste :

« Apparemment, comme nous l'apprirent un peu plus tard des paysans, la nymphe Lotis, fuyant la lubricité de Priape, avait modifié son apparence et conservé son nom. »¹⁵¹ (Livre IX, vers 346-348)

C'est dans les *Fastes* d'Ovide que le récit de la poursuite entre Priape et Lotis est raconté. Alors qu'elle s'est endormie dans un bosquet à la suite de festivités, le dieu tente d'abuser de la naïade dans son sommeil. Juste avant de parvenir à ses fins, l'âne de Silène se met à braire, réveillant Lotis et lui permettant de fuir les ardeurs du dieu. Dans sa course poursuite, et pour échapper à son assaillant, Lotis sera transformée en plante, le lotus, qui emprunte à son nom. La version vulgarisée des *Métamorphoses* d'Ovide, rédigée par Giovanni de Bonsignori en italien au XIV^e siècle et publiée à Venise chez Lucantonio Giunta en 1497, conte le récit plus étoffé de l'histoire de Priape et Lotis contenu dans les *Fastes*, et l'artiste a pu s'inspirer en partie de la gravure sur bois (fig. 126) – notamment la partie droite avec Lotis poursuivie par Priape et transformé en Lotus. Cette scène est aussi très proche de la gravure d'*Apollon et Daphné* (voir fig. 81), d'où la confusion du sujet par Ballardini lors de sa publication en 1938. En 1950, Guy de Tervarent a rectifié cette erreur et correctement identifié le sujet de cette pièce.

Au centre de la composition, Silène est représenté au côté de son âne qui vient de braire, sortant Lotis de son sommeil,

représentée sur la gauche. À ses côtés, des nymphes tout juste réveillées assistent à la tentative de viol de Priape figuré par un homme nu à gauche de Lotis. Sur la droite, nos deux protagonistes sont à nouveau présents : Lotis poursuivie par Priape est déjà en cours de métamorphose, ses jambes, ses bras et sa tête prenant l'apparence de branchages. À nouveau, l'artiste illustre plusieurs moments du récit sur la même pièce, figurant ici jusqu'à trois fois Lotis.

La proximité est grande avec le plat du musée de Brescia, *Cyparisse changé en cyprès* (Cat. n° 74), dans la composition comme dans ses dimensions. Le rapprochement stylistique des deux œuvres a été proposé avec raison par Carmen Ravanelli Guidotti en 2013. On retrouve les mêmes nuages enroulés ainsi que des récifs aux bordures dentelées, des troncs aux racines tortueuses et des représentations architecturales similaires ainsi qu'une composition ascendante à l'arrière-plan. La transformation de Lotis et de Cyparisse est traitée en miroir au premier-plan à droite. Ravanelli Guidotti met également en évidence la proximité du travail du peintre avec l'œuvre de Nicola da Urbino. L'âne de Silène est assez proche de ceux présents sur le grand plat de *La Découverte de la Coupe dans le sac de Benjamin* de Nicola da Urbino conservé au Museo Diocesano, Reggio Emilia.



Fig. 126 : *Lotis et Priape*, gravure sur bois tirée de *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venise, 1497, fol. LXXVIII verso



¹⁵¹ Ovide 2001, p. 371.

74. CYPARISSE CHANGÉ EN CYPRÈS

Sans date [vers 1528]

Piatto da pompa

Diamètre : 41,4 cm

Revers : un cercle concentrique jaune sur le bord de l'aile

Localisation Brescia, Musei Civici d'Arte e Storia, Inv. CR 19 (legs de Camillo Brozzoni, 1863)

Provenance Camillo Brozzoni (1798-1863)

Bibliographie

- Ravanelli Guidotti 1988, pp. 98-146 (attribuée au cercle de Nicola da Urbino).
- Ravanelli Guidotti 2012, p. 143, n° II/7 (attribuée au cercle de Nicola da Urbino).
- Ravanelli Guidotti 2013, fig. 12a-12b, pp. 44-49 (attribuée au cercle de Nicola da Urbino).

Le plat historié représente le mythe de *Cyparisse changé en cyprès* d'après les *Métamorphoses* d'Ovide au Livre X. Comme dans le plat précédent (Cat. n° 73), trois instants du récit sont évoqués : Cyparisse tuant par accident son cerf bien-aimé, Apollon cherchant à le raisonner et enfin la transformation du jeune homme accordée par les dieux afin qu'il puisse porter indéfiniment le deuil de son animal. Aussi, sur notre plat au diamètre imposant, Cyparisse est-il figuré à trois reprises, alors même qu'il arrive au Peintre du Marsyas de Milan, en raison du peu d'espace pictural disponible, de ne figurer qu'une seule fois ses protagonistes afin d'illustrer plusieurs temps d'une même histoire, voire parfois, de supprimer des personnages pourtant essentiels au récit (voir Cat. n° 8).

Dans l'œuvre illustrant le même sujet mais aux dimensions plus modestes (Cat. n° 15), le peintre avait fait l'économie de Cyparisse s'apprêtant accidentellement à tuer son cerf pour ne figurer que l'animal au repos à l'arrière-plan. Il n'en est rien sur notre plat, où le jeune homme s'apprête à lancer ou à jeter le javelot qu'il tient à deux mains en direction du cerf allongé dans l'herbe :

« Fatigué, le cerf, allongé sur le sol couvert d'herbe, prenait le frais à l'ombre d'un arbre. Le jeune Cyparissus lui donna, par mégarde, un coup de javelot qui le transperça et, le voyant mourir de cette blessure terrible, voulut mourir aussi. »¹⁵²
(Livre X, vers 128-132)

Pour le reste de la scène, Cyparisse transformé en cyprès et Apollon cherchant à le raisonner, la représentation est identique à l'œuvre précédente, ce qui n'est pas fortuit : la source iconographique servant de modèle au peintre est la même ; il s'agit d'une gravure issue d'*Ovidio Methamorphoseos vulgare*, de l'édition de 1497 de Lucantonio Giunta, *Le Cerf de Cyparisse* (fig. 127). Toutefois, le peintre prend des libertés au regard de son modèle, mais restitue bien les trois temps de l'histoire dans une composition proche de la gravure. Les personnages sont disposés au sein d'un paysage de collines sinueuses

au motif de trou en clef de serrure et surmontées d'arbres au feuillage dense et au tronc noueux. À l'arrière-plan, des habitations ou des monuments surplombent la mer qui s'étend à perte de vue.

Le Peintre du Marsyas de Milan figure à nouveau le dieu Apollon en femme au moment où il pleure la transformation de Cyparisse en cyprès. Il est difficile de croire qu'il s'agit d'une nouvelle erreur de l'artiste (voir Cat. n° 15). Peut-être faut-il y voir une exaltation de l'androgynie d'Apollon – souvent représenté les cheveux longs, portant parfois le *chiton* long féminin avec une faible musculature – ou plutôt une difficulté du peintre à représenter explicitement un mythe reflétant d'évidence la coutume sociale de la pédérastie dans la Grèce antique. La représentation du dieu avec un corps de femme nue ne semble pas exister dans les sources iconographiques connues. Nous ne le retrouvons pas non plus avec un corps de femme dans les majoliques historiées figurant le même épisode. Il semble ainsi, que ce parti-pris iconographique soit celui du Peintre du Marsyas de Milan.



Fig. 127 : *Le cerf de Cyparisse*, gravure sur bois tirée de *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venise, 1497, fol. LXXXV verso



¹⁵² Ovide 2001, p. 401.

75. LA CHASSE DU SANGLIER DE CALYDON

Sans date [vers 1528]

Coppa

Diamètre : 26 cm

Revers non connu ; sans inscription

Localisation Collection Sam Fogg, Londres

Provenance Leprince, France

Inédite

Le Peintre du Marsyas de Milan représente à nouveau l'épisode de *La Chasse du sanglier de Calydon* conté par Ovide dans les *Métamorphoses*, au Livre VIII (voir Cat. n° 9). Un sanglier est envoyé par la déesse Diane dans la province de Calydon à la suite d'une négligence du roi Oenée ne lui ayant pas consacré d'offrandes. L'animal ravage les récoltes, tue les troupeaux et sème la terreur dans tout le pays. La force exceptionnelle du sanglier ne pouvant être mise à mal par un seul homme, un rassemblement de héros et héroïnes grecs se forme conduit par Méléagre, fils d'Oenée et prince de Calydon. Les plus célèbres d'entre eux sont Castor et Pollux, Jason, Thésée et Atalante.

Cette version propose une iconographie du récit bien plus riche que celle figurée sur le *tondino* du service aux Trois croissants (Cat. n° 9), qui se limite à une simple représentation des deux protagonistes : Méléagre et le sanglier de Calydon. C'est l'épisode de la mise à mort de l'animal qu'a choisi de représenter le Peintre du Marsyas de Milan sur cette pièce puisque l'un des poursuivants enfonce sa lance dans le flanc de l'animal tandis que deux chiens sur les quatre représentés ont déjà fixé leurs crocs dans la chair de la bête. À droite de la composition, deux hommes à la barbe longue, à la chevelure blanche et au visage particulièrement élancé ne sont pas sans rappeler ceux des personnages de *L'Appel de saint Pierre* (Cat. n° 39). Les deux chasseurs, identiques en tout point à l'exception de la couleur de leur tunique courte, pourraient être les jumeaux Castor et Pollux décrits par Ovide :

« Or, les deux frères jumeaux, qui ne sont pas encore des astres du ciel, tous deux magnifiques, tous deux montés sur des chevaux plus blancs que neige, élèvent tous deux dans les airs, en un mouvement oscillant, leur lance à la pointe étincelante. »¹⁵³ (Livre VIII, vers 371-374)

La présence du cheval blanc derrière les deux personnages en partie masqué dans le bois ainsi que la lance que tient l'un des deux frères attesteraient cette identification. Le deuxième personnage, les mains devant lui, paraît avoir tout juste lancé l'arme décrite par Ovide. Une autre hypothèse fort plausible est qu'il s'agirait de Méléagre, qui le premier parvient à verser le sang du sanglier grâce à sa lance. Atalante est absente de la composition – c'est

pourtant elle qui est la première à toucher d'une flèche l'animal.

Le paysage en arrière-plan, constitué d'arbres aux troncs épais et aux branches écotées et d'une imposante cité ceinte de murs contrefortés, inscrit notre plat dans une série de pièces du Peintre du Marsyas de Milan un peu différente du reste de sa production. Si les protagonistes correspondent aux personnages types du peintre, les éléments du sol et de l'arrière-plan paysager diffèrent des autres pièces de ce groupe au point que l'on est tenté d'attribuer ces derniers à une autre main. Autrement dit, la scène principale serait le fait du Peintre du Marsyas de Milan, tandis que le reste de la majolique aurait été peint par un assistant.



76. PYRAME ET THISBÉ

Sans date [vers 1528]

Piatto

Diamètre : 27 cm

Revers non connu. Numéro en rouge de la collection Sackler « 78.2.17 »

Localisation Non localisée

Provenance

- Alfred Spero, Londres

- Cyril Humphris, Londres

- Arthur M. Sackler (Christie's, New York, II, 1^{er} juin 1994, n° 32 : attribuée à Pesaro, vers 1540)

Expositions

- Washington, National Gallery of Art, 5 septembre 1982-2 janvier 1983

- San Francisco, The Fine Art Museum, 5 juillet 1986-1988, *Italian Maiolica from the Arthur M. Sackler*, n° 72

Bibliographie

- Bellini et Conti 1964, pl. 142C (donnée à Urbino, vers 1530 ; alors dans la collection Spero).

- Shinn 1982, n° 62.

La scène peinte illustre l'histoire de *Pyrame et Thisbé* mentionnée pour la première fois par Hygin, auteur latin connu pour ses *Fabulae*, et développée au Livre IV des *Métamorphoses* d'Ovide. Deux jeunes babyloniens éperdument amoureux, Pyrame et Thisbé, sont tenus à l'écart l'un de l'autre par leurs familles qui s'opposent à leur union. Afin de se retrouver, ils projettent de se rencontrer la nuit sous un murier blanc près d'une fontaine. Thisbé arrive sur les lieux la première, mais à la vue d'une lionne la gueule ensanglantée, fuit et, dans sa course, perd son voile. Après avoir éteint sa soif, le fauve se saisit de celui-ci qu'il lacère en morceaux laissant visibles des traces de sang. Peu après, Pyrame se rend sur le lieu de rencontre, aperçoit au sol le voile lacéré et croit à la mort de son aimée. En proie au malheur, il met fin à sa vie, et Thisbé de retour sur les lieux comprenant le drame qui vient de s'y produire se suicide à son tour :

« Ta main et ton amour t'ont tué, malheureux ;
voici ma main et mon amour, aussi vaillants pour
le même dessein : j'y trouverai la force de me
frapper. »¹⁵⁴ (Livre IV, vers 148-150)

Le Peintre du Marsyas de Milan a choisi de représenter l'acmé du drame, la découverte du corps de Pyrame par Thisbé traversé par l'épée avec laquelle il s'est tué. Par la suite, Thisbé s'empalera sur cette même arme afin de rejoindre son amant dans la mort. À l'arrière-plan, une cité imposante évoque Babylone tandis que se déploie sur la droite un paysage de collines bleutées surplombées de ligne de buissons. La fontaine mentionnée par le texte figure elle aussi en bonne place, à droite de la composition. La source iconographique qui a pu servir de modèle au personnage de Pyrame serait un soldat mort au premier-plan de la gravure de Marco Dente d'après les dessins de Raphaël pour la fresque de *La Bataille du Pont de Milvius* au Vatican (fig. 128). Une autre gravure de Dente a pu servir pour l'hermès placé au centre de la fontaine (fig. 129).

On retrouve les trois personnages types du Peintre du Marsyas de Milan ; une jeune femme au profil à la grecque,



Fig. 128 : Marco Dente, *La Bataille du Pont de Milvius*, vers 1520, gravure sur cuivre

un jeune homme aux cheveux roux et un vieillard à la barbe longue, absent du récit, mais visibles sous les traits de l'hermès au centre de la fontaine. Les racines noueuses des souches d'arbres représentées de part et d'autre du personnage de Thisbé sont caractéristiques du groupe d'œuvre du Peintre du Marsyas de Milan datable vers 1528.

Avec d'autres critères stylistiques du peintre, le détail des souches à racines noueuses est également présent sur les deux versions de *Cyparisse changé en cyprès* (Cat. n° 15 et 74), ainsi que sur le grand plat de *Lotis et Priape* (Cat. n° 73). Les petites oreilles rondes et le traitement du pelage de la lionne sont à rapprocher du petit lion figuré sur le *Saint Jérôme* (Cat. n° 78).

Le personnage féminin, avec la musculature apparente, est également proche de la Vénus du MAK daté 1528 (Cat. n° 72) et de Circé (Cat. n° 77). Enfin, la pierre enfoncée dans le sol présente sur le devant de l'assiette se retrouve également sur deux pièces de ce groupe (Cat. n° 73 et 77). Notons encore la proximité du traitement des nuages dans ce groupe.

Fig. 129 : Marco Dente, *Satyre surprenant une femme endormie*, détail (inversé droite-gauche), vers 1515-1527, gravure au burin



¹⁵⁴ Ovide 2001, pp. 159-161.

77. PICUS, CIRCÉ ET CANENS

Sans date [vers 1528]

Piatto

Diamètre : 31 cm

Revers vierge

Localisation Collection Leprince, France

Provenance

- Collection privée (Christie's, Londres, 21 novembre 1966, n° 124)
- John Scott-Taggart (1897-1979) (Christie's, Londres, 14 avril 1980, n° 16 : « The present dish shows the influence of Pellipario on Xanto's early work » ; attribuée à Xanto)
- Collection privée italienne (Semenzato Florence, 11 novembre 1987, n° 317)
- Collection privée italienne, Bordighera (Pandolfini Casa d'Aste, Florence, 16 décembre 2020, n° 23)

Expositions

- Bassano, Palazzo Sturm, 31 mai-5 octobre 1980, « Immagini architettoniche nella maiolica italiana del Cinquecento »
- Milan, Palazzo Reale, 2 décembre 1980-31 janvier 1981, « Immagini architettoniche nella maiolica italiana del Cinquecento »

Bibliographie

- Bernardi 1980, pp. 80-82 n° 125 (attribuée à la « modi di » Nicola da Urbino, vers 1520).

La majolique historiée évoque le récit ovidien de *Picus, Circé et Canens* tiré des *Métamorphoses*, au livre XIV. Picus, fils de Saturne et roi d'Ausonie, attire la convoitise de toutes les nymphes du Latium. Le jeune homme, d'une grande beauté et d'un esprit comparable, est marié à la nymphe Canens, à qui il a juré fidélité. Un jour, tandis qu'elle cueille des herbes dans la forêt, la magicienne Circé croise le chemin du jeune chasseur à cheval et en tombe immédiatement amoureux. Pour rattraper Picus dans sa course effrénée, elle crée une figure chimérique sous la forme d'un sanglier afin de le ralentir et de lui déclarer son amour. Le jeune homme repousse ses avances par fidélité à Canens. Circé, piquée dans son orgueil, métamorphose le jeune roi en pivert. Depuis, coincé dans son corps d'oiseau, Picus manifeste son mécontentement en frappant les arbres avec son bec :

« La fille du soleil était venue aussi dans ces bois et, pour cueillir de nouvelles herbes sur ces collines fertiles, avait délaissé les champs circéens qui portent son nom. À peine aperçut-elle, cachée dans les broussailles, le jeune homme, qu'elle fut saisie : elle laissa échapper les herbes cueillies et eut l'impression qu'une flamme courait dans toutes ses veines. [...] Là-dessus, elle créa un simulacre de sanglier [...]. Picus ignorant tout se met à poursuivre ce semblant de proie. »¹⁵⁵ (Livre XIV, vers 346-364)



Fig. 130 : Marcantonio Raimondi, *Marcus Curtius*, vers 1500-1520, gravure sur cuivre



Le peintre illustre dans une même scène deux instants du mythe ovidien. Le premier est figuré par Circé, des herbes à la main, laissant échapper la récolte qu'elle avait placée dans les plis de sa robe. Elle porte le traditionnel *chiton* resserré à la taille avec un sein découvert. Il s'agit du moment précis où les yeux de la magicienne sont censés se poser sur le jeune roi dont elle tombe irrémédiablement amoureuse, laissant ainsi échapper son butin. Le second moment du récit est figuré par Picus, à droite de la composition sur son destrier cabré, une lance à la main sur le point d'attaquer le sanglier envoyé par la magicienne. Le texte ovidien le décrit comme tenant « de la main gauche deux javelots » (vers 344). Circé a déjà envoyé le sanglier afin de stopper la course folle du fils de Saturne.

La figure de Picus a été inspirée d'une gravure de Marcantonio Raimondi représentant *Marcus Curtius* personnage légendaire de la Rome antique (fig. 130), dont s'est déjà largement servie le Peintre du Marsyas de Milan (voir Cat. n° 35, 36 et 37). La figure de Circé a pu s'inspirer de la gravure du même artiste d'après Baldassarre Peruzzi, *La Foi* (fig. 131). La composition sur majolique reprend, inversé droite-gauche, le contrapposto du corps de l'Allégorie, le drapé noué autour de la taille, le bras droit plié qui s'élève tandis que le bras gauche saisit son vêtement dans lequel elle a recueilli des plantes et laissant découvrir une jambe. Quant au palais complexe et fragmentaire en arrière-plan, on le retrouve avec des variations dans le corpus du Peintre du Marsyas de Milan (voir pp. 54-61). On peut notamment le rapprocher de celui présent sur l'assiette de *Vénus et l'Amour dans la forge de Vulcain* (Cat. n° 6). Le palais figure sûrement la demeure conjugale du roi d'Ausonie et de la nymphe Canens.

Lorsque l'assiette fut prêtée en 1980-1981 au Palazzo Reale de Milan, à l'occasion de l'exposition « Immagini architettoniche nella maiolica italiana del Cinquecento », le sujet identifié fut *Méléagre, Atalante, et la chasse du sanglier de Calydon*. La confusion peut s'expliquer par la présence de la bande blanche sur le corps du sanglier que l'on retrouve dans de nombreuses majoliques illustrant cet épisode ovidien (voir Cat. n° 9 et 75). Toutefois, la passivité du personnage jusqu'ici considéré comme Atalante ne laisse pas de surprendre dans une chasse à laquelle elle est censée participer activement. Et que dire des plantes et des herbes qu'elle tient dans sa main ou s'échappant des plis de sa robe ? Ceux-ci ne laissent aucun doute sur le sujet.



Fig. 131 : Marcantonio Raimondi d'après Baldassarre Tommaso Peruzzi, *Allégorie de la Foi*, première moitié du XVI^e siècle, gravure sur cuivre



78. SAINT JÉRÔME ET LE LION

Sans date [vers 1528]

Piatto

Diamètre : 26,5 cm ; Hauteur : 2,4 cm

Revers : trois cercles concentriques jaunes

Localisation Paris, musée du Louvre, Inv. OA 1533 (acquis en 1862)

Provenance Marquis Giampietro Campana Di Cavelli (1809-1880), Rome

Bibliographie

- *Museo Campana. Classe X. Dipinture in Majolica*, [Rome, 1857-1858], p. 6, Salle A, n° 136 : « [Piatto] a riverbero con S. Girolamo nel deserto ; lavoro di finissima esecuzione di Francesco Xanto ».

- Cornu 1862, p. 214, n° 136 : « Plat représentant saint Jérôme dans le désert ; travail attribué à François Xanto ».

- Darcel, 1864, p. 196, G308 : « Plat à large bords. D. 0,270. Attribué à Xanto. Saint Jérôme, d'après la composition de Raphaël, gravée par Marc Antoine. – Le saint assis à droite devant un crucifix, lisant dans un livre appuyé sur un tertre, fond de paysage. – Trait en bistre noir, dessin et couleurs caractéristiques de Xanto mais d'un ton un peu moins soutenu que d'habitude. Revers d'émail blanc à filets jaunes. »

- Non répertoriée par Giacomotti 1974.

La scène peinte figure *Saint Jérôme et le lion* dans le désert. Jérôme de Stridon, Père et Docteur de l'Église, naît dans l'actuelle Croatie ou Slovénie de parents chrétiens. Il étudie à Rome avant de partir pour la Terre Sainte et d'être ordonné prêtre à Antioche. Il regagne Rome en 383 où il sert Damase I^{er}, pape de 366 à 384, qui lui commande la traduction des quatre évangiles en latin. C'est en tant que traducteur de la bible ou comme pénitent qu'il est le plus souvent représenté. Au centre de la majolique, il est figuré au travail, un livre dans les mains, assis sur une souche d'arbre. Le lion, symbole du désert, compagnon domestique du saint à partir de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (XIII^e siècle), l'accompagne.

La source graphique utilisée par le Peintre du Marsyas de Milan n'est pas une gravure de Marcantonio Raimondi comme il est très souvent dit, mais la copie de celle-ci par Agostino Veneziano, qui est inversée droite-gauche (fig. 132). Hormis le fait que la majolique reprend la même composition, dans le même sens et avec les mêmes éléments, la preuve que la gravure de Veneziano a bien servi de modèle nous est fournie par l'auréole ceignant la tête du saint : présente chez Veneziano, elle est absente de la gravure de Raimondi. De fait, on retrouve non seulement le vêtement, l'attitude du saint, mais aussi la table de travail improvisée sur laquelle il est attelé à la traduction de la bible ou encore, au second-plan, le lion et les cités. En revanche, sont absents de la source graphique le crucifix dressé sur la table devant le saint et le chapeau cardinalice à ses pieds. Il paraît très probable que d'autres sources gravées aient inspiré le peintre – on pense notamment au *Saint Jérôme dans une grotte* de Dürer (1512) ou au *Saint Jérôme dans la grotte* d'Altdorfer (1515), où ces éléments apparaissent.



Fig. 132 : Agostino Veneziano, *Saint Jérôme et le lion*, vers 1525-1530 ?, gravure sur cuivre

Malgré la proximité de la pièce et de la gravure, la main du peintre se devine timidement dans le tronc d'arbre et sur le socle rocheux où se tient le saint, dont le traitement et le motif de trou en forme de clef de serrure sont caractéristiques du peintre, ou encore dans les racines noueuses de l'arbre figuré au second-plan, à droite, là encore selon un motif récurrent du peintre. Ces dernières sont ainsi observables dans les deux versions de *Cyparisse changé en cyprès* (Cat. n° 15 et n° 74). On retrouve également l'arrière-plan de collines bleutées surmontées de bâtiments.



79. HERCULE ET OMPHALE

Sans date [vers 1528]

Piatto

Diamètre : 26 cm

Revers : cercles concentriques jaunes

Localisation Pesaro, Musei civici

Provenance

- Domenico Mazza (1753-1847), Pesaro, qui avait commencé sa collection vers 1827

Bibliographie

- Mancini Della Chiara 1979, n° 100 (attribuée au monogrammiste « F.R. » vers 1525).

- Gresta, p. 15, fig. 4 (attribuée au Peintre de l'Argo).

Pour la seconde fois, le Peintre du Marsyas de Milan illustre le sujet d'*Hercule et Omphale* (voir Cat. n° 55), mais d'une toute autre façon. En effet, cette pièce ne semble pas totalement aboutie, les visages du personnage masculin et du putto ne sont pas achevés. Par ailleurs, le personnage d'Hercule est un personnage type que l'on retrouve plusieurs fois dans l'œuvre de Xanto, notamment dans deux coupes du même sujet : une au Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna d'Arezzo, lustrée et datée au revers par Maestro Giorgio de 1528, et une autre au Walters Art Museum (fig. 133). D'après Wilson (à raison), l'artiste se serait inspiré de deux gravures différentes de Marcantonio Raimondi : les jambes proviendraient de l'*Empereur assis* et le haut du corps de *Deux hommes nus*. Mais le fait que l'on retrouve cette posture à de multiples reprises chez au moins deux artistes atteste qu'elle fut reproduite par un dessin qui circula à Urbino en 1528 et encore plus tard. On peut s'interroger sur ce partage de sources entre les ateliers de Xanto et Nicola da Urbino.

Il semble que la véritable source ayant inspiré le Peintre du Marsyas de Milan soit une pièce du même sujet datée 1522 conservée au Victoria & Albert Museum (fig. 134). Cette pièce fut attribuée par John Mallet à Xanto. En plus du *putto* sans visage, de la position exacte des deux personnages principaux et de la couleur identique de leurs vêtements, on remarque la similitude des rochers au second-plan, avec les arbres partant des rochers à gauche et à droite, dans une composition finalement assez proche. Mais dans notre pièce, aucun doute possible : les imposants rochers et le paysage rappellent ceux de notre artiste, de même que le cerf au premier-plan, typique de ceux du peintre (voir Cat. n° 15 et 74).



Fig. 133 : Francesco Xanto Aveli, *Hercule et Déjanire (ou Omphale)*, coupe sur pied bas, vers 1528-1530, diam. 27,1 cm. (Baltimore, The Walters Art Museum, Inv. 48.1344)



Fig. 134 : Attribué à Francesco Xanto Aveli, *Hercule et Omphale*, 1522, diam. 29,8 cm. (Londres, Victoria & Albert Museum, Inv. 2542-1856)



Groupe G : L'énigme des bols d'accouchées et la collaboration avec Xanto

À ce jour, nous avons pu recenser six bols d'accouchée, dont un avec son couvercle, et deux couvercles isolés, soit huit pièces que l'on peut identifier formellement comme étant de la main du Peintre du Marsyas de Milan. Si nous n'avons pas de doute pour les scènes peintes à l'intérieur des bols et sur les couvercles, il n'en est pas de même pour l'extérieur de ces bols, d'autant que trois d'entre eux portent des séries de lettres ou d'initiales dans deux cartels qui soulèvent quelques questions. On trouve ainsi les initiales suivantes sur ces bols :

[Cat. n° 82] « •M•X•A•R• » et « •M•A•Xx »

[Cat. n° 81] « •F•X•A•R• » et « •M•D•XX•K• »

[Cat. n° 84] « •F•X•A•R• » et « •M•D•Xx•K• »

À première vue, il semble évident que, pour chacun des bols, la suite de lettres du premier cartel correspond aux initiales d'un artiste, en l'occurrence Francesco Xanto Avelli Rovigo, qui signait de cette façon « •F•X•A•R• ». Nos propres recherches¹⁵⁶ menées sur les différentes signatures présentes au revers de plus de quatre cents pièces connues de Xanto, permettent d'ailleurs de préciser que ces initiales, « •F•X•A•R• i[n] Urbino » ou « •F•X•A•R• i[n] Urbino • », avec quelques variantes de points, sont précisément utilisées entre 1531 et 1534 sur vingt-neuf pièces datées. Ces initiales à l'identique, « •F•X•A•R• », se retrouve également sur une salière non datée¹⁵⁷ ainsi que sur un *tondino* non daté, comprenant à la fin de l'inscription le mot « historia » suivie de son paraphe « φ »¹⁵⁸, soit datable entre 1527 et 1530. Enfin, Xanto a utilisé ce même principe de double cartels avec suite de lettres sur deux gourdes de pèlerin : l'une au Museo Correr¹⁵⁹ porte lisiblement la date 1531 « •M•D•XXXI• » avec les mêmes initiales de signature « •F•X•A•R• », tandis que la seconde, conservée au Walters Art Museum¹⁶⁰, datée 1530 « •M•D•XXX• », porte comme signature la variante : « •F•A•R• » – variante que l'on ne retrouve pas parmi les pièces connues à ce jour.

Concernant le bol d'accouchée du Victoria & Albert Museum (Cat. n° 82), signée « •M•X•A•R• », il serait aisé de lire « Maestro Xanto Aveli Rovigo ». À l'occasion de l'acte notarié du 7 août 1530 dont il a déjà été question

(voir p. 30), Xanto n'était pas encore « Maître », toutefois dans un autre acte notarié du 28 janvier 1531 – et à partir de cette date – il sera dénommé « Magistro »¹⁶¹, ce qui donne un *terminus a quo* à ce bol d'accouchée. Étonnamment, cette signature ne se retrouve sur aucune autre pièce de son œuvre. Peut-on imaginer que ce soit l'une des premières pièces qu'il ait signé après son obtention du statut de maître ? Terminologie qu'il abandonnera par la suite dans ses signatures.

En revanche, la seconde suite de lettres sur les trois bols d'accouchée semble plus complexe à déchiffrer. Les historiens de la majolique ont tous voulu y lire une date en capitales romaines : 1530 « MDXXX »¹⁶², ou 1531 « MDXXXI », ce qui paraît tout à fait logique. Mais, dans ce cas, que signifie la lettre « K » visible à la fin de cette suite de lettres ? S'agit-il d'un monogramme, d'autant qu'une barre est visible au centre pour celui de l'ancienne collection Pringsheim ? Il est probable qu'une autre explication nous échappe. En effet, si les trois premières lettres « MDX » correspondent bien à une date, dans le cas des bols d'accouchée du Museo Correr (Cat. n° 81) et de l'ancienne collection Pringsheim (Cat. n° 84), la suite des initiales paraît moins compatible avec cette hypothèse. On aurait pu songer à une erreur de l'artiste, mais difficile de croire à la même erreur deux fois de suite. La quatrième lettre qui apparaît pour celui de l'ancienne collection Pringsheim est un « x » minuscule et non plus majuscule. Les lettres centrales « XxX » sont pourtant groupées entre deux points et non séparées par des points, donc il serait tentant d'y lire « 30 », mais pourquoi une minuscule au centre ? Est-ce en raison d'un manque de place sur le cartel ? Faut-il comprendre 1530 suivi d'un monogramme « KI », « LE », « IF » ? Dans ce cas pour le bol du musée Correr, il manque un « X » pour obtenir la date 1530, car le « K » est bien séparé d'un point.

Le second cartel du bol du Victoria & Albert Museum « •M•A•Xx » (Cat. n° 82) ne permet plus d'y lire une date, à moins d'y voir une confusion entre le « A » et le « D » et de comprendre 1520. Et s'il s'agissait plutôt des initiales de l'artiste « Maestro Aveli Xanto » ? Mais, dans ce cas, pourquoi répéter le « X » et en minuscule à la fin ? Le mystère reste entier.

Dans une lettre du 28 décembre 1957, Bernard Rackham évoquait déjà ses doutes quant à ces bols au collectionneur John Scott Taggart :

« There is another difficulty which has long bothered me : what of the accouchement bowls (1530, 1531) (corpus I figs. 229, 228 pl. XXVIII, II, figs. 9, 10, 194, 195 – the last of which is not dated 1535 but undated) ? These bear Xanto's initials in rather strange forms and seem to be the clue to various earlier pieces such as some of the three-crescent set [...] and your « St Thomas » [voir Cat. n° 65]. »¹⁶³

Sur un point, en revanche, nous nous écartons de ce qui était dit jusqu'ici par les historiens de la majolique : selon nous, ces signatures ne permettent pas d'attribuer l'intégralité du décor des bols à Xanto ; les scènes principales, à l'intérieur et sur le couvercle sont assurément de la main du Peintre du Marsyas de Milan. Il faut donc croire à une nouvelle collaboration entre les deux artistes.

En somme, ces pièces sont essentielles pour notre corpus car elles prouvent à nouveau le lien entre le Peintre du Marsyas de Milan et Francesco Xanto Avelli. Ce dernier aurait-il pu sous-traiter ces bols dont il aurait reçu commande auprès de son confrère tout en signant tout de même les pièces à l'extérieur ? Et pour quelle raison ? Par manque de temps ? Ou est-ce parce que le Peintre du Marsyas de Milan avait une dextérité particulière sur ce type de pièce ? Partant, le peintre était-il un collaborateur ou un assistant de Xanto ? Les deux hommes travaillaient-ils dans le même atelier à ce moment-là ? Toutes ces questions n'ont pas encore de réponse mais nous ne doutons pas que la clef sera un jour révélée.

¹⁵⁶ Greta Kaucher, « Corpus et étude des signatures de Francesco Xanto Avelli (1529-1542) », article en cours de préparation.

¹⁵⁷ Sotheby's, Londres, 17 janvier 2019, n° 69.

¹⁵⁸ Tondino avec l'histoire de Jason et Médée (Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche).

¹⁵⁹ Inv. Cl. IV n. 0023a.

¹⁶⁰ Inv. 48.1373.

¹⁶¹ Voir Triolo 1996, p. 389.

¹⁶² C'est le cas de Vincenzo Lazari en 1859 ou Émile Molinier en 1883, qui ont tous deux interprété le monogramme du bol du Museo Correr comme étant la date de 1530, tandis que Jules Labarte s'était lui interrogé sur la dernière lettre paraissant être un « K » : « Lazari a lu la date 1530 dans les lettres MDXXXK inscrites sur une coupe d'accouchée appartenant au musée Correr de Venise. A-t-il eu raison ? Xanto était helléniste, et il a souvent mis des lettres grecques dans ses peintures. Le kappa, qui représente le nombre vingt dans la langue grecque, étant joint à deux X valant vingt en latin, il nous semble qu'il faut lire 1540 dans cette date singulièrement exprimée. » (Labarte 1875, III, p. 290). Molinier pensait au contraire que « la place ayant manqué pour donner au dernier X la même taille que les autres, il s'en est suivi qu'il a une forme qui se rapproche d'un K » (Molinier 1883, p. 40).

¹⁶³ Bernard Rackham, *A Memoir by John Scott-Taggart with opinions on Italian maiolica and extracts from his correspondence (compiled 1975)*, tapuscrit conservé à la National Art Library, Inv. 86W70, [pp. 20-21].



80. BOL D'ACCOUCHÉE (SANS COUVERCLE) : DIANE ET ACTÉON

Sans date [vers 1530-1540]

Tazza puerperale

Diamètre : 18,1 cm ; Hauteur : 9,5 cm

Localisation New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 41.49.2 (Samuel D. Lee Fund., acquis par le musée en 1941 pour 230 dollars)

Provenance

- Louis-Fidel Debruge Duménil (1778-1838), Paris
- Ses enfants, Louis Thomas Marcel Debruge Duménil (1803-1854) et Joséphine Debruge Duménil (1805-1879), avec son époux Charles-Jules Labarte (1797-1880)
- Prince Pierre Soltykoff, Paris, à partir de 1849 (*Catalogue des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil*, Paris, 23 janvier-12 mars 1850, n° 1150 : « Majolica peinte en couleur. – Vase porté par un piédouche à couvercle plat. Sur le couvercle, Vénus, entourée d'amours, sur le point de mettre au monde Énée. Dans l'intérieur du vase, une femme dans un lit vient d'accoucher d'un enfant qu'une servante tient dans ses bras. A l'extérieur, sur la panse, Diane surprise au bain par Actéon. Ouvrage des mêmes fabriques [duché d'Urbain]. H. 12 cm., D. 22 » ; adjudgée 130 francs à Mannheim)
- Charles Mannheim (1833-1910), Paris, en 1850 au moins
- Baron Gustave de Rothschild (1829-1911), Paris, de 1865¹⁶⁴ à 1911
- Son petit-fils, Baron Henri Lambert de Rothschild (1887-1933), Bruxelles, de 1911 à 1933
- Sa veuve, Baronne Johanna Lambert de Reninghaus (1899-1960), de 1933 à 1941 (New York, Parke-Bernet, 7 mars 1941, n° 71¹⁶⁵)

Expositions

- New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 novembre 2008-16 février 2009 : « Art and Love in Renaissance Italy »
- New York, The Metropolitan Museum of Art, 20 octobre 2016-29 mai 2017 : « Renaissance Maiolica. Painted Pottery for Shelf and Table »

Bibliographie

- Avery 1941, pp. 230-231.
- Jacqueline Marie Musacchio in Bayer 2008, n° 82 (attribuée au cercle de Xanto).
- Wilson 2016, n° 62 (possiblement du Peintre du Marsyas de Milan en collaboration avec Xanto).

Ce bol d'accouchée (ou « *scodella* ») est orné dans son fond d'une scène habituelle pour ce type de bol : celle-ci représente l'intérieur d'une chambre avec les rideaux d'un baldaquin ouverts sur un lit en bois où est allitée une femme venant d'accoucher, une couverture bleue dissimulant son corps tout en laissant apparaître sa poitrine. Son bras droit au coude appuyé sur plusieurs oreillers porte sa tête, tandis que le bras gauche est replié sur la couverture. À droite, une femme debout lui apporte de la nourriture sur un plateau et une autre, assise au premier-plan, tient le nouveau-né sur ses genoux.

Si cette scène est assez classique, celle représentée à l'extérieur est en revanche très singulière : contrairement aux cinq autres bols du corpus – et d'une majorité des bols d'accouchée aujourd'hui conservés à travers le monde –, le nôtre est orné d'une scène mythologique. Celle-ci représente deux instants du mythe de *Diane et Actéon* tirés des *Métamorphoses* d'Ovide au Livre III. Actéon, debout, la tête déjà transformée en cerf, s'approche de Diane et de ses trois suivantes, qui sont à sa gauche, debout dans un bassin. Cette scène a déjà été traitée par l'artiste sur

un *tondino* armorié de l'ancienne collection Albert Gérard (voir Cat. n° 28) : contrairement au *tondino*, la scène est inversée droite-gauche et Actéon porte ici une simple *stola* ; en revanche, les quatre femmes nues présentent de fortes similitudes d'une pièce à l'autre.

Un second moment du mythe est représenté à droite d'Actéon sur le bol. Arrivé à un stade plus avancé de la métamorphose, Actéon possède cette fois-ci le corps d'un cerf et une tête d'homme barbu, avec des bois et des oreilles de cerf, deux chiens de chasse le poursuivant. À sa droite, Diane apparaît une nouvelle fois, vêtue du *chiton* orangé classique de l'artiste, tenant un arc à la main (et un croissant de lune sur la tête d'après Timothy Wilson). Cette scène a également été représentée par l'artiste sur le *tondino* d'une collection privée (voir Cat. n° 29), mais avec Actéon entièrement transformé. La scène extérieure du bol est parsemée d'importants rochers découpés, d'arbres sinueux et de buissons, avec un paysage bleuté en arrière-plan animé de rangées d'arbres. Le pied est lui aussi décoré d'un paysage, tandis que le haut de la coupe comprend une frise de feuillages.



¹⁶⁴ Date donnée par Wilson 2016, n° 62.

¹⁶⁵ Source non vérifiée. Référence donnée par Wilson 2016, n° 62.

En 2008, Jacqueline Marie Musacchio estimait que cette pièce devait être attribuée au cercle de Francesco Xanto Avelli ; huit ans plus tard, Timothy Wilson émettait l'hypothèse qu'il pourrait peut-être s'agir du Peintre du Marsyas de Milan avec la collaboration de Xanto. Il nous semble au contraire y voir la main du seul Peintre du Marsyas de Milan, sans intervention de Xanto. Toutes les figures et le décor présentent les caractéristiques précises de notre artiste, que ce soit dans la scène intérieure ou extérieure.

Jacqueline Marie Musacchio suggérait que l'artiste se soit inspiré pour la femme ayant accouché des gravures de

l'ouvrage sexuel *I Modi* de Raimondi d'après des dessins de Giulio Romano, toutefois cela n'est pas entièrement probant.

Il faut noter qu'en 1850, lorsque cette pièce appartenait au prince Soltykoff et fut mise en vente, un couvercle était présent sur le bol, illustré ainsi : « Vénus, entourée d'amours, sur le point de mettre au monde Enée ». Ce couvercle a semble-t-il été perdu par la suite.



81. BOL D'ACCOUCHÉE ET SON COUVERCLE

Datée 1530 ?

Tazza puerperale et coperchio

Diamètre : 16,5 cm ; Hauteur : 9,5 cm

Couvercle, Diamètre : 19,8 cm ; Hauteur : 2,9 cm

Localisation Venise, Museo Correr, Inv. Cl. IV n. 0022 a et b (legs de T. Correr en 1830)

Provenance Teodoro Correr (1750-1830), Venise

Bibliographie

- Lazari 1859, pp. 62-63, n° 236 (attribuée à Xanto).
- Labarte 1875, III, p. 290 (attribuée à Xanto).
- Molinier 1883, pp. 40-41 (attribuée à Xanto).
- Ballardini 1933-1938, I, n° 252A-252C, fig. 228-229, pl. XXXIII (attribuée à Xanto).
- Mariacher 1958, pp. 12-13, n° 22, fig. 11-12 (attribuée à Xanto).
- Bellini et Conti 1964, p. 144, fig. B-C (attribuée à Xanto).
- Petruzzellis-Scherer 1988, p. 123, n° 1 et fig. 1-2 p. 135 (attribuée à Xanto).
- Bandini 1996, pp. 90-91, fig. 40-41 (attribuée à Xanto).
- Sani 2007, n° 403 (attribuée à Xanto).
- Marcantoni 2023, n° 34a-b (attribuée à Xanto en collaboration avec le Peintre du Marsyas de Milan).

Ce bol d'accouchée est orné dans le fond d'une scène d'intérieur dans une chambre. Sur un lit à baldaquin, avec larges rideaux ouverts, une femme est alitée ; elle vient de donner naissance à un enfant. Elle est sous une couverture mais celle-ci laisse voir ses bras nus. Sa tête est appuyée sur sa main gauche. Elle regarde son nouveau-né, un garçon, qui se tient debout sur les genoux d'une servante assise au premier-plan. À droite, une seconde femme réchauffe au coin du feu le linge de l'enfant. Les deux femmes sont assises sur un sol uni parsemé de petits cailloux.

L'extérieur du bol possède un décor de grotesques et de *trofei* avec *putti* volant et deux cartels portant les initiales « •F•X•A•R• » d'une part et « •M•D•XX•K• » d'autre part (à ce sujet, voir pp. 290-291). Le pied est orné d'une guirlande feuillagée.

Le couvercle extérieur (*coperchio* ou *tagliere da impagliata*), qui s'encastre parfaitement sur le bol, offre un bord légèrement surélevé. La scène représentée est celle de la Sainte Famille issue d'une gravure de Giovanni Jacopo Caraglio d'après Parmigianino représentant l'*Adoration des bergers* (fig. 135). L'enfant Jésus est couché dans un berceau, soutenu par sainte Élisabeth. La Vierge auréolée est assise au premier plan, le regard tourné vers son nouveau-né, une main sur la poitrine. Une troisième femme, probablement sainte Anne (mère de Marie), se tient derrière sainte Élisabeth en train de se prosterner tout en écartant les bras d'admiration. Derrière la Vierge, la gravure présentait un piédestal, transformé par l'artiste en un bâtiment, doté d'une porte à chambranle et d'une corniche. Cette scène a été illustrée une seconde fois par le Peintre du Marsyas de Milan sur la partie extérieure d'un couvercle armorié du Fitzwilliam Museum (voir Cat. n° 87), avec quelques variantes.

Cet ensemble est l'un des rares, et le seul de notre artiste à ce jour, à avoir conservé son couvercle. Celui-ci, une fois retourné, pouvait servir d'assiette.



Fig. 135 : G. J. Caraglio, *L'Adoration des bergers*, second quart du XVI^e siècle, gravure sur cuivre





82. BOL D'ACCOUCHÉE

Sans date ? [vers 1530 ?]

Tazza puerperale

Diamètre : 16,5 cm, Hauteur : 7 cm

Localisation Londres, Victoria & Albert Museum, Inv. C.2241-1910 (legs de George Salting, 1910)

Provenance

- Andrew Fountaine II (1676-1753), Narford Hall, Norfolk
- Sa sœur Elizabeth Fountaine, qui avait épousé le colonel Edward Clent en 1704
- Sa fille, Elizabeth Clent (1704-1746 ?¹⁶⁶), épouse du capitaine William Price
- Son fils, Brigg Price (vers 1745¹⁶⁷-1825), qui prit le nom Fountaine en hommage à son grand-oncle
- Son fils, Andrew Fountaine III (1770-1835)
- Son fils, Andrew Fountaine IV (1808-1874)
- Sa fille, Mary Fountaine (vers 1849-1918), qui avait épousé son cousin Algernon Charles Fountaine (1851-1909) (Christie's, Londres, 16-19 juin 1884, n° 221 : « A Cup, subject an interior with three women and a baby, the outside painted with arabesques in colours on blue ground, and with letters on two labels – 6 ½ in. By 3 ¾ in high » ; adjugée 39 £)
- A. Andrews, Londres, Bedford square, depuis 1887 au moins (Christie, Manson & Woods, Londres, 14-17 avril 1888, n° 380 : « An Urbino Candle-Cup, painted inside with a lady reclining and two female attendants with a child, the outside with arabesques, and two inscriptions, M.A.X.X. and M.X.A.R. by Fra Xanto – 3 ¾ in high. From the Fountaine Collection »)
- George Salting, Londres (1835-1909)

Exposition

- Londres, Burlington Fine Arts Club, 1887 (prêtée par Andrews)

Bibliographie

- Fortnum 1873, p. 349 et p. 366, n° 27 (attribuée à Xanto ; citée d'après la collection Fountaine).
- Burlington Fine Arts Club 1887, n° 342 : « Caudle-Cup. Within, a lady reclining and her child and two attendants, all in a room. Outside, grotesques and monsters, and two labels bearing the signatures M.X.A.R. and M.A.X.X. [...] Urbino, Francesco Xanto. Lent by Mr. Andrews ».
- Fortnum 1896, p. 66, n° 207 et p. 215 (attribuée à Xanto ; citée d'après la collection Fountaine).
- Ballardini 1933-1938, II, n° 201, fig. 194-195 (attribuée à Xanto, datée 1535).
- Rackham 1940, n° 629, pl. 99 (attribuée à Xanto, datée vers 1530).
- Moore 1988, p. 446.
- Musacchio 1999, p. 119, fig. 110 et p. 131, fig. 124 (attribuée à l'atelier de Xanto).
- Mallet 2007, n° 32 (attribuée à Xanto).
- Sani 2007, n° 405 (attribuée à Xanto).

Bol d'accouchée orné dans le fond d'une scène d'intérieur dans une chambre. Sur un lit aux larges rideaux, une femme alitée vient de donner naissance à un enfant. Elle est nue, sa poitrine est découverte, une couverture cache le reste de son corps. Son torse est en partie redressé et elle appuie sa tête sur son bras gauche afin de mieux regarder son nouveau-né, un garçon, qui se tient debout à gauche sur les genoux d'une servante assise sur une chaise au premier-plan tenant un ruban à la main. À droite, une seconde femme réchauffe au coin du feu un linge. Son sein droit dépasse légèrement de sa robe. Dans le fond, à gauche, une fenêtre ; au premier-plan, à droite, une console à volute d'un piédroit de cheminée dont on devine le départ du manteau.

L'extérieur du bol offre un décor de grotesques et de *trofei* avec putti volant et deux cartels portant les initiales « •M•X•A•R• » et « •M•A•Xx » (voir pp. 290-291). Le pied est orné d'une guirlande feuillagée.



¹⁶⁶ Voir note 118.

¹⁶⁷ Voir note 119.

83. BOL D'ACCOUCHÉE

Datée 1530 ?

Tazza puerperale

Diamètre : 16,5 cm

Localisation Non localisée

Provenance

- Bellini, Florence, en 1964 au moins

Bibliographie

- Bellini et Conti 1964 p. 144, fig. A (attribuée à Xanto ; indiquée comme datée « 1532 »).

Bol d'accouchée orné dans le fond d'une scène d'intérieur dans une chambre. Sur un lit protégé par un baldaquin aux larges rideaux ouverts, une femme alitée vient de donner naissance à un enfant. Elle est nue, son bras gauche cache sa poitrine et une couverture le bas de son corps. Son torse est en partie redressé et elle appuie sa tête sur son bras droit. Elle regarde son nouveau-né, qui se tient debout sur les genoux d'une servante assise sur une chaise au premier-plan à droite, les pieds croisés. À gauche, une seconde femme assise au sol tient un linge qu'elle réchauffe devant un feu. Le galbe de son sein gauche dépasse légèrement de sa robe. Une fenêtre dans le fond à droite et une cheminée au premier-plan à gauche placent d'évidence la scène dans un espace fermé, à l'intérieur d'une maison ou d'un palais.

Le décor de ce bol d'accouchée est très proche de celui du Victoria & Albert Museum (Cat. n° 82), à l'exception de l'inversion de la scène. La médiocre qualité de la reproduction en noir et blanc datant de 1964 ne permet pas d'exploiter au mieux cette pièce. La date de « 1532 », donnée par Bellini et Conti, et l'attribution à Xanto laissent supposer la présence de cartels sur le décor extérieur du bol avec des initiales en chiffres romains à peu près similaires aux trois autres, et sans doute la dernière lettre « K » prise pour le chiffre « II » (voir pp. 290-291 et Cat. n° 81, 82 et 84).



84. BOL D'ACCOUCHÉE

Datée 1530 ?

Tazza puerperale

Diamètre : 17 cm, Hauteur : 9,5 cm

Localisation Collection privée

Provenance

- Certainement George Manners Astley Hastings (1857-1904), Norfolk (Christie, Manson & Woods, Londres, 20 mars 1888, n° 110 : « A flat bowl, by Fra Xanto, painted with an interior and figures inside, and with arabesques in colours on deep blue ground – on a scroll, F.X.A.R., MDXXI [sic] – 6 3/4 in. Diam. »)

- Alfred Pringsheim, Munich (1850-1941) (Londres, Sotheby's, 7-8 juin 1939, n° 88, reproduit : « AN URBINO BOWL ON FOOT, by Fra Xanto Avelli, the lower part of an accouchement set, painted in the interior with a figure of a lady, midwife and attendant, a burning fire in a grate to the left, the exterior with cupids and trofei bearing on a label on one side the initials F.X. A.R., and on the other a date which can be interpreted as 1531, the painter having made at least two slips in the number of X's, the foot with blue and polychrome fruit ornament within a green wreath, 6 1/2 in., circa 1531 »)

- Collection privée (Pescheteau-Badin, Paris, 29 janvier 2021, n° 301)

Bibliographie

- Roger-Milès 1906, pl. 10-11, fig. 14, 16 et 18 (reproduite par dessins ; attribuée à Xanto).

- Falke 1914-1923, n° 258 (attribuée à Xanto).

- Ballardini 1933-1938, II, n° 10, fig. 9-10 (attribuée à Xanto).

- Däubler 1994, p. 35, fig. 11.

Bol d'accouchée de forme circulaire sur piédouche, orné dans le fond d'une scène d'intérieur dans une chambre avec une arcade profonde formant alcôve. Une femme portant un diadème se tient droite, assise sur un lit en hauteur, de larges rideaux ouverts derrière elle. Nue et sa poitrine découverte, elle lève le doigt vers la gauche, une couverture bleu turquoise enveloppant le reste de son corps. Sa chevelure descend jusque dans son dos. Au premier-plan, à gauche, une cheminée avec un feu dans l'âtre, une servante ou une sage-femme apporte un grand plat. À droite, une jeune femme assise tient une mixture dans un verre, avec un grand pot à ses côtés. De manière assez énigmatique au regard de tous les autres bols d'accouchée, l'enfant nouveau-né est absent de la scène. Peut-être n'est-il pas encore né ?

Si la manière du peintre se remarque immédiatement dans le traitement des personnages et des objets, elle se devine également dans les maladresses à représenter l'architecture. De fait, la profonde arcade dans laquelle est censée se dérouler la scène présente d'évidentes asymétries qui rendent l'ensemble peu réaliste : l'arcade paraît « tordue ». Ainsi, la base du pilier à droite descend beaucoup trop bas par rapport à celle du pilier de gauche, ce qui a pour effet de les placer sur des plans différents (au premier-plan pour l'un à droite, à l'arrière-plan pour l'autre à gauche), effet maladroit d'autant plus visible qu'il est renforcé par l'ombre portée sur le pilier gauche (celui de droite est en pleine lumière) et que celui-ci est plastiquement « précédé » par la cheminée... Tout ici n'est que maladresse à représenter l'espace clos.

L'extérieur du bol offre un décor de grotesques et de *trofei* avec *putti* volant, dauphins, flûtes de pans et fruits, ainsi que deux cartels portant les initiales « •F•X•A•R• » et « •M•D•XxX•K• » (voir pp. 290-291). Le pied est orné d'une guirlande feuillagée.



85. BOL D'ACCOUCHÉE : VÉNUS ET CUPIDON

Sans date [vers 1535]

Tazza puerperale

Diamètre : 19 cm ; Hauteur : 6 cm

Localisation Collection Leprince, France

Provenance

- Sylvia Phyllis Adams (1907-1998), Londres (Bonhams, Londres, 22 mai 1996, n° 135 : « low-footed Broth Bowl from an Impagliata »)

Inédite

Ce bol d'accouchée diffère des autres par son décor intérieur représentant Vénus, nue, de trois quarts, couvrant sa nudité à l'aide d'un voile rabattu sur son sexe par sa main droite. De sa main gauche, elle tient une flèche. Devant elle, Cupidon, figuré par un *putto* ailé tenant arc et flèche, lève le regard dans sa direction. La scène se déroule dans un paysage assez simple, avec un arbre à gauche et le décor habituel de collines au fond bleu. Au premier-plan une prairie vert-jaune. La figure de Vénus, avec le voile au vent couvrant sa nudité, se retrouve à l'identique sur la pièce de *Diane et Callisto* (Cat. n° 4).

L'extérieur du bol est lui aussi inhabituel dans l'œuvre de l'artiste car orné d'entrelacs *bianco sopra bianco*. Le haut du bol comprend une frise de lauriers.



86. COUVERCLE DE BOL D'ACCOUCHÉE : VÉNUS, ENÉE ET ACHATE

Sans date [vers 1535-1540]

Tagliere da impagliata

Diamètre : 19 cm ; Hauteur : 2,2 cm

Localisation Ravenne, Museo nazionale, Inv. 1869

Bibliographie

- Liverani et Reggi, 1976, n° 61 (donnée à Nicola Pellipario).

- Zurli et Iannucci 1982, n° 11 (« modi di Nicola da Urbino, IV decennio del sec. XVI »).

- Bandini 1996, pp. 103, fig. 57 (attribuée à Nicola da Urbino).

La scène peinte sur ce couvercle représente *Vénus apparaissant devant Enée et Achate*, tirée de l'*Énéide* de Virgile (Livre I, vers 314-334). Arrivé à Carthage, Enée explore les lieux accompagné d'Achate, lorsque les deux hommes rencontrent au milieu d'une forêt la mère du premier sous les traits d'une jeune chasseresse, qu'il ne reconnaît pas. Celle-ci le renseigne sur l'histoire de Carthage et de sa fondatrice Didon. Pour dessiner ce groupe, l'artiste s'est inspiré de l'une des vignettes du *Quos Ego* gravée par Marcantonio Raimondi (fig. 136), qu'il avait déjà utilisée pour figurer Diane sur un *tondino* (Cat. n° 26).

Comme pour le bol précédent, le paysage est assez simple, avec seulement un arbre à gauche et quelques collines à peine exprimées à l'arrière-plan. Le pourtour du couvercle est orné d'une frise de lauriers. Le revers est vierge.



Fig. 136 : Marcantonio Raimondi, *Quos Ego* (détail), vers 1515-1516, gravure sur cuivre



87. COUVERCLE DE BOL D'ACCOUCHÉE : LA SAINTE FAMILLE

Sans date [vers 1531]

Tagliere da impagliata aux armes d'Eliseo Piani

Diamètre : 19,2 cm

Localisation Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. MAR.C.60-1912 (legs de C. B. Marlay en 1912)

Provenance

- Girolamo Talpa (1654-1739), San Severino
- Severino Beni
- Angela Beni, San Severino
- Donnée par elle à Giuseppe Ranaldi (1790-1854)
- Alessandro Castellani (Paris, 28 mai 1878, n° 292 ; attribuée à Guido Durantino)
- Charles Brinsley Marlay, avant 1887 (don au musée en 1912)

Expositions

- Philadelphie, 10 mai-10 novembre 1876 : « Centennial International Exhibition » (prêtée par Castellani)
- Londres, Burlington Fine Arts Club, 1887 (prêtée par Marlay)
- Cambridge, Fitzwilliam Museum, 7 mars-4 juin 2017 : « Madonnas and Miracles : The Holy Home in Renaissance Italy »
- Cambridge, Fitzwilliam Museum, 26 novembre 2019-31 août 2020 : « Feat and Fast : The Art of Food in Europe, 1500-1800 »

Bibliographie

- Castellani 1876, n° 274.
- Burlington Fine Arts Club 1887, n° 340 : « Cover of Caudle-Cup. Within a band of leaves and fruit, the Adoration of the Child by the Holy Family. At the back a coat-of-arms, supported at the sides by two cupids and below by a cherub, very delicately painted in grisaille. Diameter, 8 in. Urbino ; possibly Francesco Xanto. Lent by Mr. Marlay ».
- Triolo 1996, pp. 280-281, n° 4B.1, fig. 33 et 33a (attribuée à l'atelier de Xanto).
- Poole 1996, n° 389 (attribuable au Peintre du Marsyas de Milan, vers 1531).
- Poole 1997, n° 27 (attribuable au Peintre du Marsyas de Milan, vers 1531).
- Musacchio 1999, pp. 146-147, fig. 146.
- Paciaroni 2002, p. 177 (citée).
- Poole 2003, p. 93-94, pl. I (attribuable au Peintre du Marsyas de Milan, vers 1531).
- Sani 2007, n° 130 (attribuée à Xanto).
- Corry, Howard et Laven 2017, p. 32-33, pl. 33 (attribuée au Peintre du Marsyas de Milan ou Xanto).
- Avery et Calaresu 2019, p. 213, fig. 7.18 et p. 253, n° 245 (attribuable au Peintre du Marsyas de Milan).

L'artiste s'est à nouveau inspiré de la gravure de Giovanni Jacopo Caraglio d'après Parmigianino représentant l'*Adoration des bergers* (fig. 135) comme il l'avait fait pour le couvercle du bol du musée Correr (Cat. n° 81), avec toutefois quelques variations : Joseph est ajouté au groupe ; sainte Élisabeth tenant l'enfant Jésus – cette fois assis dans le berceau – ne porte pas d'aurole contrairement à saint Anne à gauche et la Vierge à droite.

Les armoiries présentes sur le couvercle permettent de connaître le commanditaire : Eliseo Piani (voir pp. 78-79). De manière tout à fait intéressante, elles se retrouvent également sur une coupe peinte par Francesco Xanto Avelli, représentant le *Jugement de Pâris*, signée et datée au revers 1531 et conservée au Fitzwilliam Museum of Art (fig. 50), nous permettant de dater cette pièce : il ne fait guère de doute que ces deux pièces de majolique appartenaient à l'origine au même service.





ANNEXES



SERVICE « AUX TROIS CROISSANTS »

PEINT PAR

FRANCESCO XANTO AVELLI

Afin d'avoir une vue complète du service aux Trois croissants dont nous avons parlé pp. 63-75, il nous a semblé important de réunir l'ensemble des pièces peintes par Francesco Xanto Avelli. Ce petit catalogue ne contient pas de détail sur les scènes historiées mais simplement les informations importantes sur les provenances, permettant d'identifier les pièces. Nous avons fait le choix de classer les pièces ainsi : la première étant l'unique pièce datée 1530, puis les scènes de l'*Énéide* de Virgile, l'Histoire de Rome, la mythologie grecque avec les *Métamorphoses* d'Ovide, et deux petites pièces sans inscription, aux sujets non identifiées, mais faisant partie de cet ensemble, les allégories contemporaines des événements relatifs à l'année 1528, et enfin une dernière pièce sans l'écusson d'armoiries mais pouvant faire partie de ce service, toutefois sans certitude.

I. Énée arrive en Lybie (*Énéide*, Livre I)

Daté 1530
Tondino
Diam. 25,8 cm.

Inscription

« Troianos q uagos / libicas expellit i[n] / oras. / 1530 φ. »

Localisation

New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 1975.1.1136 (Robert Lehman Collection)

Provenance

- Baron Achille Seillière (Paris, 5-10 mai 1890, n° 46, adjugée 1800 francs à Stettiner)
- Oscar Stettiner (1878-1948), marchand d'art
- Adalbert Freiherr von Lanna (Prague, 9-16 novembre 1909, n° 483, pl. 43)
- Alfred Pringsheim (Sotheby's, Londres, 7 juin 1939, n° 84)
- Robert Lehman, New York (acquise en 1939)

Expositions

- Cambridge, Massachussets, 1939-1942
- Tokyo 1977, n° 30

Bibliographie

- Leisching 1909, p. XXXII, pl. 16, n° 39
- Ballardini 1933, I, n° 246, fig. n° 224
- Chompert 1949, I, p. 188 ; II, fig. 957
- Tervarent 1950, p. 8, fig. 6
- Rackham 1957, p. 106, n° 24C
- Mallet 1971, p. 174, n° 27
- Rasmussen 1989, n° 76
- Triolo 1996, pp. 260-261, n° 3A.1, fig. 8-8a
- Sani 2007, n° 98



II. La fuite de Camille (*Énéide*, Livre XI)

Vers 1530
Piatto
Diam. 26 cm.

Inscription

« Il fortunato scampo et / Camilla. / historia φ »

Localisation

Collection privée

Provenance

- Collection privée (Paris, Art Valorem, 22 avril 2010, n° 141)
- Galerie Brimo de La Roussilhe, Paris (2017)

Exposition

Maastricht, European Fine Art Fair, Brimo de La Roussilhe, 2011

Bibliographie

Wilson 2017, p. 224 (citée)

Reproduction inédite



III. Le supplice de la vestale Rhéa Sylvia, mère de Romulus et Rémus, enterrée vive par ordre d'Amulius

Vers 1530
Tondino
Diam. 25 cm.
Inscription exacte au revers non connue

Localisation
Non localisée

Provenance
- Marcel Cottreau (Paris, 28-29 avril 1910, n° 8 : « Plat creux, tondino, en faïence d'Urbino, milieu du XVI^e siècle, atelier de Xanto, présentant, selon la légende inscrite au revers, le Supplice de la vestale Rhéa Sylvia, mère de Rémus et Romulus, enterrée vive par ordre d'Amulius ; fond de paysage. A la partie supérieure, un écusson aux armes des Rackwitz, de Silésie. Diam. 25 cent. » ; adjugée 2350 francs)

Bibliographie
- Triolo 1996, pp. 261-262, n° 3A.2, fig. 9
- Sani 2007, n° 99



IV. Apollon et Daphné (Ovide, *Métamorphoses*, Livre I)

Vers 1530
Piatto
Diam. 26 cm.

Inscription
« Appollo che' sua Daph[ne] / segue et ama. / fabula & hist : »

Localisation
Glasgow, Glasgow Museum and Art Galleries, Inv. 1893.93.a

Provenance
Frédéric Spitzer (Paris, Mannheim, 17 avril-16 juin 1893, n° 1082, pl. XXXIII)

Bibliographie
- Molinier 1892, vol. 4, n° 41
- « Acquisitions faites à la vente Spitzer par les Musées étrangers », in *Bulletin des musées*, t. IV, 1893, p. 209, n° 1082
- Cioci 1987, pp. 46-47
- Mallet 1988, p. 92, fig. 3
- Triolo 1996, p. 262, n° 3A.3, fig. 10-10a
- Mallet 2007, n° 25
- Sani 2007, n° 100



V. Diane et Actéon (Ovide, *Métamorphoses*, Livre III)

Vers 1530

Piatto

Diam. 29 cm. ; H. 3,7 cm.

Inscription

« Dov'alsuo ama[n]te si Diana piacque. / fabula φ »

Localisation

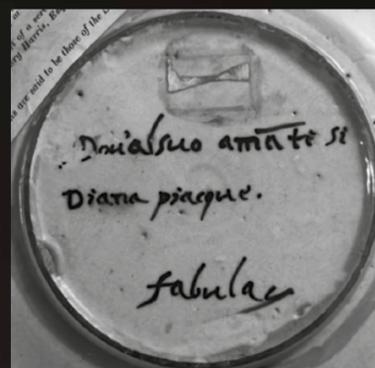
Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA2022.703

Provenance

- Alexander Barker (vers 1797-1873), Londres (une partie de sa collection de majoliques provenait du Palazzo Albani à Rome, d'après Drury Fortnum)
- Sir Francis Cook, Richmond, Doughty House (1817-1901) (majoliques achetées en bloc à Alexander Barker vers 1870)
- Par descendance à son second fils : Wyndham F. Cook (1860-1905), 8 Cadogan Square
- Son épouse, Frederica Evelyn Stillwell Freeland (vers 1857-1925), Londres
- Son fils, Humphrey Wyndham Cook (1893-1978), Londres (Christie's, Londres, 7 juillet 1925, n° 49)
- Walter S. Burns
- Madame Walter Burns (Sotheby's, Londres, 25 juin 1931, n° 29 : non vendu ; puis Christie's, Londres, 28 juin 1935, n° 30)
- Durant plusieurs années en prêt au Ashmolean Museum, Oxford, Inv. LI192.1

Bibliographie

- Fortnum 1897, n° 466
- Rackham 1904, n° 62 « The arms are perhaps those of Banes, of Dauphiné. Two other plates from the same service are in the collection of Mr. J. Pierpont Morgan (formerly Mannheim Collection). Sir A. W. Franks was of opinion that pieces bearing the words nota, fabula or historia were by a pupil of Xanto, not by the master himself ; pieces bearing these words together with Xanto's initials are however, cited by Fortnum (Maiolica, Oxford, 1896, p. 216), and No. 118 in this collection affords such example. See also Fortnum, Catalogue of the maiolica... 1873, pp. 349, 367 »
- Rackham, 1957, pl. LIV
- Triolo 1996, pp. 263-265, n° 3A.5, fig. 12-12a
- Sani 2007, n° 102
- Wilson 2007, p. 258 et fig. 11 p. 261



VI. La transformation de Narcisse (Ovide, *Métamorphoses*, Livre III)

Vers 1530

Piatto

Diam. 26,7 cm. ; H. 1,5 cm.

Inscription

« P[er] Narcis' Ecco tra[n]sforma / ta in saxo. / fabula φ »

Localisation

Chicago, Chicago Art Institute, Inv. 1937.848 (legs de Mr et Mme Martin A. Ryerson)

Provenance

- Basilewski (en 1865 au moins)
- Frédéric Sptizer (Paris, Mannheim, 17 avril-16 juin 1893, n° 1084, pl. XXXIII ; acquise par Durand-Ruel pour Martin A. Ryerson)
- Martin A. Ryerson (1856-1932), Chicago
- Son épouse, Caroline Hutchinson (1859-1937), Chicago

Exposition

Paris, Union centrale des beaux-arts appliqué à l'industrie, Palais de l'Industrie, 10 août-10 octobre 1865 (prêtée par Basilewski)

Bibliographie

- Exposition 1865, p. 255, n° 2805 : « Plat représentant la Transformation de Narcisse [...] un écu d'azur ayant en cœur trois croissant adossés d'argent »
- Molinier 1892, p. 33, n° 49
- Triolo 1996, pp. 262-263, n° 3A.4, fig. 11
- Sani 2007, n° 101



VII. Narcisse métamorphosé en fleurs (Ovide, *Métamorphoses*, Livre III)

Vers 1530
Piatto
Diam. 29 cm.

Inscription
« I[n] fior' Narcisco vano / & sciocco ama[n]te. / fabula φ »

Localisation
Collection privée

Provenance
- Raymond Subes
- Jacques Subes et Françoise Blanc-Subes
- Alain Moatti, Paris

Bibliographie
- Sani 2007b, fig. 14a-b p. 196, Addenda n° 2
- Brody 2017, II, p. 215
- Wilson 2018, n° 96



VIII. Ino et Athamas (Ovide, *Métamorphoses*, Livre IV)

Vers 1530
Piatto
Diam. 26,5 cm.

Inscription
« De Ino e Athama[n]te i[n] furiate. fabula. »

Localisation
Non localisée

Provenance
- Matthew Uzielli (1806-1860), Londres (Christie's, Londres, 12-19 avril 1861, n° 364)
- Alexandre de Talleyrand-Perigord, duc de Dino (1813-1894), Paris (Paris, 8 mai 1894, n° 34)
- Henri Leroux (Paris, Drouot, 26 février 1968, n° 136)

Bibliographie
- Robinson 1860, n° 135
- Triolo, 1996, p. 265, n° 3A.6, fig. 13
- Sani 2007, n° 103
- Ravanelli Guidotti 2007, p. 82 et fig. 7c p. 84



IX. Alfeo et Aréthuse (Ovide, *Métamorphoses*, Livre V)

Vers 1530

Piatto

Diamètre non connu

Inscription

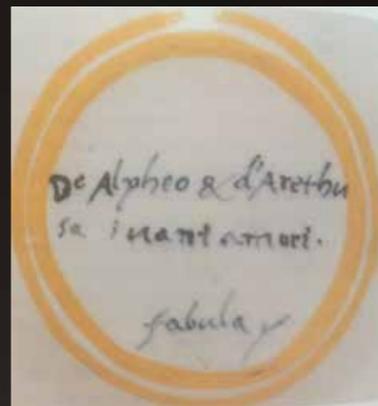
« De Alpheo & d'Arethu/sa inani amori./fabula φ »

Localisation

Collection privée

Bibliographie

Ravanelli Guidotti 2007, p. 82 et fig. 7a-b p. 84



X. Léda et le cygne (Ovide, *Métamorphoses*, Livre VI)

Vers 1530

Tondino

Diam. 26 cm.

Inscription

« Giove fece di Leda il ue[n]tre pregno. : fabula φ »

Localisation

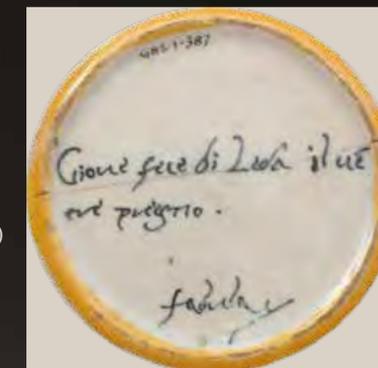
Toronto, The Gardiner Museum of Ceramic Art, Inv. G.83.1.387
(don de George et Helen Gardiner)

Provenance

- Baron Achille Seillière (Paris, 5-10 mai 1890, n° 45, adjugée 2600 francs à Fenwich)
- Thomas Fitzroy Phillipps Fenwich (1856-1938), Londres
- J. Taylor (Sotheby's, Londres, 14 avril 1981, n° 29)

Bibliographie

- Triolo, p. 266, n° 3A.7, fig. 14
- Sani 2007, n° 104



XI. Phrixos et Hellé (Ovide, *Métamorphoses*, Livre VII)

Vers 1530
Piatto
Diam. 29,5 cm.

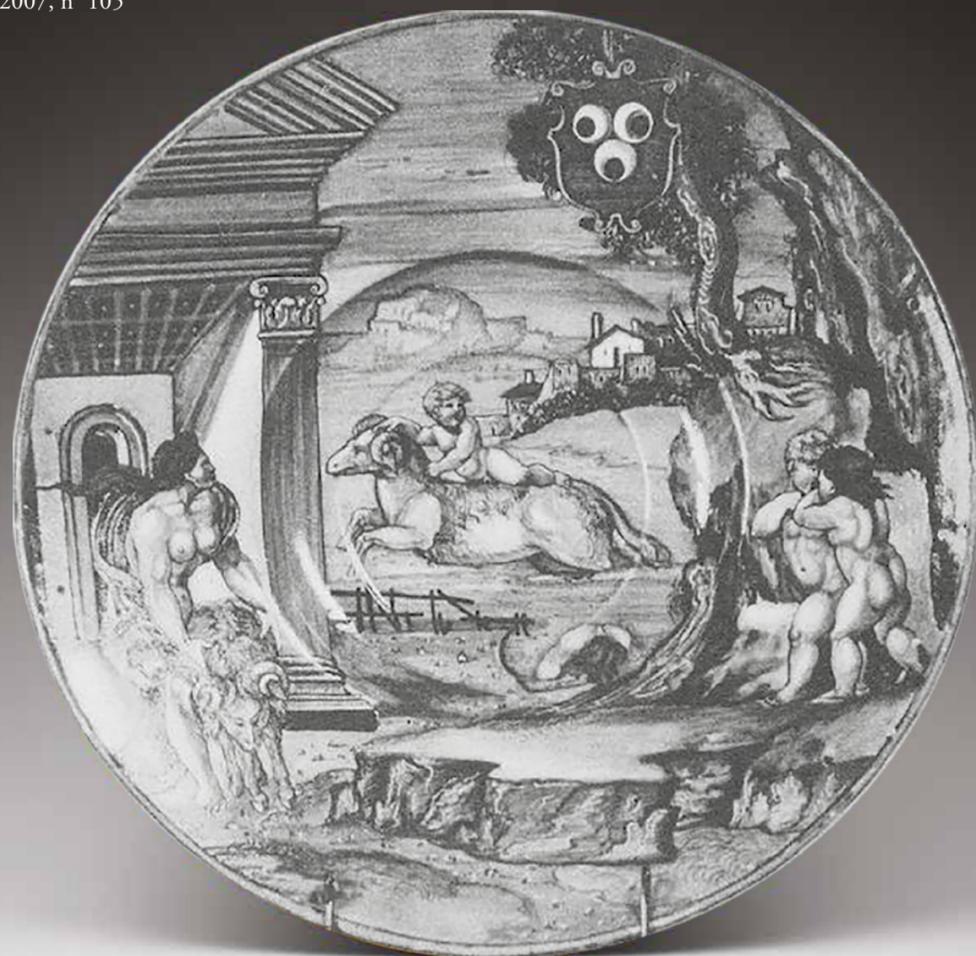
Inscription
« De Elle & Phrixo o del moton d l'oro fabula φ »

Localisation
Non localisée

Provenance
- Alfred-Emmanuel II Beurdeley (1847-1919) (Paris, 9-10 avril 1883, n° 7 : « Plat rond attribué à Fra Xanto et représentant un sujet ayant trait à la conquête de la Toison d'or. Un écusson armorié est appendu à un arbre. Urbino. XVI^e siècle. Diam., 0,29,5. » ; adjugée 1400 francs à Donaldson)
- Donaldson
- Madame Nouette-Delorme (Paris, 17-18 juin 1914, n° 76 (« de la coll. Beurdeley ») ; adjugée 275 francs)
- Au Kunstgewerbemuseum de Cologne jusqu'en 1931 date à laquelle le musée s'en est dessaisi (Adolf Feulner, *Aus den Beständen zweier Deutscher Museen Frankfurter und Damstädter Privatbesitz*, Francfort, Hugo Helbing, 5-6 mai 1931, n° 97, pl. 3, adjugée 810 Marks)

Exposition
Paris, Exposition universelle, 1867 (prêtée par Beurdeley)

Bibliographie
- Exposition universelle 1867, p. 345, n° 466 : « Plat d'Urbino; XVI^e siècle ; la Toison d'or et les trois croissants de Strozzi. – M. Beurdeley »
- Eudel 1883, p. 208
- Triolo, 1996, pp. 266-267, n° 3A.8, fig. 15
- Sani 2007, n° 105



XII. La chute d'Icare (Ovide, *Métamorphoses*, Livre VIII)

Vers 1530
Piatto
Diam. 26 cm.

Inscription
« Dedalo ch'al gra[n] uolo il figliuol perde. fabula. »

Localisation
Non localisée

Provenance
- Prince Pierre Soltykoff (Paris, 8 avril 1861, n° 705 adjugée 220 francs à Duret (ou 200 francs d'après Eugène Piot, *Le Cabinet de l'Amateur*, n° 4, juin 1861, p. 18 « Liste des prix d'adjudications de la collection Soltykoff »)
- P. Duret (Paris, Drouot, 9-14 décembre 1901, n° 56 ; adjugée 560 francs)
- Famille Bodmer à Zurich (Sotheby's, Londres, 3 novembre 1970, n° 49 ; adjugée 1400 Livres à Patch)
- Cyril Humphris, Londres (*Sale catalogue of the Cyril Humphris Collection*, Londres, 1975)¹⁶⁸

Bibliographie
- Eugène Piot, *Le Cabinet de l'Amateur*, n° 4, juin 1861, p. 18 « Liste des prix d'adjudications de la collection Soltykoff »
- Triolo 1996, pp. 267-268, n° 3A.9, fig. 16
- Sani 2007, n° 106



¹⁶⁸ Information donnée par Julia Triolo 1996, p. 268.

XIII. Apollon et Pan (Ovide, *Métamorphoses*, Livre IX)

Vers 1530
Tondino
Diam. 26 cm.

Inscription
« De Appollo e pan gli/musicali acceti/fabula φ »

Localisation
Genève, Fondation Gandur pour l'Art, Inv. FGA-AD-OBJ-051

Provenance
Collection privée (Tours, Giraudeau, 5 décembre 2011, n° 73, expert Camille Leprince)

Reproduction inédite



XIV. Amphiraraos et Eriphyle (Ovide, *Métamorphoses*, Livre IX)

Vers 1530
Piatto
Diam. 26 cm.
[Revers non documenté]

Localisation
Non localisée

Provenance
- Alexander Barker en 1862¹⁶⁹
- Luigi Tordelli (*Catalogue d'une importante réunion de faïences italiennes provenant en partie de la collection Toretelli [sic] de Spoleto*, Paris, Mannheim et Delange, Drouot, 9-10 mai 1870, n° 65 ; Alfred Darcel écrivait dans la préface du catalogue p. 5-6 : « Francesco Xanto Avelli, l'un des peintres céramistes les plus considérables de la même ville [Urbino], doit revendiquer [...] l'autre coupe aux armes des Strozzi (n° 65), retraçant d'une façon peu intelligible l'histoire d'Amphiaräus englouti en terre sous les murs de Thèbes, et de sa femme Eriphyle qui, suivant Homère, le trahit pour un bijou d'or. »

Bibliographie
- Triolo, 1996, pp. 272-273, n° 3A.15, fig. 22
- Sani 2007, n° 113



¹⁶⁹ Information donnée par Julia Triolo 1996, p. 273, certainement d'après l'album de photographies anciennes à la National Art Library (photo n° 3622).

XV. Cupidon abandonnant Psyché (Apulée, Livre V)

Vers 1530
Piatta
Diam. 26,3 cm.

Inscription
Sdegnato il bel Cupido / co[n] sua Psiche. / fabula φ »

Localisation
Surrey, Polesden Lacey, Inv. Pol/C/25 (Greville Collection)

Provenance
- Prince Soltykoff (Paris, 8 avril 1861, n° 702 à Seillière)
- Baron Achille Seillère (ne figure pas dans son catalogue)
- Lowengard (ne figure pas dans le catalogue de 1911)
- Henry Harris (ne figure pas dans la vente Londres, Sotheby's, 20 juin 1950)

Bibliographie
- Borenius 1930, n° 40
- Chompret, 1949, I, p. 188
- Mallet 1971, p. 174, pl. 2
- Mallet 1979, n° 14
- Triolo 1996, pp. 268-269, n° 3A.10, fig. 17
- Sani 2007, n° 107



XVI. Mercure chassant Cupidon

Vers 1530
Tondino
Diam. 19,3 cm.
Revers vierge

Localisation
Collection privée

Provenance
- Collection privée (Christie's, Londres, 12 mars 1990, n° 334)
- Paolo Sprovieri, Rome (Semenzato, Venise, 8-9 juillet 2000, n° 604)
- Alain Moatti, Paris

Bibliographie
- Poole, 1995, n° 380, p. 315 (citée)
- Wilson 1996, n° 84
- Triolo 1996, p. 272, n° 3A.14, fig. 21
- Sani 2007, n° 112



XVII. Cupidon et un Dieu fleuve [Dieu fleuve Pénée, père de Daphné, et Cupidon]

Vers 1530
Tondino
Diam. 19,7 cm.
Revers vierge

Localisation
Non localisée

Provenance
- M^{me} F. M. E. Schlesinger (Sotheby's, Londres, 13 juillet 1967, n° 12)
- Docteur Max Wolf, New York
- Cyril Humphris, Londres
- Arthur M. Sackler, n° 82.8.6 (Christie's, New York, 13 janvier 1993, n° 24 [vente annulée] ; non vendu dans la vente du 6 octobre 1993 ni dans celle du 1^{er} juin 1994)

Exposition
San Francisco, n° 75

Bibliographie
- Triolo 1996, pp. 271-272, n° 3A.13, fig. 20
- Sani 2007, n° 111



XVIII. Allégorie de l'incarcération du pape Clément VII

Vers 1530
Piatto
Diam. 30 cm.

Inscription
« Cleme[n]te i[n] Castell' chiu/so & Roma la[n]gue./nota φ. »

Localisation
Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, Inv. 9764.1 (acquise en 1938) ; détruite en 1944 durant la seconde guerre mondiale

Provenance
- Alexander Barker¹⁷⁰, 1862

Bibliographie
- Tervarent 1950, pp. 31-32 et repr. fig. 29 p. 28
- Rackham 1957, pp. 99-111, pl. LII
- Triolo, 1996, pp. 269-270, n° 3A.11, fig. 18a-b
- Sani 2007, n° 109



¹⁷⁰ Information donnée par Julia Triolo 1996, p. 270.

XIX. Allégorie du Sac de Rome

Vers 1530
Piatto
Diam. 27 cm.

Inscription

« Dal fortunato Carlo Roma afflitta »

Localisation

Non localisée

Provenance

- Prince Pierre Soltykoff (Paris, 8 avril 1861, n° 703 à Mannheim)
- Emma Budge, Hambourg (Berlin, Paul Graupe, 27-29 septembre 1937, n° 316, adjugée 700 Marks)
- Kurt Bohnewand, Berlin
- Collection privée (Cologne, Lempertz, 28 mars 1969, n° 115)

Bibliographie

- Otto von Falke, « Majoliken der Sammlung C. Bohnewand », in *Pantheon*, 1942, vol. 29, p. 80, fig. 3
- Tervarent 1950, pp. 31-32 et repr. fig. 30 p. 28
- Triolo 1996, p. 271, n° 3A.12, fig. 19
- Vossilla, 2002, pp. 109-116
- Sani 2007, n° 110



XX. Sujet à définir [Allégorie politique]

Vers 1530
Tondino
Diam. 20 cm.

Inscription

« Tich, Tach./nota φ »

Localisation

Glasgow, Museum and Art Galleries, Inv. 1896.76.b (acquise par le musée en 1896 de Thomas Lawrie & Son à Glasgow)

Provenance

- Andrew Fountaine III (1770-1835)
- Andrew Fountaine IV (1808-1874)
- Dans sa descendance jusqu'en 1884 (*Catalogue of the celebrated Fountaine Collection of Majolica, Henri II Ware, Palissy Ware, Nevers Ware, Limoges Enamels*, Christie's, Londres, 16-19 juin 1884, n° 335 : « A small Urbino plate, with sunk centre, landscape in the middle, an old man seated on a crescent on the top of a pole – 8 in. »)

Bibliographie

- Moore 1988, p. 441, dans l'inventaire de 1835, « Small Raphael ware dis[h]es lying flat on Shelf I », n° 86 « Small plate bought by my father in London best style, subject an old man sitting holding in his hands a staff with a crescent in the top » et p. 446 (non localisée)
- Mallet 1987, p. 92, fig. 2
- Mallet 2007, n° 27
- Sani 2007, n° 73

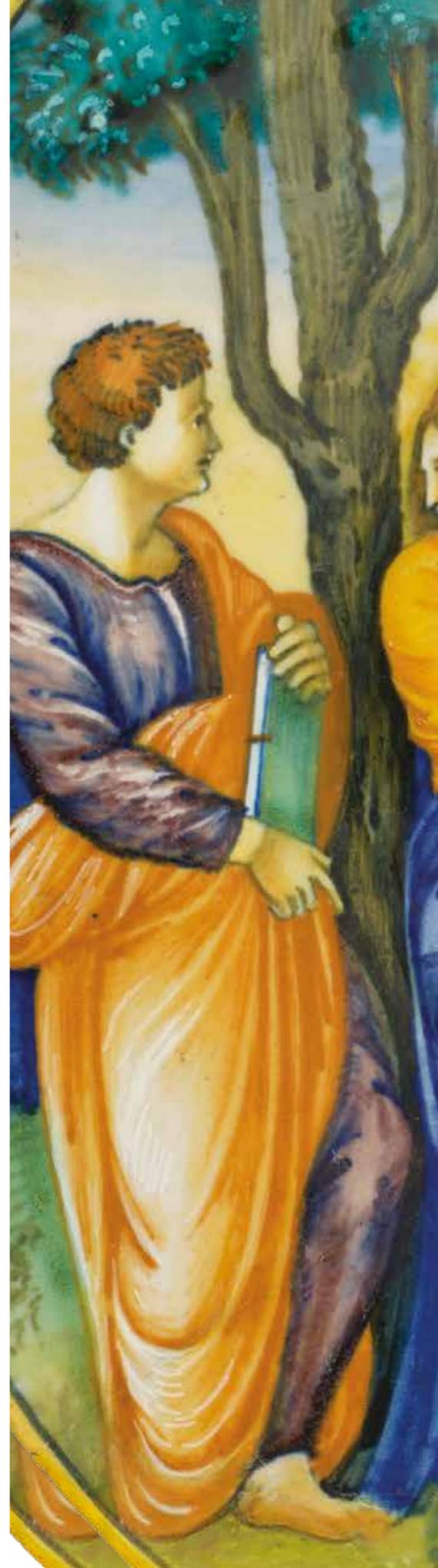


SUJET DES SCÈNES HISTORIÉES DANS LE CORPUS DU PEINTRE DU MARSYAS DE MILAN

Classement par numéro de notice

Sujets mythologiques

Apollon et Daphné	3, 16, 17, 18, 51
Apollon et Diane s'appêtant à tuer les enfants de Niobé	1
Apollon et Marsyas	21, 42, 45
Apollon et les muses sur le Parnasse	70
Apollon et Pan	8
Apollon surveillant le troupeau d'Admète	7
Consolation des Fleuves	58
Cyparisse changé en cyprès	15, 74
Diane et Actéon	28, 29, 80
Diane et Callisto	4
Didon conduisant Enée à travers le palais de Carthage	49
Enlèvement d'Europe	2, 50, 55, 56
Enlèvement d'Hélène	38
Enlèvement de Proserpine	30, 31
Enlèvement de Théopane par Neptune transformé en bouc	14, 34
Hercule et Omphale	54, 79
Histoire du dieu Pan	52
Latone et les paysans de Lycie	22, 23
Lotis et Priape	73
Méléagre chassant le sanglier de Calydon	9, 75
Mercure, Argus et Io	27
Meurtre de la dernière fille de Niobé	20
Meurtre des fils de Niobé	19
Mort d'Achille	46
Muse Calliope et deux poètes	69
Pan et Syrinx	53, 67
Persée et Andromède	24, 25
Picus, Circé et Canens	77
Psyché et Cupidon	10
Pyrame et Thisbé	76
Vénus et Adonis	68
Venus et l'Amour dans la forge de Vulcain	6, 72
Vénus et Cupidon	85
Vénus, Enée et Achate	86
[Sujet non identifié]	59



Sujet religieux

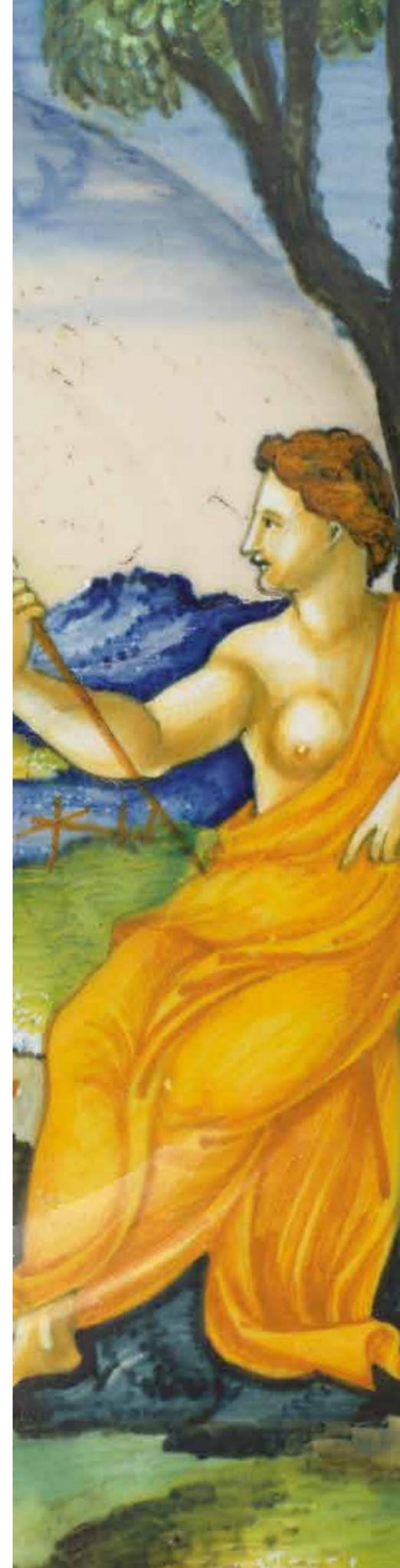
Adam et Ève	63
Annonciation	44
Appel de Saint Pierre	39, 40
Baptême du Christ	66
Déploration du Christ	71
Joseph et la femme de Putiphar	48
Prédiction de la Sibylle de Tibur et la Vision d'Auguste	33
Sacrifice de Caïn et Abel	64
Saint Jérôme et le petit lion	78
Saint Thomas recevant la ceinture de la Vierge	65
Sainte Famille	81, 87
Trois saints (ou La Vierge entourée de saint Jean-Baptiste et saint Antoine de Padoue ?)	43

Histoire romaine ou Sujets légendaires

Bataille au coutelas (Victoire de Scipion Émilien sur Carthage)	13
Empereur Tibère et Archeläus	60
Héroïsme de Mucius Scævola	61
Marcus Curtius plongeant dans le gouffre	35-37
Romulus et Remus	32
Septime Sévère ordonne la décapitation d'Albinus	62

Allégorie

Allégorie astrologique	26
Allégorie de la Force ou Allégorie de la Colère	41
Allégorie de la Fortune	57
Allégorie de la Naissance	80-84
Astrologue	5



Index des collections publiques citées

Les collections sont classées par villes avec renvois aux numéros de page.

Amsterdam, Rijksmuseum	138
Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna	93, 288
Baltimore, Walters Art Museum	93, 110, 120, 146, 164, 208, 272, 288, 290
Berlin, Kunstgewerbemuseum	108, 191, 202, 208
Bologne, Museo civico Medievale	264
Boston, Museum of Fine Arts	166
Brescia, Musei civici d'arte e storia	196, 274, 276
Cambridge, Fitzwilliam Museum	71, 72, 78, 79, 124, 128, 208, 268, 296, 308
Chicago, Chicago Art Institute	133, 317
Cologne, Kunstgewerbemuseum	76, 140, 322
Dijon, musée des Beaux-Arts	226, 240
Écouen, musée national de la Renaissance	224
Édimbourg, National Museum of Scotland	26, 176
Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche	112, 230, 264, 274, 290, 329
Florence, Biblioteca nazionale centrale	86, 196
Florence, musée du Bargello	21
Genève, Fondation Gandur pour l'Art	324
Glasgow, Glasgow Museum and Art Galleries	315, 331
Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe	54, 210
Leipzig, Grassimuseum	25, 144, 146
Londres, British Museum	22, 144,
Londres, South Kensington Museum	78, 182
Londres, Victoria & Albert Museum	27, 54, 140, 188, 192, 214, 220, 238, 258, 272, 288, 290, 300, 302
Londres, Wallace Collection	12, 91
Los Angeles, J. Paul Getty Museum	89, 154, 157, 208
Los Angeles, Los Angeles County Museum	81
Lyon, Musée des arts décoratifs	200
Mantoue, Fondazione d'Arco	197
Melbourne, National Gallery of Victoria	120, 272
Milan, Biblioteca Ambrosiana	260
Milan, Castello Sforzesco	12, 17, 25, 72, 104, 144-158, 210, 212, 244, 248, 250, 260
Milan, Museo Artistico Municipale	260
Milan, Museo Patrio Archeologico	146, 150, 152, 154, 158, 248
New York, The Metropolitan Museum of Art	66, 72, 118, 120, 272, 292, 312
Ontario, Art Gallery	76, 77
Oxford, Ashmolean Museum	25, 180, 244, 316
Paris, musée du Louvre	27, 60, 70, 81, 85, 142, 148, 170, 196, 219-224, 236, 254, 256, 262, 266, 270, 280, 286
Paris, musée des arts décoratifs	256
Paris, Union centrale des beaux-arts appliqué à l'industrie	122, 124, 317
Pérouge, Fondazione Cassa di Risparmio	108, 182
Pesaro, Musei civici	56, 196, 197, 288
Ravenne, Museo Nazionale	307
Reggio Emilia, Museo Diocesano	274
Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage	71, 222, 232, 234
Saint-Petersbourg, Musée des arts décoratifs	232, 234
San Francisco, The Fine Art Museums	280
San Severino, Biblioteca comunale	78
Sèvres, Cité de la céramique	60
Surrey, Polesden Lacey	326
Toronto, Gardiner Museum	72, 122, 162, 321
Toulouse, Fondation Bemberg	200
Turin, Palazzo Madama	180
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche	180, 196, 204
Venise, Museo Correr	54, 56, 59, 76, 138, 184, 212, 252, 266, 290, 296, 308
Vérone, Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo	92, 158, 160, 184
Vienne, Kunsthistorisches Museum	242
Vienne, Museum für Angewandte Kunst	242, 272
Vienne, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie	272
Washington, Corcoran Gallery	186
Washington, National Gallery of Art	186, 280
Wellington, Te Papa Tongarewa	81
Yale, University Art Gallery	258

Index des noms

Les références renvoient aux numéros de page.

Adams (Sylvia Phyllis)	306	Clark (William Andrews)	186
Adda (Fernand)	218, 240	Clement VII	329
Alberti (Leon Battista)	54	Clent (Edward)	208, 220, 300
Altdorfer (Albrecht)	286	Codignola (Giovanni da)	30
Altoviti (famille)	82	Colle (Raffaellino del)	196, 198
Andrews (A.)	300	Contarini (famille)	76, 138, 140
Angelini (Giambattista)	30	Cook (Sir Francis)	316
Anguillara (Renzo degli)	84, 85	Cook (Humphrey Wyndham)	316
Appien	88	Cook (Wyndham F.)	316
Apulée	326	Correr (Teodoro)	138, 252
Aragon (Ferrante)	84	Cosier (William)	182
Arioste	216, 264	Cottreau (Marcel)	68, 314
Aristotile (Nicolo di)	244	Courtauld (Sir Stephen L.)	122
Artovichi (Angelo)	30	Cybo (Franceschetto)	84
Artovichi (Piermatteo)	30	Daddi (Bernardo)	91, 240
Attendolo Bolognini (Gian Giacomo)	260	Damiron (Charles)	178
Baile ou Bayle (Louise de)	67, 68	Darcel (Alfred)	71, 325
Baldovinetti (Alessio)	258	Dautremont	71
Banco (Maso di)	89	De Bruge (François-Louis)	70
Bandinelli (Baccio)	57	Debruge-Duménil (Joséphine)	292
Banes (Bermond de)	67	Debruge-Duménil (Louis-Antoine)	292
Banes ou Bannes (Jacques)	67, 68, 316	Debruge-Duménil (Louis-Fidel)	66, 70, 292
Bannes-Puygiron (Paul-César)	68	Debruge-Duménil (Louis-Thomas-Marcel)	292
Barker (Alexander)	316, 325, 329	Della Robbia	65, 256
Barlow (Thomas)	57, 180, 212	Della Rovere (Francesco Maria I)	11
Basilewsky (Alexandre)	71, 122, 124, 317	Del Vasto (famille)	218
Bâton (Geneviève-Thérèse)	70	Dente (Marco)	91, 118, 120, 136,
Bellini	302	200, 226, 228, 280	
Beni (Cecilia et Angela)	78, 308	Dino (duc de)	67, 319
Bernal (Ralph)	244	Dion Cassius	88, 89, 244, 246
Berney (Thomas A.)	57, 212	Donaldson	322
Beurdeley (Alfred-Emmanuel II)	322	Doucet (Édouard)	178
Blanc-Subes (Françoise)	102, 106, 318	Duprat (Antoine)	23
Bloche (Arthur)	71, 124, 128	Durand (Edme-Antoine)	266
Boccace	216	Durand-Ruel	317
Bochini (Antonio di Lodovico)	30	Durantino (Guido)	22, 23, 25, 27, 30,
Bodmer (famille)	323	64, 67, 76, 82, 83, 132, 140, 160, 218, 274, 308	
Boissieu (demoiselle de)	67	Dürer	158, 160, 197, 286
Bohnewald (Kurt)	330	Duret (P.)	71, 323
Bonsignori (Giovanni de)	154, 274	Durlacher (Alexander)	182
Bossi (Giuseppe)	17, 25, 146, 150,	Duveen Brothers	186
152, 154, 158, 248		Este (Alphonse I ^{er})	80
Bramante	54	Este (Hercule II)	80
Brodie (Richard et Joanne)	142	Este (Isabelle d')	23, 92, 110, 144,
Bronzino	31	158, 160, 162	
Budge (Emma)	330	Euripide	88, 122
Buoncristiani (famille)	16, 65	Fabri (famille)	86, 192, 194
Burnetta (Cicco)	30	Faenza (Michel da)	30
Burns (Walter S.)	316	Farnèse (Alexandre)	85
Caillot	172	Fenwich (Thomas Fitzroy Phillipps)	321
Calini da Brescia (famille)	53, 89, 122, 154,	Ferdinand I ^{er}	84
157, 208, 209, 236		Ficin (Masile)	104
Campagnola (Giulio)	50, 91, 116, 168	Fogg (Sam)	28, 190, 198, 278
Campagna Di Cavelli (marquis Giampietro)	170, 224, 270, 286	Fontana	238, 260, 274
Caraglio (Giovanni Jacopo ou Gian Giacomo)	91, 144, 296, 308	Fortnum (Charles Drury Edward)	194, 238, 244
Casteldurante (Guido da)	23, 30	Foster (Kate)	122
Casteldurante (Luca di)	30	Fontaine (Algernon Charles)	186, 202, 208, 220,
Casteldurante (Piermatteo di)	30	300, 332	
Castellani (Alessandro)	218, 308	Fontaine (Andrew II)	208, 220, 300
Cellini (Benvenuto)	84-86	Fontaine (Andrew III)	208, 220, 300, 332
Cesariano (Cesare)	60	Fontaine (Andrew IV)	186, 202, 208, 220,
Chigi (Agostino)	12	300, 332	

Fontaine (Elizabeth)	208, 220, 300	Mazza (Domenico)	288	Ranaldi (Giuseppe)	78, 308	Vasari (Giorgio)	104				
Fontaine (Mary)	186, 202, 208, 220, 300, 332	Médicis (Jean de)	84	Raphaël	11, 12, 31, 66, 89, 91, 136, 188, 194, 196, 200, 214, 219, 230, 254, 256, 266, 268, 270, 280, 286	Veneziano (Agostino)	50, 91, 134, 136, 270, 286				
Francia (Francesco)	91, 120, 260	Médicis (Lorenzo II)	11	Ridolfi (famille)	210	Vercellese (Zouane)	180				
François I ^{er}	67, 68, 85	Merlino (Guido da)	30	Robertet (Florimond)	67	Vinci (Léonard de)	104, 206				
Frankland Hood (Martin Sinclair)	254	Moatti (Alain)	11, 102, 106, 142, 318, 329	Romano (Giulio)	91, 136, 192, 200, 264, 294	Violante	204				
Franz Ferdinand	242, 272	Montmorency (Anne de)	23, 67, 140	Rossi (Jean-Marie)	240	Virgile	56, 88, 120, 210, 218, 272, 307, 311				
Freiherr von Lanna (Adalbert)	312	Morgan	140	Rosso (Z.)	23, 89, 104	Viti (Tiomoteo)	91, 120				
Froissart (Cyrille)	166	Morland (G. H.)	66, 268	Rosso Fiorentino	85, 144	Vitruve	60				
Gabriele Sbraghe (Nicola di)	11, 16, 21	Morland (Georges)	66	Rothschild (baron Alphonse de)	198	Voragine (Jacques de)	88, 258, 286				
Gardiner (Helen et Georges)	122, 321	Napier (Sir Robert)	176	Rothschild (baron Élie de)	134	Walters (Henri)	110, 164				
Gérard (Albert)	86, 172, 292	Napoléon III	70	Rothschild (baron Gustave de)	134, 292	Wencke (Heinrich)	110				
Ghini (famille)	16, 65	Neuhaus	204	Rothschild (baron Lionel de)	78	Wendelstadt (Hermann)	214				
Giannantonio (Federico di)	30	Nicola da Urbino	11, 12, 16, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 30, 31, 41, 50, 51, 53, 54, 56, 59-61, 63, 89, 92, 93, 108, 110, 112, 140, 142, 144, 148, 154, 157, 158, 160, 162, 164, 166, 176, 180, 182, 186, 188, 191, 192, 194, 196, 202, 208-210, 212, 219, 220, 222, 223, 232, 234, 236, 238, 244, 248, 258-260, 268, 272, 274, 276, 282, 288, 307	Rothschild (baron Robert de)	134	Wendelstadt (Viktor)	214				
Giannotti (Donato)	82	Nicolas III	71	Rothschild (baronne Bettyde)	198	Wertheimer (Asher)	192				
Gillet (Paul)	200	Nouette-Delorme (Madame)	322	Roussel	70	Whitehead (Thomas Miller)	176, 182, 268				
Giorgio Martini (Francesco di)	54	Obizzi-Este (Tommaso)	242	Royer (Pierre-Richard)	106	Whittall (W. J. H.)	258				
Giotto	89	Organini (Giovanni Andrea)	30	Ryerson (Martin-A.)	317	Wolf (Max)	328				
Giunta (Lucantonio)	114, 126, 140, 144, 146, 150, 154, 210, 274, 276	Orsini (Carlo)	84	Sackler (Arthur M.)	280, 328	Wyvern	218				
Goldschmidt (A.)	232, 234	Orsini (Gentile Virginio I)	84, 85	Sackville Bale (Charles)	192	Xanto Avelli (Francesco)	11, 12, 16, 17, 21, 23, 25-27, 30, 31, 41, 50, 54, 63-72, 74, 76, 78- 81, 91, 93, 97, 98, 101, 110, 112, 116, 118, 120, 124, 128, 130, 132, 150, 152, 164, 166, 170, 182, 186, 188, 192, 194, 206, 224, 230, 238, 248, 256, 258, 259, 266, 268, 270, 272, 282, 286, 288, 290-292, 294, 296, 300, 302, 304, 308, 311, 314, 316, 322, 325, 329	Saint François d'Assise	68	Yvon (Madame d')	110
Gualtieri (Filippo Antonio)	78	Orsini (Gentile Virginio II)	84, 85, 142, 224	Saint-André (maréchal de)	68	Zschille (Richard)	140				
Hainauer (Julie)	186	Ovide	23, 88, 89, 104, 106, 110, 112, 126, 128, 138, 140, 144, 146, 150, 152, 154, 158, 164, 166, 170, 172, 174, 176, 180, 210, 220, 224, 226, 230, 232, 234, 236, 240, 262, 264, 274, 276, 278, 280, 282, 292, 311, 315-325	Salting (George)	168, 192, 202, 220, 300						
Hainauer (Oskar)	186	Paganucci (G. F.)	86, 192, 194	Sauvageot (Alexandre-Charles)	262						
Harding	140	Paganucci (Giovanni)	86, 194	Savelli (Porzia)	84						
Harris (Henry)	168, 208, 218, 326	Palumba (Giovanni Battista)	172, 174	Schlesinger (M ^{me} F. M. E.)	130, 328						
Hearst (William Randolph)	81, 116, 118	Parmigiano	296, 308	Scott-Taggart (John)	25, 64, 91, 230, 246, 258, 259, 282, 291						
Hedreen (Richard et Betty)	83	Pass (Alfred Aaron de)	64, 71, 124, 128	Seillière (Achille)	69, 71, 72, 102, 104, 106, 118, 122, 124, 128, 312, 321, 326						
Henri II	68	Pass (Crispin de)	71	Seligmann	110						
Heugel (Henri)	102, 106	Passavant-Gontard (Richard)	162	Sforza di Marcantonio	91, 92, 214, 246, 247						
Homère	88, 194, 210, 325	Paul III	85	Smith (Ben)	190						
Humphris (Cyril)	218, 280, 323, 328	Peintre de l'Argo	152, 164, 226, 230, 244, 264, 288	Soltykoff (Alexis)	69						
Hutchinson (Caroline)	317	Peintre du Bassin d'Apollon	11, 12, 30	Soltykoff (Pierre)	66, 69-72, 102, 106, 118, 122, 124, 128, 292, 294, 323, 326, 330						
Hygin	88, 138, 184, 280	Peintre du Mucius Scaevola de Milan	180	Somzée (Léon)	254						
Imbert (Alexandre)	254, 256	Pellicciaio, voir Pellipario		Spero (Alfred)	168, 180, 254, 258, 280						
Innocent VIII	84	Pellipario (Nicola)	16, 63, 64, 122, 124, 140, 162, 168, 170, 178, 180, 186, 200, 202, 204, 218, 220, 230, 240, 250, 266, 270, 274, 282, 307	Spitzer (Frédéric)	315						
Jules II	54	Perrier (B.)	71, 122	Sprovieri (Paolo)	182, 327						
Labarte (Charles-Jules)	70, 290, 292, 296	Peruzzi (Baldassare)	91, 240, 284	Stettiner (Oscar)	182, 312						
Lambert de Reninghaus (Johanna)	292	Piani (Eliseo)	63, 76, 78, 93, 308	Stieglitz (baron Alexandre Ludwigovich)	232, 234						
Lambert de Rothschild (baron Henri)	292	Pic de la Mirandole (Jean)	104	Stillwell Freeland (Frederica Evelyn)	316						
Lawrie & Son (Thomas)	331	Piccolpasso (Cipriano)	12, 19, 54, 91, 93	Stora (M. et R.)	118						
Lee (Samuel D.)	292	Pierpont Morgan (John)	116, 118, 120, 256, 316	Strozzi (famille)	16, 64, 65, 112, 132, 322, 325, 329						
Lee (Samuel D.)	292	Piot (Eugène)	69, 70, 323	Strozzi Sacratì (Uberto)	116						
Lehman (Robert)	118, 312	Price (Brigg)	208, 220, 300	Subes (Jacques)	102, 106, 318						
Leon X	11, 84	Price (William)	208, 220, 300	Subes (Raymond)	102, 106, 318						
Leoniceno (Nicolo)	89, 246	Pringsheim (Alfred)	64, 132, 206, 290, 304, 312	Talleyrand-Perigord (Alexandre de)	319						
Leprince (Camille)	102, 134, 160, 168, 190, 214, 254, 278, 282, 306, 384	Pucci (famille)	66, 110	Talpa (Girolamo)	78, 308						
Leroux (Henri)	319	Raccanello (Justin)	134, 160, 168, 214, 254	Tarugi (Cristofano)	82						
Lowengard	326	Rackwitz (famille)	68, 314	Tarugi (Francesco)	26, 27, 76, 82, 176						
Lubin (Edward R.)	133	Raimondi (Marcantonio)	57, 66, 90, 91, 118, 120, 168, 186, 188, 190, 192, 194, 214, 218, 219, 230, 252, 254, 256, 260, 262, 264, 266, 268, 282, 284, 286, 288, 294, 307	Taylor (J.)	321						
MacGarel (R.)	164			Thiry (Léonard)	222						
Machiavel	82			Thomson (Ken)	76						
Macy (Valentine Emerit)	256			Tite-Live	88, 180, 188, 190, 248						
Maestro Giorgio	98, 160, 220, 224, 272, 288			Tordelli (Luigi)	325, 329						
Maitre « F.R. »	16, 192, 200, 288			Tricoli (Giovanni Bernardino Baptiste)	30						
Maitre Allegro	138, 206			Trimolet (Anthelme et Edma)	226						
Maitre au Dé	91, 240			Uzielli (Matthew)	319						
Maitre L.D.	222										
Manara (Baldassare)	11										
Manetti (famille)	64										
Manners Astley, baron Hastings (George)	304										
Mannheim (Charles)	67, 68, 71, 72, 116, 118, 172, 292, 315-317, 325, 329, 330										
Manuce (Alde)	89										
Mariano (Giovanni Maria di)	30										
Marlay (Charles Brinsley)	268, 308										

Index des lieux et maisons de vente

Les références renvoient aux numéros de page.

Allemagne	86, 194
Anguillara Sabazia	84, 85
Athènes, British School of Archaeology	254
Baix-sur-Baix	67
Baltimore	110
Bassano, Palazzo Sturm	282
Berlin	186, 330
Berlin, Lepke	110
Berlin, Paul Graupe	330
Bruxelles	222, 254, 292
Bury	67
Cambridge, Massachussets	312
Cappadoce	244
Carthage	136, 218, 219, 307
Castel Durante	19, 54, 78, 140, 200, 226, 238, 274
Cerveteri	84, 85
Cesena	16, 65
Chicago	317
Civitavecchia	85
Cologne	210
Cologne, J. M. Heberle	110
Cologne, Lempertz	330
Côme	60
Dauphiné	67, 68, 316
Dax	102, 106
Égypte	214
Etats-Unis d'Amérique	83, 142
Faenza	16, 200, 226, 230, 262
Florence	63, 65, 82, 86, 194, 258, 302
Florence, Borgo Santo Spirito	64
Florence, Palazzo Strozzi Sacratì	116
Florence, Pandolfini	282
Florence, San Nicolo	258
Florence, Semenzato	130, 282
Florence, Sotheby's	132
France	23, 67, 85, 102, 106, 134, 160, 168, 190, 214, 254, 278, 282, 306
Francfort	162, 232, 234
Francfort, Hugo Helbing	140, 322
Georgia	190
Glasgow	331
Gottweig (monastère)	272
Gubbio	97, 98, 220, 272
Hambourg	110, 330
Henna	176
Italie	23, 67, 166, 218
Liban	106
Londres	118, 140, 176, 180, 182, 186, 190, 198, 202, 212, 254, 258, 268, 278, 280, 300, 316, 323, 328
Londres, 8 Cadogan Square	316
Londres, Bonhams	213
Londres, Burlington Fine Arts Club	192, 194, 244, 268, 300, 308
Londres, Christie's	66, 140, 164, 174,

	176, 180, 182, 186, 192, 202, 204, 208, 212, 220, 244, 250, 258, 259, 268, 282, 300, 304, 316, 319, 327, 331
Londres, Sotheby's	83, 122, 130, 132, 162, 168, 178, 180, 204, 206, 208, 214, 218, 230, 258, 290, 304, 312, 316, 321, 323, 326, 328
Lyon	67, 68, 178, 226, 250
Maastricht, European Fine Art Fair	313
Macédoine	244
Mantoue	23, 92, 197
Marches	226
Mello (château)	72, 102, 106
Milan, Accademia delle Belle Arti di Brera	146, 150, 152, 154, 158, 248
Milan, Palazzo Reale	282, 284
Mirmande	67
Montepulciano	63, 82
Monterano	84
Munich	206, 304
Naples	84, 218
New York	116, 118, 133, 186, 312, 328
New York, Christie's	198, 258, 280, 328
New York, Duveen	116, 118
New York, Galery Richard Feigen	258
New York, Gimbel's	116, 118
New York, Parke-Bernet	292
New York, Sotheby's	168, 190, 218
Norfolk	304
Norfolk, Narford Hall	208, 220, 300
Paris	67, 69-71, 102, 106, 110, 116, 118, 122, 124, 128, 166, 172, 178, 186, 190, 198, 214, 218, 240, 254, 262, 278, 282, 292, 315, 317, 322, 327
Paris, Art Valorem	313
Paris, Christie's	220
Paris, Drouot	67, 69, 70, 118, 122, 124, 128, 172, 178, 292, 308, 314, 318, 319, 322, 323, 325, 326, 329, 330
Paris, Étude Cuvreau	166
Paris, Galerie Alain Moatti	142, 236
Paris, Galerie Aveline	240
Paris, Galerie Brimo de La Roussilhe	313
Paris, Galerie Charles Petit	102, 106, 110
Paris, Galerie Georges Petit	72, 312, 321
Paris, Maulde et Renou	198
Paris, Palais Galliera	218, 240
Paris, Pescheteau-Badin	304
Paris, Saint-Germain-L'Auxerrois	70
Pesaro	280, 288
Phénicie	106, 220, 234
Pologne	68
République Tchèque	68
Rhénanie-Palatinat	86, 194
Rhône	67
Richmond, Doughty House	316
Rome	17, 25, 55, 70, 85, 88, 136, 170, 180, 218, 224, 244, 250, 270, 284, 286, 311, 326, 330
Rome, Colisée	55, 57, 254
Rome, Galleria Sangiorgio	274

Rome, Palazzo Albani	316
Rome, Vatican	89, 214, 254, 266, 268, 280
Rome, Villa Farnésine	12
Royaume-Uni	214
San Severino	78, 308
Sassoferrato	196, 198
Silésie	68, 314
Speyer	86, 192, 194
Suisse, Saanen	102, 106, 134
Tokyo	312
Toronto	122
Tours, Giraudeau	324
Troie	194, 210, 218
Urbino	11, 12, 17, 19, 21, 23, 30, 54, 56, 58, 63, 67, 77, 78, 104, 106, 108, 116, 118, 120, 132, 160, 162, 168, 170, 172, 176, 182, 186, 192, 196, 197, 202, 206, 208, 212, 218, 220, 236, 238, 244, 250, 268, 272, 274, 280, 288, 290, 300, 304, 308, 314, 322, 325, 329, 331
Urbino, Palazzo Ducale	204, 258
Venaria Reale (Reggia di)	230, 264, 270
Venise	23, 63, 89, 102, 104, 116, 124, 128, 138, 140, 146, 150, 154, 180, 210, 212, 244, 252, 274, 276, 296
Venise, Semenzato	327
Vivarais	67
Zurich	323





BIBLIOGRAPHIE

Angelini, Giglio et Falcucci 2019

ANGELINI (Marina), Antonio GIGLIO, et Claudio FALCUCCI, « Sul restauro di una targa di maiolica istoriata attribuita a Francesco Xanto Avelli e datata 1536, e le relative analisi scientifiche », in *Faenza*, 2019, n° 1-2, pp. 50-58.

Avery 1941

AVERY (C. Louise), « French and Italian Pottery from the Rothschild Collection », in *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 36, n° 11, novembre 1941, pp. 229-232.

Avery et Calaresu 2019

AVERY (Victoria) et Melissa CALARESU, dir., *Feast & Fast : the art of food in Europe, 1500-1800* [Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 26 novembre 2019-26 avril 2020], Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 2019.

Ballardini 1933-1938

BALLARDINI (Gaetano), *Corpus della maiolica Italiana. I. Le maioliche datate fino al 1530. II. Le maioliche datate dal 1531 al 1535*, Rome, La Libreria dello Stato, 1933-1938, 2 vol.

Ballardini 1938

BALLARDINI (Gaetano), « Il trentennio », in *Faenza*, Anno XXVI, fasciule 6, 1938, pp. 123-127.

Bandini 1996

BANDINI (Giovanna), « 'Delle impagliate'. Ossia annotazioni intorno alle maioliche da puerpera cinquecentesche », in G. Bandini, S. Piccolo Paci, *Da donna a madre. Vesti e ceramiche particolari per momenti speciali*, Florence, Scientific Press, 1996, pp. 55-109.

Barbe 2020

BARBE (Françoise), « La 'vaisselle de Raphaël' », in *Grande Galerie, le journal du Louvre*, n° 53, 2020, pp. 84-85.

Barral 1987

BARRAL (Claudie), *Faiences italiennes. Catalogue raisonné du Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1987.

Barruca et Ferino-Pagden 2015

BARUCCA (Gabriele) et Sylvia FERINO-PAGDEN, *Raffaello. Il sole delle arti* [Reggia di Venaria, 26 septembre 2015-24 janvier 2016], Milan, Silvana Editoriale, 2015.

Bayer 2008

BAYER (Andrea), dir., *Art and love in Renaissance Italy*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2008.

Bellini et Conti 1964

BELLINI (MARIO) et Giovanni CONTI, *Maioliche Italiane del Rinascimento*, Milan, Antonio Vallardi, 1964.

Bernardi 1980

BERNARDI (Carla), *Immagini architettoniche nella maiolica italiana del Cinquecento* [Bassano, Palazzo Sturm, 31 mai-5 octobre 1980 ; Milan, Palazzo Reale, 2 décembre 1980-31 janvier 1981], Milan, Electa Editrice, 1980.

Biscontini Ugolini et Petruzellis Scherer 1992

BISCONTINI UGOLINI (Grazia) et Jacqueline PETRUZELLIS SCHERER, *Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*, Milan, Cattedrale Sforzesco, 1992.

Bode 1897

BODE (Wilhelm von), *Die Sammlung Oscar Hainauer. The Collection of Oscar Hainauer*, Berlin, W. Büxenstein, 1897 et Londres, Chiswick Press, 1906.

Bojani et Vossila 1998

BOJANI (Gian Carlo) et Francesco VOSSILLA, *Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza. Capolavori di maiolica della collezione Strozzi Saccati*, Florence, Centro Di, 1998.

Bojani 2002

BOJANI (Gian Carlo), *Il lustro Eugubino e l'istoriato del Ducato di Urbino* [actes du colloque, Gubbio, 21-23 septembre 1998], Florence, Centro Di, 2002.

Borenus 1930

BORENIUS (Tancred), *Catalogue of a collection of Italian Maiolica belonging to Henry Harris*, Londres, 1930.

Breckenridge 1955

BRECKENRIDGE (James D.), « Italian Maiolica in the W. A. Clark Collection », in *The Corcoran Gallery of Art Bulletin*, vol. 7, n° 3, avril 1955.

Brinckmann 1891

BRINCKMANN (Justus), *Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Bericht für das Jahr 1891*, Hambourg, Lütcke & Wulff, 1892.

Brinckmann 1894

BRINCKMANN (Justus), *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes*, Hambourg, Verlag des Museums für Kunst und Gewerbe, 1894.

Brody 2017

BRODY (Michael), *The Evolution, Function, and Social Context of Italian Renaissance Maiolica Services, c. 1480 to c. 1600*, thèse à l'Université d'Oxford, 2017, dactylogr.

Burlington Fine Arts Club 1887

Burlington Fine Arts Club. Catalogue of Specimens of Hispano-Moresque and Majolica Pottery Exhibited in 1887, Londres, Burlington Fine Arts Club, 1887.

Castellani 1876

Special catalogue of the collection of antiquities exhibited by Signor Alessandro Castellani of Rome in romms U, V, W, Memorial Hall, Philadelphie, Edward Stern & Company, 1876.

Chastel et Watson 1987

CHASTEL (André) et Wendy M. WATSON, « Le Storie nel Piatto », in *FMR*, n° 52, juin 1987, pp. 105-120.

Chompret 1949

CHOMPRET (Joseph), *Répertoire de la Majolique italienne*, Paris, Les Éditions Nomis, [1949], 2 vol.

Cioci 1987

CIOCI (Francesco), *Xanto e il Duca di Urbino, Francesco Maria I Della Rovere e Francesco Xanto Avelli da Rovigo « Il Ritratto ». Una Collana di sonetti e di maioliche*, Milan, Fabri Editori, 1987.

Collins 1987

COLLINS (Patricia), « Prints and the Development of istoriato Painting on Italian Renaissance Maiolica », in *Print Quarterly*, n° 4, 1987, pp. 222-235.

Comstock 1942

COMSTOCK (Helen), « Sources of Design on some Italian Maiolica », in *Connoisseur*, vol. CVIII, mars 1942, pp. 69-73.

Cornu 1862

[CORNU (Sébastien)], *Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et des majoliques du musée Napoléon III*, Paris, Firmin-Didot frères, fils et Cie, 1862.

Corry, Howard et Laven 2017

CORRY (Maya), Deborah HOWARD et Mary LAVEN, dir., *Madonnas and Miracles : the Holy Home in Renaissance Italy* [Cambridge, Fitzwilliam Museum, 7 mars-4 juin 2017], Londres, New York, Philip Wilson Publishers, 2017.

Courajod 1888

COURAJOD (Louis), *La Collection Durand et ses séries du Moyen Age et de la Renaissance au musée du Louvre*, Caen, Henri Delesques, 1888.

Curnow 1991

CURNOW (Celia), « Some early private sources and donors of Italian maiolica in the National Museums of Scotland », in Timothy Wilson, éd., *Italian Renaissance Pottery. Papers written in association with a colloquium at the British Museum*, Londres, The British Museum Press 1991, pp. 201-206.

Curnow 1992

CURNOW (Celia), *Italian Maiolica in the National Museums of Scotland*, National Museums of Scotland, 1992.

Damiron 1956

DAMIRON (Charles), *112 pièces de la collection de faiences Paul Gillet*, S.l., 1956.

Darcel 1864

DARCEL (Alfred), *Musée de la Renaissance. Série G. Notice des fayences peintes italiennes, hispano-moresques et françaises et des terres cuites émaillées italiennes*, Paris, Charles de Mourgues Frères, 1864.

Däubler 1994

DÄUBLER (Claudia Silvia), « La tazza da parto nella collezione Pringsheim », in *CeramicAntica*, juin 1994, n° 4/6, pp. 26-39.

Delaborde 1888

DELABORDE (Henri), *Marc-Antoine Raimondi, Étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des œuvres du maître*, Paris, Librairie de l'Art, 1888.

Dunand et Lemarchand 1977

DUNAND et LEMARCHAND, *Les Compositions de Jules Romain intitulées Les amours des dieux, gravées par Marc-Antoine Raimondi*, Lausanne, J. Lemarchand, 1977.

Écouen 1995

Le Dressoir du Prince. Services d'apparat à la Renaissance [Écouen, Musée national de la Renaissance, 18 octobre 1995-19 février 1996], Paris, RMN, 1995.

Écouen 2011

BARBE (Françoise) et Thierry CRÉPIN-LEBLOND, *La Faience italienne au temps des humanistes 1480-1530* [Écouen, Musée national de la Renaissance, 11 octobre 2011-6 février 2012], Paris, RMN, 2011.

Eudel 1883

EUDEL (Paul), *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1883*, Paris, G. Charpentier, 1883.

Exposition 1865

Catalogue des objets d'art et de curiosité exposés au Musée rétrospectif ouvert au Palais de l'Industrie en 1865, Paris, Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, 1867.

Exposition universelle 1867

Exposition universelle de 1867 à Paris. Catalogue général publié par la commission impériale. Histoire du travail et monuments historiques, Paris, E. Dentu, s.d. [1867].

Falke 1896

FALKE (Otto von), *Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin. Kunstgewerbemuseum. Majolika*, Berlin, W. Spemann, 1896.

Falke 1899

FALKE (Otto von), *Sammlung Richard Zschille. Katalog der Italienischen Majoliken*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1899.

Falke 1902

FALKE (Otto von), « Die Töpferarbeiten der Renaissance », in *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Dargestellt zur Feier des 25 Jährigen Bestehens von Freunden und Schülern Justus Brinckmanns*, Hambourg, 1902.

Falke 1907a

FALKE (Otto von), *Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin. Kunstgewerbemuseum. Majolika*, Berlin, Georg Reimer, 1907.

Falke 1907b

FALKE (Otto von), *Führer durch das Kunstgewerbe-Museum der Stadt Cöln*, Cologne, J. P. Bachem, 1907.

Falke 1914-1923

FALKE (Otto von), *Die Majolikasammlung Alfred Pringsheim in München*, A. W. Sijthoff's Uitgevers-Maatschappij, s.d. [1914-1923], 2 vol.

Falke 1917

FALKE (Otto von), « Kunstgewerbemuseum. Majoliken von Nicola da Urbino », in *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, Année XXXIX, n° 1, 1917, col. 1-15.

Ferrari et Palvarini Gobio Casali 2015

FERRARI (Daniela) et Mariarosa PALVARINI GOBIO CASALI, *A narrative-painted « credenza » for Isabella d'Este. Nicola d'Urbino's service as interpreted by Ester Mantovani* [Milan, Palazzo del Senato, 4-30 novembre 2015], Mantoue, Universitas Studiorum, 2015.

Fiocco et Gherardi 1996

FIOCCO (Carola) et Gabriella GHERARDI, « Il pittore "S" e la coppa di Tiberio », in *Faenza*, LXXXII, 1996, pp. 145-151.

Fiocco, Gherardi et Sfeir-Fakhri 2001

FIOCCO (Carola), Gabriella GHERARDI et Liliane SFEIR-FAKHRI, *Majoliques italiennes du Musée des arts décoratifs de Lyon : Collection Gillet*, Dijon, Fatou, 2001.

Fortnum 1873

FORTNUM (C. Drury E.), *A Descriptive Catalogue of the Maiolica hispano-moresco, persian, damascus, and Rhodian Wares, in the South Kensington Museum*, Londres, George E. Eyre et William Spottiswoode, 1873.

Fortnum 1896

FORTNUM (C. Drury E.), *Maiolica. A historical treatise on the glazed and enamelled earthenwares of Italy, with Marks and monograms also some notice of the Persian, Damascus, Rhodian, and Hispano-Moresque Wares*, Oxford, The Clarendon Press, 1896.

Fumi Cambi Gado 2001

FUMI CAMBI GADO (Francesca), « Spunti di araldica da alcune opere della collezione Strozzi Sacratì », in *La maiolica italiana del Cinquecento. Capolavori di maiolica della collezione Strozzi Sacratì* [actes du colloque du Musei Internazionale delle Ceramiche, Faenza, 25-27 septembre 1998], réunies par Gian Carlo Bajani, Florence, Centro Di, 2001, pp. 157-165.

Gabarelli et Bober 2018

GABBARELLI (Jamie) et Jonathan BOBER, *Sharing images. Renaissance Prints into Maiolica and Bronze* [Washington, National Gallery of Art, 1^{er} avril-5 août 2018], Washington, National Gallery of Art, Lund Humphries, 2018.

Galeazzi et Valentini 1975

GALEAZZI (Lamberto) et Gaetano VALENTINI, *Maioliche archaiche e rinascimentali in raccolta privata*, Foligno, 1975.

Gardelli 1987

GARDELLI (Giuliana), « *A Gran Fuoco* ». *Mostra di Maioliche Rinascimentali Dello Stato di Urbino da collezioni private*, Urbino, Accademia Raffaello, 1987.

Giacomotti 1962

GIACOMOTTI (Jeanne), « Les majoliques de la collection Paul Gillet au Musée Lyonnais des Arts Décoratifs », in *Cahiers de la céramique du verre et des arts du feu*, 1962, n° 25, pp. 21-45.

Giacomotti 1974

GIACOMOTTI (Jeanne), *Catalogue des majoliques des musées nationaux (Musées du Louvre et de Cluny, Musée national de céramique à Sèvres, Musée Adrien-Dubouché à Limoges)*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1974.

Gleize 1883

GLEIZE (Émile), *Catalogue descriptive des objets d'art formant le Musée Anthelme et Edma Trimolet*, Dijon, Mersch et Cie, 1883.

Gresta 1993

GRESTA (Riccardo), « La maiolica istoriata a Pesaro. Qualche appunto sul Pittore di Argo », in *CeramicAntica* anno 3, n° 3, mars 1993, pp. 12-25.

Grimal 1969

GRIMAL (Pierre), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.

Karboner 1899

KARBONÉR (Andrej A.), *Muzej central'nago ucilliska tekhniceskago risovanija Parona Stiglica. Katalog predmetov glinjanago, Pajansovazo i Maiolikovago Proizvodstv*, Saint-Petersbourg, A. Benke, 1899.

Klesse 1966

KLESSE (Brigitte), *Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln Majolika*, Cologne, 1966.

Kryzanovkaïa 1986

KRYZANOVKAÏA (M. A.), dir., *Zapadnoevropejskoe prikladnoe iskusstvo srednich vekov i epochi Vozrozdjenja iz kollekcii A. P. Bazilevskogo* [Art appliqué d'Europe occidentale du Moyen Âge et de la Renaissance de la collection A. P. Bazilevsky], Leningrad, Musée Ermitage, 1986.

Ivanova 2003

IVANOVA (Elena), *Il secolo d'oro della maiolica. Ceramica italiana dei secoli XV-XVI dalla raccolta del Museo Statale dell'Ermitage*, Milan, Electa, 2003.

Ivanova 2019

IVANOVA (Elena), *Urbino Maiolica. Sixteenth-Seventeenth Centuries. Catalogue of the Collection*, Saint-Petersbourg, The State Hermitage Publishers, 2019.

Hollein, Franz et Wilson 2022

HOLLEIN (Lilli), Rainald FRANZ et Timothy WILSON, (dir.), *Tin-Glaze and Image Culture. The MAK Maiolica Collection in its Wider Context*, Vienne, Stuttgart, Arnoldsche, 2022.

Humphris 1967

69 pieces of Islamic Pottery and Italian Maiolica from the Adda Collection, Londres, Cyril Humphris, 1^{er}-18 juin 1967.

Jestaz 1972

JESTAZ (Bertrand), « Les modèles de la majolique historiée. Bilan d'une enquête », in *Gazette des Beaux-Arts*, LXXIX, avril 1972, pp. 215-240.

Labarte 1875

LABARTE (Jules), *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance. Deuxième édition*, Paris, Veuve A. Morel & Cie, 1875, 3 vol.

Lazari 1859

LAZARI (Vincenzo), *Notizia delle opere d'arte et d'antiquità della raccolta Correr di Venezia*, Venise, 1859.

Leisching 1909

LEISCHING (Julius), *Sammlung Lanna, Prag*, Leipzig, 1909.

Leprince et Raccanello 2016

LEPRINCE (Camille) et JUSTIN RACCANELLO, *Urbino-Venice. Italian Renaissance ceramics*, Paris, Feu et talent, 2016.

Liverani et Reggi 1976

LIVERANI (Francesco) et Giovanni L. REGGI, *Le Maioliche del Museo nazionale di Ravenna*, Modène, Paolo Toschi & C., 1976.

Liverani 1968

LIVERANI (Giuseppe), « La fortuna di Raffaello nella maiolica », in *Faenza*, 1968, IV-V, pp. 59-77.

Mallet 1971

MALLET (John V. G.), « Maiolica at Polesden Lacey III : a new look at the Xanto problem », in *Apollo*, vol. 93, n° 109, 1971, pp. 170-183.

Mallet 1981

MALLET (John V. G.), in *Splendours of the Gonzaga*, sous la dir. de David Chambers et Jane Martineau [Londres, Victoria & Albert Museum, 4 novembre 1981-31 janvier 1982], Londres, Victoria & Albert Museum, 1981.

Mallet 1987

MALLET (John V. G.), « In Botega di Maestro Guido Durantino », in *The Burlington Magazine*, vol. CXXIX, n° 1010, mai 1987, pp. 284-298.

Mallet 1988

MALLET (J. V. G.), « Xanto : i suoi compagni e seguaci », in *Francesco Xanto Avelli da Rovigo. Atti del Convegno Internazionale di Studi 1980*, Rovigo, 1988, pp. 67-108.

Mallet 2002

MALLET (John V. G.), « Il pittore del Bacile di Apollo », in Bojani 2002, pp. 85-112.

Mallet 2007a

MALLET (John V. G.), *Xanto. Pottery-painter, poet, man of the Italian Renaissance*, Londres, The Wallace Collection, 2007.

Mallet 2007b

MALLET (John V. G.), « Nicola da Urbino and Francesco Xanto Avelli », in *Faenza*, n° 93, 2007, pp. 199-250.

Manara 2002

MANARA (Sandra), « Ancora le « Tre lune crescenti » », in *Faenza* 88, n° 1-6, 2002, pp. 217-224.

Mancini Della Chiara 1979

MANCINI DELLA CHIARA (Maria), *Maioliche del Museo Civico di Pesaro*, Pesaro, 1979.

Marcantoni 2023

MARCANTONI (Caterina), *Fondazione Musei Civici di Venezia. Le Collezioni. I. Maioliche italiane del Rinascimento*, Venise, Musei Correr, 2023.

Mariacher 1958

MARIACHER (Giovanni), « Mostra di maioliche cinquecentesche del Museo Correr », in *Bollettino dei Musei Civici Veneziani* 1958, n° 3, pp. 8-27.

Marini 2012

MARINI (Marino), dir., *Fabulae pictae. Miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, Florence, Giunti, 2012.

Molinier 1883

MOLINIER (Émile), *Les Majoliques italiennes en Italie*, Paris, A. Picard, 1883.

Molinier 1892

MOLINIER (Émile), *La Collection Spitzer. Antiquité. Moyen-Âge. Renaissance*, Paris, Maison Quantin, 1890-1892, 6 vol. Vol. IV : Les faïences italiennes, hispano-moresques et orientales [...].

Molinier 1898

MOLINIER (Émile), *Collection Charles Mannheim. Objets d'art*, Paris, E. Moreau, 1898.

Moore 1988

MOORE (Andrew), « The Fountaine Collection of maiolica », in *The Burlington Magazine*, juin 1988, n° 1023, vol. CXXX, pp. 435-447.

Musacchio 1999

MUSACCHIO (Jacqueline), *The art and ritual of childbirth in Renaissance Italy*, New Haven, Yale University Press, 1999.

Negrone 1985

NEGRONE (Franco), « Nicolo Pellipario : ceramista fantasma », in *Notizie da Palazzo Albani*, 1/1985, pp. 13-20.

Noever 2009

NOEVER (Peter), dir., *Global Lab : Kunst als Botschaft, Asien und Europa 1500-1700* [Vienne, Museum für Angewandte Kunst, 3 juin-27 septembre 2009], Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

Olding 1982

OLDING (Simon), *Glasgow Museums and Art Galleries, Italian Maiolica*, Glasgow, 1982.

Ovide 2001

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit du latin, présenté et annoté par Danièle Robert, Paris, Actes Sud, 2001.

Paciaroni 2002

PACIARONI (R.), « Una raccolta di maioliche a Sanseverino dispersa agli inizi del XVIII secolo », in *Faenza*, LXXXVIII, 2002, pp. 173-178.

Paolinelli 2008

PAOLINELLI (Claudio), « Raffaellino del Colle. Fama costante è qui, che questo gran'uomo molto lavorasse per le maioliche », in *Quaderni dell'Accademia Fanestre*, 2008, 7, pp. 299-308.

Paolinelli 2009

PAOLINELLI (Claudio), « Di 'quel carattere Raffaellesco' nelle maioliche del ducato di Urbino », in *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, sous la dir. de Lorenza Mochi Onori, Milan, Electa, 2009, pp. 244-248.

Paolinelli 2012

PAOLINELLI (Claudio), *Devozione privata. Un Capolavoro di Nicola da Urbino per la sua città* [Urbino, Casa Natale di Raffaello, 20 décembre 2012-1^{er} avril 2013], 2012.

Paolinelli et Cardinali 2011

PAOLINELLI (Claudio) et Claudia CARDINALI, *Magnifica Ceramica da una collezione privata. Maioliche rinascimentali e ceramiche classiche*, Metauro, 2011.

Petruzzellis-Scherer 1988

PETRUZZELLIS-SCHERER (Jacqueline), « Fonti iconografiche delle opere dell'Avelli al Museo Correr di Venezia », in *Francesco Xanto Avelli da Rovigo : Atti del convegno internazionale di studi. Accademia del Concordi* [Rovigo, 3-4 mai 1980], Rovigo, 1988, pp. 121-151.

Piccolpasso 2007

PICCOLPASSO (Cipriano), *Les Trois livres de l'Art du potier, présenté et traduit par Jean-Marie Lhôte*, Éditions La Revue de la céramique et du verre, 2007.

Poole 1996

POOLE (Julia E.), *Italian maiolica and incised slipware in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, Fitzwilliam Museum Publications, 1996.

Poole 1997

POOLE (Julia E.), *Fitzwilliam Museum Handbooks. Italian maiolica*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Poole 2003

POOLE (Julia E.), « The Identification of Maiolica from Sanseverino », in *Faenza*, 2003, pp. 93-100.

Prentice von Erdberg 1950

PRENTICE VON ERDBERG (Joan), « Early Work by Francesco Xanto Avelli da Rovigo in the Walters Art Gallery », in *Journal of the Walters Art Gallery*, vol. XIII, 1950, pp. 31-37 et 75.

Prentice von Erdberg 1955

PRENTICE VON ERDBERG (Joan), « Italian Maiolica at the Corcoran Gallery of Art », in *The Burlington Magazine*, vol. 97, n° 624, mars 1955, pp. 71-74.

Prentice von Erdberg et Ross 1952

PRENTICE VON ERDBERG (Joan) et Marvin C. Ross, *Catalogue of the Italian Majolica in the Walters Art Gallery*, Baltimore, The Walters Art Gallery, 1952.

Rackham 1904

RACKHAM (Bernard), *Catalogue of Italian Majolica and other Pottery at 8 Cadogan Square* [catalogue de la collection de Wyndham F. Cook], Londres, 1904.

Rackham 1933

RACKHAM (Bernard), *Guide to Italian Maiolica*, Londres, Board of Education, 1933

Rackham 1934

RACKHAM (Bernard), « The De Pass pottery in the Fitzwilliam Museum », in *Connoisseur*, n° 93, avril 1934, pp. 245-248.

Rackham 1940

RACKHAM (Bernard), *Victoria & Albert Museum. Catalogue of Italian maiolica*, Londres, Board of Education, 1940, 2 vol.

Rackham 1957

RACKHAM (Bernard), « Xanto and 'F.R.' : an Insoluble Problem ? », in *Faenza*, XLIII, 1957, pp. 99-113.

Rackham 1959

RACKHAM (Bernard), *Islamic Pottery and Italian Maiolica. Illustrated Catalogue of a Private Collection*, Londres, Faber and Faber, 1959.

Rackham 1977

RACKHAM (Bernard), *Catalogue of Italian maiolica, with emendations and additional bibliography by J.V.G. Mallet*, Londres, 1977.

Rasmussen 1984

RASMUSSEN (Jörg), *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Italienische Majolika*, Hambourg, 1984.

Rasmussen 1989

RASMUSSEN (Jörg), *The Robert Lehman Collection. Italian Majolica*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989.

Ravanelli Guidotti 1986

RAVANELLI GUIDOTTI (Carmen), « Fonti raffaellesche per alcune maioliche istoriate dei Musei civici d'arte e storia », in *Raffaello e Brescia. Echi e presenze*, Brescia 1986, pp. 75-88.

Ravanelli Guidotti 1988

RAVANELLI GUIDOTTI (Carmen), « Le ceramiche delle collezioni rinascimentali », in *Ceramiche nelle civiche collezioni bresciane*, sous la dir. de Clara Stella, Bologne, Nuova Alfa, 1988, pp. 98-146.

Ravanelli Guidotti 1993

RAVANELLI GUIDOTTI (Carmen), « Addenda al catalogo delle Ceramiche occidentali del Museo Civico Medievale di Bologna », in *Arte a Bologna. Bolletino dei Musei Civici d'Arte Antica*, 3, 1993, pp. 129-143.

Ravanelli Guidotti 2006

RAVANELLI GUIDOTTI (Carmen) et Piergiorgio Mazza, dir., *Majoliche della più bella fabbrica : selezione dalle civiche collezioni bresciane e da collezioni private*, Brescia, Delfo, 2006.

Ravanelli Guidotti 2007

RAVANELLI GUIDOTTI (Carmen), « A Xanto : opere inedite o poco note », in *Faenza*, n° 93, 2007, pp. 70-89.

Ravanelli Guidotti 2012

RAVANELLI GUIDOTTI (Carmen), « Le ceramiche », in *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei civici musei di arte e storia di Brescia*, 2012, pp. 107-150.

Ravanelli Guidotti 2013

RAVANELLI GUIDOTTI (Carmen), « 'Faenza' : 'ideale compagna spirituale del ceramologo'. Considerazioni sui contributi italiani dal 1913 al 1943 », in *Faenza*, 2013, n° 1, pp. 28-56.

Ravanelli Guidotti 2015

RAVANELLI GUIDOTTI (Carmen), « Maioliche con 'dipinture tratte dai lavori del divino pittore' », in Barruca et Ferino-Pagden 2015, pp. 119-155.

Ricetti 2017

RICCETTI (Lucio), *Alexandre Imbert, J. Pierpont Morgan e il collezionismo della maiolica italiana fino al 1914*, Florence, Polistampa, 2017.

Rietstap 1861

RIETSTAP (Jean-Baptiste), *Armorial général contenant la description des armoiries des familles nobles et patriciennes de l'Europe*, Gouda, G. B. van Goor, 1861.

Robinson 1860

ROBINSON (John Charles), *Catalogue of the Various Works of Art forming the Collection of Matthew Uzielli*, Londres, Joseph Clayton, 1860.

Robinson 1863

ROBINSON (John Charles), *Catalogue of the Special Exhibition of Works of art of the Mediaeval, Renaissance, and more recent periods, on loan at the South Kensington Museum, June 1862*, Londres, George E. Eyre et William Spottiswoode, 1863.

Robinson 1865

ROBINSON (John Charles), *Catalogue of the Works of Art forming the collection of Robert Napier, of West Shandon, Dumbartonshire*, Londres, 1865.

Roger-Milès 1906

ROGER-MILÈS (Léon), *Comment devenir connaisseur. Meubles et objets d'art ancien*, G. Baranger fils, 1906.

Sani 2007

SANI (Elisa Paola), « List of works by or attributable to Francesco Xanto Avelli », Appendix C publié dans John V. G. Mallet, *Xanto. Pottery-painter, poet, man of the Italian Renaissance*, Londres, The Wallace Collection, 2007, pp. 190-203.

Sani 2007b

SANI (Elisa Paola), « Per un catalogo delle opere attribuibili a Xanto : una ricognizione sulla sua produttività e sul suo complesso apparato figurativo, linguistico ed erudito », in *Faenza*, n° 93, 2007, pp. 181-198.

Sani 2020

SANI (Elisa Paola), *Fit for Feast. A Celebration of Europe. A depiction of the myth of Europa and the Bull by Nicola da Urbino for the Calini service*, Paris, Feu et Talent, Camille Leprince et Justin Raccanello, 2020.

Sannipoli 2010

SANNIPOLI (Ettore A.), *La Via della ceramica tra Umbria e Marche. Maioliche rinascimentali da collezioni private*, L'Arte Grafica Edizioni, 2010.

Sauzay 1861

SAUZAY (A.), *Musée Impérial du Louvre. Catalogue du Musée Sauvageot*, Paris, Charles de Mourgues, 1861.

Shinn 1982

SHINN (Deborah), *Sixteenth-Century Italian Maiolica. Selections from the Arthur M. Sackler Collection and the National Gallery of Art's Widener Collection*, Washington, National Gallery of Art, 1982.

Scott-Taggart 1972

SCOTT-TAGGART (John), *Italian Maiolica*, Londres, Hamlyn Publishing Group, 1972.

South Kensington 1859

Inventory of the Objects forming the Collections of the Museum of Ornamental Art at South Kensington, Londres, George E. Eyre et William Spottiswoode, 1859.

South Kensington 1860

Inventory of the Objects forming the Collections of the Museum of Ornamental Art at South Kensington, edited by J. C. Robinson, Londres, George E. Eyre et William Spottiswoode, 1859.

South Kensington 1863

Inventory of the Objects forming the Art Collections of the Museum at South Kensington, Londres, George E. Eyre et William Spottiswoode, 1863.

South Kensington 1868

Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington arranged according to the dates of their acquisition. Vol. I. For the Years 1852 to the End of 1867, Londres, George E. Eyre et William Spottiswoode, 1868.

Tervarent 1950

TERVARENT (Guy de), « Enquête sur le sujet des majoliques », in *Kunstmuseets Årsskrift XXXVII*, 1950, pp. 1-48.

Thornton et Wilson 2009

THORNTON (Dora), WILSON (Timothy), *Italian Renaissance Ceramics. A Catalogue of the British Museum Collection*, Londres, The British Museum Press, 2009, 2 vol.

Tokyo 1977

SZABO (George), *Renaissance Decorative Arts from the Robert Lehman Collection of the Metropolitan Museum of Art New York* [Tokyo, National Museum of Western Art, 3 novembre-15 décembre 1977], Tokyo, 1977.

Tosi 2004

TOSI (Roberta), « Mitti e maioliche nella collezione della Fondazione Museo Miniscalchi Erizzo. I preziosi incanti di Verona », in *CeramicAntica*, n° 10 (153), Anno XIV, novembre 2004, pp. 38-51.

Toulouse 2015

Majoliques italiennes de la Renaissance. Collection Paul Gillet. Musée des arts décoratifs de Lyon, Fondation Bemberg, 2015.

Triolo 1996

TRIOLO (Julia), *The Armorial Maiolica of Francesco Xanto Avelli*, thèse de doctorat, Pennsylvania State University, 1996, 2 vol., dactylogr.

Triolo 2001

TRIOLO (Julia), « The astrologer plate », in *La maiolica italiana del Cinquecento. Capolavori di maiolica della collezione Strozzi Sacratì* [actes du colloque du Musei Internazionale delle Ceramiche, Faenza, 25-27 septembre 1998], réunies par Gian Carlo Bojani, Florence, Centro Di, 2001, pp. 52-63.

Watson 1986

WATSON (Wendy M.), *Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection. The Corcoran Gallery of Art and the Mount Holyoke College Art Museum*, Londres, Scala Books, 1986.

Wilson 1989

WILSON (Timothy), *Italian Maiolica in the Ashmolean Museum*, Londres, Christie's, Phaidon, 1989.

Wilson 1996

WILSON (Timothy), *Italian Maiolica of the Renaissance*, Milan, Bocca Editori, 1996.

Wilson 2000

Musei e Galleria di Milano. Museo d'arti applicate. Ceramiche. Tomo I, Milan, Electa, 2000.

Wilson 2007

WILSON (Timothy), « A personality to be reckoned with : some aspects of the impact of Xanto on the work of Nicola da Urbino », in *Faenza*, n° 93, 2007, pp. 251-265.

Wilson 2016

WILSON (Timothy), *Maiolica : Italian Renaissance Ceramics in The Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2016.

Wilson 2017

WILSON (Timothy), *Italian Maiolica and Europe. Medieval Renaissance, and later Italian pottery in the Ashmolean Museum, Oxford, with some examples illustrating the spread of tin-glazed pottery across Europe*, Oxford, Ashmolean, 2017.

Wilson 2018

WILSON (Timothy), *The Golden Age of Italian Maiolica-Painting*, Turin, Umberto Allemandi, 2018.

Wilson et Maritano 2019

WILSON (Timothy) et Cristina MARITANO, *L'Italia del Rinascimento. Lo splendore della maiolica* [Turin, Palazzo Madama, 13 juin-14 octobre 2019], Turin, Umberto Allemandi, 2019.

Wilson et Paolinelli 2019

WILSON (Timothy) et Claudio PAOLINELLI, *Raphael Ware. I colori del Rinascimento* [Urbino, Galleria nazionale delle Marche, Palazzo Ducale, 31 octobre 2019-13 avril 2020], Turin, Umberto Allemandi, 2019.

Wilson et Sani 2007

WILSON (Timothy) et Elisa Paola SANI, *Le Maioliche rinascimentali nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia*, Petrucci Editore, 2007, 2 vol.

Wouk et Morris 2016

WOUK (Edward H.) et David MORRIS, *Marcantonio Raimondi, Raphael and the image multiplied* [Manchester, Whitworth Art Gallery, 30 septembre 2016-23 avril 2017], Manchester, Manchester University Press, 2016.

Zauli Naldi 1940

ZAULI NALDI (Luigi), « Di alcuni recenti acquisiti del museo », in *Faenza*, Année XXVIII, 1940, fascicule I-II, pp. 16-20.

Zerner 1969

ZERNER (Henri), *The School of Fontainebleau. Etchings and Engravings*, New York, Harry N. Abrams, 1969.

Zurli et Iannucci 1982

ZURLI (Francesco) et Anna Maria IANNUCCI, *Ceramiche dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Bologna, University Press, 1982.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Les numéros renvoient aux numéros du catalogue raisonné (Cat.), aux figures dans le texte (fig.) ou aux numéros du catalogue de Xanto en Annexe (Annexe n°...).

Amsterdam, Rijksmuseum	fig. 80
Baltimore, Walters Art Museum	Cat. 3, Cat. 24, fig. 133
Berlin, Kunstgewerbemuseum	fig. 68
Boston, Museum of Fine Arts	fig. 90
Brescia, Musei civici d'arte e storia	Cat. 39, Cat. 74
Cambridge © Fitzwilliam Museum, University of Cambridge	fig. 50, Cat. 8, Cat. 9, Cat. 70, Cat. 87
Chicago, Chicago Art Institute	Cat. 12, Annexe n° VI
Cologne © Rheinisches Bildarchiv Köln/Marion Mennicken	Cat. 15
Dijon, musée des Beaux-Arts / François Jay	Cat. 52
Écouen, musée national de la Renaissance	fig. 89
Édimbourg © National Museums Scotland	fig. 14, Cat. 30
Faenza © MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza	Cat. 4, Cat. 53, Cat. 68, Cat. 73, Annexe n° XVIII
Florence © per concessione del Ministero per Beni e le Attività Culturali	fig. 4, fig. 5
Genève, Fondation Gandur pour l'Art © Thierry Ollivier	Annexe n° XIII
Glasgow © CSG CIC Glasgow Museums and Libraries Collections	Annexe n° IV, Annexe n° XX
© Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe	Cat. 46
Leipzig © Grassi Museum für Angewandte Kunst, Leipzig / Esther Hoyer	fig. 11, Cat. 17
Londres © The Trustees of the British Museum	fig. 6, fig. 7
Londres © Victoria and Albert Museum, London	Cat. 38, Cat. 50, Cat. 57, Cat. 82, fig. 134
Londres © Wallace Collection/Bridgeman Images	fig. 1, fig. 2
Los Angeles © Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program	fig. 85
Los Angeles, Los Angeles County Museum	fig. 52
Lyon © Lyon, musée des Tissus – Sylvain Pretto	Cat. 41
Melbourne © NGV Collection Online through the generous support of Digitisation Champion Ms Carol Grigor through Metal Manufactures Limited	fig. 73
Milan © Raccolte d'Arte Applicato del Castello Sforzesco	
© Comune di Milano/Anelli	fig. 8-10, fig. 12, fig. 13, Cat. 18-22, Cat. 61, Cat. 66, fig. 83, fig. 105
New York, The Metropolitan Museum of Art	Cat. 6, Annexe n° I
Ontario © Art Gallery of Ontario	fig. 49
Oxford, Ashmolean Museum	Cat. 60, Annexe n° 5
Paris, Bibliothèque nationale de France	fig. 30
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal	Cat. 27, Cat. 67, Cat. 69, Cat. 71
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux	Cat. 51
Paris, musée du Louvre	fig. 16, fig. 18, fig. 53, Cat. 78, fig. 109, fig. 118
Pérouge, Fondazione Cassa di Risparmio	fig. 69, Cat. 33
Pesaro, Musei civici	Cat. 79
Ravenne, Museo Nazionale	Cat. 86
Saint-Petersbourg © The State Hermitage Museum / Photo Alexander Koksharov	Cat. 54, Cat. 55
Surrey, Polesden Lacey © National Trust/Andrew Fetherston	Annexe n° XV
Toronto © Courtesy of the Gardiner Museum	Cat. 7, Cat. 23, Annexe X
Urbino, Galleria Nazionale delle Marche	Fig. 99
Venise © Fondazione Musei Civici di Venezia	fig. 32, fig. 37, Cat. 14, fig. 103, Cat. 63, Cat. 81
Vérone, Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo	fig. 87, Cat. 34
Vienne © MAK/Katrin Wisskirchen	Cat. 59, Cat. 72
Washington, National Gallery of Art	Cat. 35
Wellington, Te Papa Tongarewa ©CC BY-NC-ND 4.0	fig. 51
Yale, University Art Gallery	Cat. 65
© Jérémie Beylard	Cat. 1, Cat. 2, Cat. 13, fig. 88, Cat. 36, Cat. 40, Cat. 48, Cat. 49, Cat. 64, Cat. 75, Cat. 77, Cat. 85
© Jon Stokes et Matt Spour	Cat. 32, Cat. 43, fig. 116

Tous droits réservés pour les illustrations non citées dans cette liste ou domaine public

Identifié par John V. G. Mallet en 1980, l'artiste faïencier auquel il attribua le nom de commodité du « Peintre du Marsyas de Milan » a enfin une monographie digne de son talent et de l'ampleur – méconnue jusqu'ici – de son œuvre. Certes, son identité n'a pas encore pu être révélée, mais la liste des candidats se resserre maintenant autour d'une dizaine de noms seulement et son œuvre est désormais parfaitement identifiable grâce à une analyse fine de sa main.

Aujourd'hui on peut replacer le « Peintre du Marsyas de Milan » dans l'histoire de la majolique *a istoriato* à Urbino des années 1530, pour ses relations avec les grands artistes de la cité ducale : Nicola da Urbino, pour lequel il fut l'un des artisans d'atelier, et Francesco Xanto Avelli da Rovigo, avec qui il a collaboré pour des bols d'accouchée et plusieurs services armoriés, dont l'important service dit « aux Trois croissants ». Cette analyse permet d'entrer, en quelque sorte, dans l'atelier des faïenciers urbinates du second quart du XVI^e siècle, de découvrir leurs techniques, leurs couleurs, leurs modèles (en liens étroits avec la vie intellectuelle et artistique de l'Italie de la Renaissance) et les modes de composition, généralement complexes, qui plaisaient à leurs commanditaires, souvent de haute volée. Car il ne fait aucun doute que ces pièces étaient considérées en leur temps comme des objets de grand luxe.

Un catalogue de près de 90 pièces désormais attribuées au « Peintre du Marsyas de Milan », fruit de longues années de recherches et dont une grande partie est inédite, complète cette relecture de l'œuvre de l'artiste. Un important travail sur les provenances au XIX^e siècle a également été mené afin de cerner au mieux la genèse des grandes collections, pour une histoire du collectionnisme. Abondamment enrichi d'illustrations en couleurs de qualité, cet ouvrage permet de découvrir ou de redécouvrir un grand nombre de majoliques historiées de la Renaissance italienne.

Greta Kaucher, docteur en Sciences historiques et philologiques de l'École Pratique des Hautes Études (EPHE), a publié sa thèse remaniée sur *Les Jombert : Une famille de libraires parisiens dans l'Europe des Lumières (1680-1824)* chez Droz en 2015. Durant plus de dix ans, elle fut attachée de recherches pour Alain Moatti, grand amateur et érudit, qui possédait l'une des plus belles collections actuelles de majoliques en mains privées.

