

Donne et cavalieri de l'*Orlando furioso*

Des êtres de papier aux figures peintes des *credenze* du XVI^e siècle

Clarisse Evrard (Lille)

RÉSUMÉ : L'objet de cet article est d'étudier la place de l'*Orlando furioso* de l'Arioste dans l'art de la majolique italienne. Après une présentation succincte des céramiques du *corpus*, il s'agit d'analyser le passage du livre illustré aux figures peintes et les modalités de transposition de l'épopée à travers le cas d'étude des pièces réalisées dans l'atelier derutais de Giacomo Mancini, afin d'envisager dans un dernier temps comment ces pièces ont pu acquérir une signification indépendante du texte auprès de leurs commanditaires.

MOTS CLÉS : gravure, majolique, Giolito Gabriele, Mancini Giacomo, Xanto Avelli, Francesco

SCHLAGWÖRTER : Gravur; Majolika; Giolito Gabriele; Mancini Giacomo; Xanto Avelli, Francesco

Riche d'une double intertextualité antique et médiévale, l'*Orlando furioso* de l'Arioste foisonne de scènes de combat et d'épisodes merveilleux et présente une galerie de personnages fortement typés, si bien que l'épopée a considérablement imprégné l'imaginaire des arts du XVI^e siècle. Si le poète de Ferrare, en Virgile de son temps, chante « le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, le cortesie, l'audaci impresa », les artistes, eux, leur ont donné corps et couleurs sur les murs des palais, les *credenze* et les armures des Princes.

Ce succès immédiat de l'*Orlando furioso* se révèle notamment par son utilisation dans les ateliers des peintres de majolique dès les années 1530. En effet, alors que, la plupart du temps, ces ateliers ont recours à des sujets antiques et bibliques, le choix d'une source contemporaine fait figure d'*unicum* dans le répertoire iconographique des *maiolicari*. Ce choix original s'explique par le développement rapide des éditions illustrées du poème, rééditées à moult reprises, et dont les plus importantes sont celles de Zoppino en 1536, de Giolito en 1542, de Valvassori en 1553 ou encore de Valgrisi en 1556¹, dans lesquelles les

¹ Sur ces différentes éditions, voir Lina Bolzoni, Serena Pezzini et Giovanna Rizzarelli, "Tra mille carte vive ancora" : *Ricezione del "Furioso" tra immagini e parole* (Lucca : Maria Pacini Fazzi, 2010).

artisans ont pu trouver de nombreux modèles propres à satisfaire les goûts littéraires de leur clientèle.

Que l'on pense aux célèbres majoliques de Francesco Xanto Avelli figurant Astolphe sonnant du cor et Roland trouvant les armes de Roger, peintes en 1532 pour le service Pucci, ou au cycle complet du poème produit par l'atelier derutais de Giacomo Mancini dans les années 1540, ou encore aux portraits d'Astolphe, de Bradamante, de Marphise ou de Roger réalisés dans les centres de majolique du duché d'Urbino, nombreux sont les témoignages de cette fortune iconographique.

Ces quelques exemples amènent à interroger les modalités de représentation des *virtuosi uomini* et *belle donne* de l'Arioste et leur symbolique : que nous disent les majoliques de la réception contemporaine de l'*Orlando furioso* ? Comment s'opère ce passage de la *poesis* à la *maiolica*, du texte à l'image, des bibliothèques aux crédences des Princes ? Telles sont les questions que nous nous proposons de soulever en nous attachant à envisager les relations entre le texte de l'Arioste, ses illustrations gravées et les majoliques qui s'en inspirent et à établir leurs significations dans le contexte des cours européennes du XVI^e siècle.

État du *corpus* et choix iconographiques

Nos recherches sur la place de l'*Orlando furioso* dans le répertoire iconographique des *maiolicari* nous ont amenée à établir un *corpus* provisoire d'une quarantaine de pièces qui permet d'avoir un premier aperçu des choix des sujets iconographiques du *Furioso* retenus par les peintres, dont le tableau ci-dessous rend compte succinctement.

Ce tableau sommaire amène à une première remarque : si le nombre de pièces peut paraître faible par rapport à l'ensemble du répertoire des majoliques du Cinquecento, il faut toutefois noter que l'*Orlando furioso* fait figure d'exception dans ce même répertoire puisque c'est la seule source contemporaine alors utilisée.

Un deuxième point concerne le classement du *corpus* lui-même en deux parties : l'épopée a pu être utilisée à la fois pour des pièces historiées mais aussi pour représenter un unique personnage sous la forme d'un portrait. Dans le cas des *istoriati*, on peut remarquer que les épisodes choisis se concentrent essentiellement autour des personnages principaux, Bradamante, Roger, Astolphe et Rodomont, et couvrent quasiment l'ensemble de l'épopée. La représentation d'épisodes mettant en scène des personnages

ISTORIATI (22 pièces)	chant
Combat de Bradamante contre Atlante	OF IV
Roger fuit le château d'Atlante sur l'hippogriffe	OF IV
Roger combat le serviteur d'Alcine	OF VIII
Roger délivre Angélique	OF X
Griffon, Origile et Martan	OF XVI
Griffon combat les champions damascènes	OF XVIII
Guidon le sauvage chez les femmes homicides	OF XIX
Angélique et Médor (sujet incertain)	OF XIX
Astolphe sonne du cor sur l'île des femmes homicides	OF XX
Roger jette l'écu magique d'Atlante	OF XXII
Combat de Zerbin contre Mandricard	OF XXIV
Combat Rodomont contre Mandricard	OF XXIV
Combat de Roger, Mandricard et Gradasse	OF XXXVII
Rodomont enlève Isabelle	OF XXVIII
Combat de Roger contre Mandricard (2 pièces)	OF XXX
Astolphe chez les Harpies (2 pièces)	OF XXXIII
Astolphe et Saint Jean	OF XXXV
Combat de Bradamante contre Marphise	OF XXXVI
Agramant et Charlemagne	OF XXXVIII
Roger trouve les armes et le cheval de Roland	OF XLI
PORTRAITS (19 pièces)	
Agramant	
Agrican	
Astolphe (2 pièces)	
Bradamante	
Charlemagne	
Falsiron	
Galafron	
L'hippogriffe	
Marphise (4 pièces)	
Roger (3 pièces)	
Sacripant	
Sansonnet	
Stordilan	

Tab. 1 : Tableau des majoliques représentant un épisode ou un personnage de l'*Orlando furioso*

secondaires, tels que Griffon, Guidon et Zerbin, peut néanmoins s'expliquer par leur valeur typologique sur laquelle nous reviendrons. Du point de vue de leurs sources, les *maiolicari* utilisent les gravures fournies par l'édition Giolito, à l'exception de deux pièces : *Astolphe et les Harpies* qui s'inspirent d'une estampe de l'édition Zoppino et *Astolphe et Saint Jean* de l'édition Valgrisi.

Le choix des portraits est davantage problématique. Si l'on retrouve les héros attendus de l'Arioste, Astolphe, Bradamante, Marphise, Roger, Agramant et Charlemagne, d'autres personnages représentés ont une place très secondaire dans le poème et peuvent être classés en deux catégories : les figures paternelles (Agrican, père de Mandricard, Falsiron, père de Ferragus, Galafron, père d'Angélique et Stordilan, père de Doralice) et les figures de combattant (Sacripant, roi de Circassie et Sansonnet, fils du roi de Perse).

D'un point de vue formel, on peut enfin constater que les *istoriati* se composent d'assiettes, de plats et de coupes, impliquant une décoration pour la table ou une crédence, tandis que les portraits ornent quelques assiettes mais surtout des pots et jarres à pharmacie, induisant un autre usage et leur présentation dans une autre pièce, un *studiolo* par exemple.

À partir de cette première analyse du *corpus*, quelques conclusions s'imposent quant aux thématiques retenues du *Furioso* et à la valeur typologique des épisodes et personnages choisis. En effet, les trois thèmes les plus caractéristiques de l'épopée semblent avoir été privilégiés : le registre merveilleux (Atlante et son château, l'hippogriffe, le bouclier et le cor magiques, les aventures d'Astolphe et le voyage sur la Lune), le registre chevaleresque (les multiples combats, la geste de Roger, les portraits héroïques) et l'univers féminin sous ses multiples facettes (la femme perfide, la femme vertueuse, la femme guerrière, la femme insaisissable et la femme meurtrière). Ces thèmes amènent à une réflexion d'ordre moral avec la mise en images de véritables combats symboliques, l'honnêteté contre la perfidie, le courage contre la ruse, la justice contre l'iniquité, une sorte de psychomachie incarnée par des personnages et illustrée par les épisodes.

Du livre illustré aux figures peintes : l'exemple des majoliques de l'atelier derutais de Giacomo Mancini

Cette présentation générale des caractéristiques du *corpus* conduit dès lors à s'interroger sur les modalités de cette mise en images. Un cas d'étude particulièrement intéressant pour envisager le passage du texte à l'image est celui des pièces réalisées dans l'atelier de Giacomo Mancini à Deruta.

Cet ensemble de neuf majoliques a pour modèles deux éditions illustrées de l'*Orlando furioso* : l'édition de Giolito pour huit d'entre elles et l'édition Valgrisi dans un unique cas².

Une source déterminante à la création des majoliques illustrant l'*Orlando furioso* : l'édition de Giolito de 1542

En 1542, Gabriel Giolito di Ferrari édite à Venise l'*Orlando Furioso di messer Ludovico Ariosto nouissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze di signor Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per ciascun canto alcune allegorie et nel fine una breve espositione et tavola di tutto quello, che nell'opera si contiene*. Cette nouvelle édition illustrée, pour le Dauphin Henri II, présente une innovation avec l'ajout de commentaires allégoriques rédigés par Lodovico Dolce et connaît un grand succès dont témoignent les multiples rééditions³. D'un point de vue formel, elle comporte pour chaque chant une illustration d'environ 5 sur 9 centimètres – soit un tiers de la page environ –, suivie d'un commentaire allégorique puis du poème commençant par une lettrine historiée. Son importance est capitale puisqu'elle apparaît comme la source première des majoliques inspirées de l'*Orlando furioso* réalisées dans l'atelier de Giacomo Mancini à Deruta dans les années 1540, ce qui amène à s'interroger sur les modalités de son utilisation par les *maiolicari*⁴.

La première pièce de cet ensemble (figure 1a) est un *tondino* conservé au Victoria & Albert Museum, qui s'inspire de la gravure du chant *OF IV* (figure 1b). Celle-ci illustre quatre extraits du texte de l'Arioste – la description du château d'Atlante, Brunel attaché à un arbre par Bradamante, le combat entre Atlante et la guerrière et, enfin, Renaud, Dalinda et un écuyer sur la route de Saint-André – suivant une composition bipartite séparant le monde de l'action et des personnages de celui du paysage et de la description et jouant des différents plans pour séparer les scènes représentées. Les éléments choisis correspondent à l'allégorie du chant mettant en avant, d'une part, Bradamante, qui incarne les valeurs du courage et de la raison contre la lâcheté et la ruse représentées respectivement par Brunel et Atlante, et, d'autre part, Re-

² Ces éditions sont consultables en ligne sur le site dédié au projet « L'Orlando Furioso e la sua traduzione in immagini » du laboratoire CTL (Centro Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria) de la Scuola Normale Superiore de Pise, sous la direction de Lina Bolzoni : <http://orlandofurioso.org>.

³ Sur cette édition, voir Bolzoni, «Tra mille carte vive ancora», 19–20.

⁴ Par commodité, nous présentons les pièces en suivant l'ordre de la narration du poème de l'Arioste.



(a) Giacomo Mancini, bassin d'aiguère, 1545, C.2198–1910, V&A Museum, Londres.



(b) Édition Giolito, *Orlando furioso*, IV, 1542, Venise.

Fig. 1 : Description du château d'Atlante, Brunel attaché à un arbre par Bradamante, le combat entre Atlante et la guerrière et, enfin, Renaud, Dalinda et un écuyer sur la route de Saint-André

naud, figure de la justice et de la courtoisie. Si le dos de la majolique reprend le texte allégorique de Dolce, son format circulaire implique une concentration de la composition et un rapprochement des plans : Bradamante perd sa place centrale, une part plus importante est accordée aux autres personnages et au paysage avec une répartition équilibrée entre décor naturel et décor architecturé. Il est intéressant de noter la ressemblance des visages d'Atlante et de Brunel suggérant visuellement leur proximité dans le texte comme personnages incarnant le mal. Enfin, les nombreux ajouts du premier plan donnent une profondeur spatiale à l'ensemble que renforcent les formes de l'objet et les harmonies colorées.

Une deuxième pièce (figure 2a), également conservée au Victoria & Albert Museum, présente les mêmes modalités de transposition. Illustrant le chant *OF XVI*, la gravure de l'édition Giolito (figure 2b) se compose de deux plans : le premier plan avec la scène centrale du baiser d'Origile au naïf Griffon devant son amant, Martan, et, à l'arrière-plan, le siège de Paris par l'armée d'Agramant.

Le peintre a uniquement gardé l'épisode du baiser : faut-il comprendre ce choix comme la mise en avant d'un épisode aux connotations morales, au détriment de l'épisode guerrier qui fait, par ailleurs, l'objet du commentaire allégorique ? Origile et Martan, deux figures de la perfidie et de la ruse, sont, en outre, mis en relation visuellement : l'infidèle a, sur la majolique, une épée absente du texte de l'Arioste comme de la gravure, exactement identique à celle portée par son amant. La scène se déroulant à Damas est ici transposée dans un décor naturel jouant des différents plans et des dégradés de bleu, ce qui souligne d'autant plus les détails des armures et des parures des montures des trois personnages.

La troisième majolique, conservée à la Wallace Collection, reprend la composition de la xylographie du chant *OF XXII*. Ainsi, au premier plan, à gauche, Roger jette l'écu magique, signifiant sa honte d'avoir obtenu la victoire sur les champions de Pinabel par la ruse, tandis qu'à droite se relèvent alors ces mêmes chevaliers. Au deuxième plan, Bradamante tue le perfide Pinabel, dont l'épouse apparaît, à droite, avec les chevaliers prisonniers. Enfin, à l'arrière-plan, Astolphe retrouve l'hippogriffe, après avoir détruit le château enchanté d'Atlante. Les modifications apportées par le peintre permettent de souligner la valeur exemplaire des épisodes représentés conformément au commentaire allégorique du chant qui met l'accent sur Astolphe, Roger et Bradamante. En effet, il ajoute le château du magicien



(a) Giacomo Mancini, assiette, 1545, C.2170–1910, Victoria & Albert Museum, Londres.



(b) Édition Giolito, *Orlando furioso*, XVI, 1542, Venise.

Fig. 2 : La scène centrale du baiser d'Origile au naïf Griffon devant son amant, Martan, et, à l'arrière-plan, le siège de Paris par l'armée d'Agramant.

détruit par Astolphe, soulignant la victoire du courage chevaleresque sur la ruse du magicien. Le *maiolicaro* change la posture de Roger qui, dans son attitude volontaire, brandissant l'écu pour le jeter, signifie que le chevalier ne peut atteindre la renommée que par sa bravoure. La suppression du bois dans lequel combat Bradamante sur la vignette et la cambrure accentuée de son cheval permettent de mettre en relief l'héroïne qui incarne le triomphe de la justice. La profondeur de l'espace avec trois plans clairement délimités par le décor naturel renforce cette lecture allégorique en isolant les trois héros. Une double diagonale organise l'ensemble de la composition opposant le monde des lâches et des vaincus à celui des exploits guerriers et indiquant la victoire de l'esprit chevaleresque sur celui de la perfidie et de la trahison.

Le plat du Czartoryski Museum de Cracovie illustre le chant *OF XXIV* du *Furioso* et s'avère être proche de la vignette gravée. En effet, comme sur la gravure, on retrouve l'épisode central du combat de Zerbin contre Mandricard en présence de Doralice, tandis qu'à droite Odoric pend Gabrine, qu'à gauche un ermite vient consoler Isabelle de la mort de son amant, et qu'à l'arrière-plan Roland arrive près d'un pont menant à une tour. Comme pour les autres pièces de l'atelier de Mancini, le traitement de l'espace et du décor naturel est beaucoup plus précis, à l'exemple des détails pour les arbres et les collines. La seule différence notable est l'ajout du trophée sur l'arbre de droite avec une inscription faisant référence à la strophe 57 du chant où Zerbin suspend à un pin l'armure de Roland, devenu fou. Cet ajout est intéressant car le bouclier présente un décor en damier rouge et blanc qui pourrait faire référence à l'éventuel commanditaire de la pièce. Il pourrait aussi signifier la prise en compte du commentaire allégorique de Dolce qui précise :

Per l'offeso Zerbino, che sì di facile gli perdona, [comprende] l'animo gentile e la forza della vera amicizia. E il somigliante nel fine pure in persona del detto Zerbino si dimostra quando, per difender le armi di Orlando combattendo, da Mandricardo miseramente è condotto a morte.⁵

La coupe du Louvre reprend la vignette du chant *OF XXX* de l'édition de Giolito qui représente Rodomont en train d'agresser l'ermite qui accompagne Isabelle. La majolique est à nouveau très proche du modèle gravé. Toutefois, le format circulaire impose un cadrage sur le trio donnant à l'ensemble une plus forte intensité dramatique. Conformément aux caractéristiques de l'atelier de Mancini, on remarque la grande attention accordée au décor, en particulier aux bâtiments et au ciel, et la création d'une profondeur grâce à l'ajout

⁵ *Allégorie du chant XXIV* (Venise: Giolito, 1542).

de collines et de rochers. Un dernier point à soulever est celui du blason sur le dôme du bâtiment indiquant le probable commanditaire, qui n'a néanmoins pas pu être identifié à ce jour.

Le cas des deux majoliques représentant le combat de l'ancêtre mythique des Este contre Mandricard est particulièrement intéressant quant aux modalités des transpositions des modèles gravés par les *maiolicari*. Toutes deux s'appuient sur la gravure du chant *OF XXX* mais diffèrent tant par la technique – le plat du LCAM est lustré, celui du Louvre non – que par les coloris et la composition d'ensemble.

Commençons par la figure 3a qui présente la proximité la plus importante avec la xylographie (figure 3c), faisant de la céramique une copie grand format et colorée du modèle gravé. En effet, on observe pour la pièce du Louvre le même condensé narratif : au premier plan le combat de Roger contre Mandricard délimité par les clôtures du champ de bataille. La posture des combattants et de leur monture est entièrement reprise à la vignette de l'édition Giolito. Les éléments de décor sont également identiques : les spectateurs attentifs, la tente, le vase, le bouclier, les fortifications du château de Montauban en arrière-plan avec Renaud et ses compagnons qui en sortent. En revanche, la scène est simplifiée et, en même temps, gagne en lisibilité : Bradamante lisant la lettre apportée par Doralice apparaît au deuxième-plan près de la tente, tandis que Roland qui cherche à rejoindre une barque disparaît. L'accent est ainsi mis sur les scènes chevaleresques et sur la communauté guerrière.

Le plat du LACMA (figure 3b) offre, quant à lui, un tout autre agencement qui, tout en montrant la capacité d'invention du peintre, amenuise le contenu discursif original. En effet, seul le motif du combat opposant Roger à Mandricard est repris. Mais, la scène est transposée dans un décor naturel éloigné des zones habitées, reléguées à l'arrière-plan, et les deux chevaux des héros sont entièrement représentés créant une impression de fougue et une opposition plus importante, d'autant plus que le bouclier à l'aigle est placé au centre du combat. Une attention particulière est accordée aux détails, à l'exemple du feuillage et du tronc de l'arbre, de l'oiseau, du soldat qui passe en arrière-plan ainsi qu'à la crinière et au panache du cheval de Mandricard. Ce soin donné à l'ensemble des éléments de la composition est renforcé par le contrasté coloré dû au lustre. Cette double caractéristique, transformation de la vignette originale et importance des détails, change le statut de l'image. Si le motif du combat est copié de la vignette, la pièce a davantage une valeur typologique : la transformation contribue à la perte des repères narratifs



(a) Giacomo Mancini, coupe, c.1545, OA 1580, Louvre, Paris.



(b) Giacomo Mancini, plat, c.1545, 50.9.26, LACMA, Los Angeles.



(c) Édition Giolito, *Orlando furioso*, XXX, 1542, Venise.

Fig. 3 : Le combat de Roger contre Mandricard

et met en relief une prouesse telle que pourrait l'accomplir n'importe quel guerrier. La composition reflète donc davantage un exploit guerrier de manière exemplaire qu'elle n'illustre le combat de Roger et Mandricard tel qu'il se déroule dans l'épopée.

La dernière pièce inspirée de l'édition Giolito est un fragment lustré, conservé au MIC de Faenza qui reprend la gravure du chant *OF XXXVI*. Ce fragment est intéressant car il prouve à nouveau l'oscillation entre *imitatio* et *inventio*. En effet, du côté de l'*imitatio*, on note la copie du combat de Marphise et de Bradamante près du tombeau d'Atlante et la présence des chevaux sur le côté gauche. Du côté de l'*inventio*, le peintre a ajouté une scène à l'arrière-plan avec deux cavaliers qui pourrait s'inspirer des vignettes de l'édition de Zoppino de 1536, celle-ci présentant souvent deux chevaliers ou un paladin et une dame chevauchant ensemble. Si l'on se réfère au texte lui-même, et plus précisément à l'octave 17, il pourrait s'agir de Marphise et de Roger partis combattre Bradamante.

Une source plus tardive, l'édition de Valgrisi en 1556 : Astolphe et Saint Jean devant le palais des Parques

Si l'édition Giolito semble être le modèle le plus utilisé dans l'atelier derutais, une pièce toutefois s'inspire d'une autre édition illustrée, celle de Vincenzo Valgrisi en 1556, qui propose des illustrations en pleine page, d'environ 166 sur 104 millimètres, placées au début de chaque chant⁶. Les gravures, encadrées d'une frise ornementale, concentrent une multiplicité d'épisodes qui font la richesse de cette édition permettant une double lecture, visuelle et textuelle, de l'épopée de l'Arioste.

Si cette édition eut un grand succès, elle semble avoir exercé une influence moindre sur les ateliers des *maiolicari* : une seule pièce à ce jour a été rapprochée de la gravure du chant *OF XXXV*. Il s'agit d'un plat (figure 4a) réalisé par l'atelier de Mancini, vers 1560, dont l'iconographie a été étudiée par Carole Fiocco et Gabriella Gherardi⁷. L'estampe (figure 4b) représente le voyage d'Astolphe sur la Lune : guidé par Saint Jean, il observe les Parques dans leur palais, l'âme d'Hippolyte d'Este, le Temps au bord du Léthé et les noms placés par une nymphe dans le temple de l'Immortalité. Au deuxième plan, Bradamante rencontre Fleur-de-Lys puis combat Rodomont dont elle suspend les

⁶ Sur cette édition, voir Bolzoni, "Tra mille carte vive ancora", 23–6.

⁷ Carola Fiocco et Gabriella Gherardi, « L'allegoria della Poesia vittoriosa sul tempo e sull'oblio in un piatto del Frate nel Museo delle ceramiche di Deruta », *Notizie da Palazzo Albani* 32 (2003) : 85–8.



(a) Giacomo Mancini, plat, c.1560, Museo regionale della ceramica, Deruta.



(b) Édition Valgrisi, *Orlando furioso*, XXXV, 1556, Venise.

Fig. 4 : Le voyage d'Astolphe sur la Lune

armes au mausolée. L'arrière-plan est également consacré à la geste de Bradamante qui, arrivée à Arles, réclame la bataille puis l'emporte en duel sur Serpentin, Grandonio et Ferragus, conformément à la fin du chant.

Le plat du musée de Deruta ne reprend que les différentes parties de l'épisode d'Astolphe voyageant avec Jean, transformant considérablement le sens de la composition originale. Ainsi, l'on retrouve, à gauche, la nymphe prenant les noms sauvés par les cygnes de l'oubli puis les plaçant dans le temple de l'Immortalité. Au premier plan, Jean et le paladin arrivent au bord du Léthé et observent le Temps, après avoir visité le palais des Parques au deuxième plan. La disparition des noms des personnages présents sur le modèle gravé renforce la portée allégorique de la composition signifiant la victoire de la Poésie sur le Temps et l'Oubli et suggère ainsi qu'il s'agit d'une commande précise pour un lettré comme le soulignent Fiocco et Gherardi⁸ :

L'eccezionalità dell' opera fa pensare a una precisa commissione, forse da parte di qualcuno che ha fornito all' esecutore la copia del libro, ed ha richiesto specificamente quella immagine; era forse un letterato o un poeta, che voleva esaltare la potenza della poesia e la sua capacità di immortalare gli uomini meritevoli.

La possible présence d'un emblème en haut du Palais des Parques pourrait peut-être en permettre l'identification des commanditaires et surtout ouvrir de nouvelles perspectives quant à la signification de ce plat.

Du texte aux figures peintes : *imitatio, variatio, inventio*

De cette analyse comparative des modèles gravés et des objets, l'on peut tirer quelques conclusions partielles. Cette production ombrienne dédiée à l'épopée de l'Arioste, peu de temps seulement après la publication de l'édition de Giolito, témoigne de l'influence quasi immédiate des gravures de l'éditeur vénitien sur les *maiolicari*. L'atelier derutais qui présente une production aux thèmes moraux et courtois a pu y trouver une source nouvelle pour ses compositions aux thèmes chevaleresques. L'ensemble des pièces lustrées pourrait être le témoignage d'un service complet illustrant l'*Orlando furioso*. On peut également associer par leur proximité dans le traitement des couleurs les deux pièces du Louvre : identifier le blason de la coupe représentant l'enlèvement d'Isabelle par Rodomont permettrait d'avoir une idée plus précise des commanditaires de l'atelier de Mancini. En tout cas, ces sous-ensembles attestent d'une production de série consacrée à l'épopée de l'Arioste et indiquent l'existence de plusieurs services.

⁸ Fiocco et Gherardi, « L'allegoria della Poesia vittoriosa », 88.

Comme l'a mis en avant l'étude des majoliques de l'atelier de Deruta, le travail de transposition des peintres repose sur les principes d'*imitatio*, de *variatio* et d'*inventio* permettant de passer du texte à l'image. Les jeux de variation et les libertés prises par rapport aux gravures de l'édition Giolito révèlent une adaptation aux contraintes du support et au goût des commanditaires. En effet, une première remarque s'impose quant à l'utilisation des éditions illustrées de l'*Orlando furioso* : la petite taille des gravures implique une adaptation du modèle que le peintre a sous les yeux et exclut donc l'usage d'un poncif. Le recours quasi systématique à une inscription s'inspirant du texte allégorique de Dolce pose en outre la question de la signification et de la fonction de ces inscriptions : s'agit-il de rétablir le dialogue entre l'image et le texte à la manière des éditions illustrées ? On peut en tout cas penser qu'il s'agit d'orienter la lecture de l'image dans un sens moral et typologique. Si le *corpus* est trop restreint pour une conclusion définitive, l'on remarque que les épisodes représentés soulignent le caractère exemplaire des héros de l'Arioste, ce qui leur confère une valeur typologique, d'autant que certaines compositions sont considérablement simplifiées, au point de leur faire perdre leur ancrage textuel original et de donner vie de manière indépendante à l'image.

Conclusion : des majoliques pour les *credenze* de riches commanditaires

Ces majoliques, offrant des lectures multiples, narrative, morale, voire allégorique, ont pu trouver une place privilégiée sur les *credenze* de puissants commanditaires. Certaines pièces de notre *corpus* présentent des blasons témoignant de leur présence dans de riches demeures. Si, nous n'avons pu identifier à ce jour le blason présent sur une coupe de l'atelier de Mancini, deux pièces réalisées en 1532 par Francesco Xanto Avelli da Rovigo (c.1487 – après 1542) comportent le blason des Pucci : « Astolphe au pays des femmes homicides » et « Roland trouvant les armes de Roger » et signalent ainsi leur appartenance à un service complet, réalisé en 1532–1533 pour l'un des membres de la famille florentine des Pucci dont l'identité fait toujours débat⁹, et dont trente-sept pièces ont été conservées¹⁰.

⁹ Sur ce débat et les différentes hypothèses avancées, cf. Julia Triolo, *The Armorial Maiolica of Francesco Xanto Avelli* (Ph. D. thesis, UMI Dissertation Services, Pennsylvania State University, Ann Arbor, 1996), 138–44 et Francesco Cioci, « Xanto e il Duca di Urbino, Antonio Pucci... : "ma chi diavolo costui?" », *Faenza* XCII (2006) : 47–69.

¹⁰ Trente-deux pièces sont rassemblées par Jörg Rasmussen, *Italian Majolica : the Robert Lehman Collection X* (New York : Metropolitan museum of art/Princeton : Princeton university press, 1989), 252–7.

Ce service permet de mettre en perspective l'utilisation du répertoire de l'Arioste dans la majolique. Pour en dresser un catalogue sommaire, dix-sept sujets sont tirés des *Métamorphoses* d'Ovide, cinq de l'*Énéide*, six des thèmes non identifiés avec, pour point commun, la présence de Cupidon, quatre de l'histoire antique, deux de l'*Orlando furioso*, et un de l'allégorie d'après un sonnet de Pétrarque¹¹. Leur association conduit à plusieurs niveaux de lecture, dont le premier est de proposer un parcours cursif à travers les sources littéraires les plus à la mode. Dans ce cadre, les deux *istoriati* consacrées au *Furioso* permettent une mise en parallèle des littératures antique et contemporaine. La composition du service conduit aussi le spectateur à un double jeu d'identification des modèles gravés et des références iconographiques, Xanto combinant de nombreuses gravures pour proposer une création originale. Un troisième niveau de lecture apparaît dans les unités thématiques qui se dégagent du service, unités pouvant alimenter la conversation du commanditaire et de ses hôtes. Ainsi, un premier réseau se détache autour des amours tragiques ou contrariés avec les sujets ovidiens. Un autre cycle questionne les relations familiales avec des sujets tirés des *Métamorphoses* et de l'*Énéide*. Un troisième interroge la figure du héros avec, notamment, les majoliques inspirées de l'Arioste. Une dernière unité est formée sur le thème de la mort. Ces réseaux semblent cautionner l'idée que les majoliques pouvaient servir de supports à une réflexion d'ordre moral, ce qui serait d'autant plus justifié dans le cas du service Pucci que son commanditaire pourrait être Piero Maria Pucci, gonfalonier du Pape, ou Antonio Pucci, cardinal pénitencier majeur. Dès lors, chaque pièce pourrait être lu comme une illustration de vices et de vertus. Par exemple, le plat représentant Astolphe sonnant du cor peut être interprété comme un exemplum du courage, celui qui montre Roland trouvant les armes et le cheval de Roger un appel à l'humilité et à la constance face aux hasards de la fortune.

Nous pouvons ainsi percevoir toute la richesse de ce parcours rapide à travers les majoliques inspirées de l'*Orlando furioso* : êtres de papier, les personnages de l'Arioste acquièrent une existence autonome dans les demeures de riches commanditaires, relevant de l'ornementation, tout en pouvant devenir des figures peintes allégoriques participant à la sémiologie de la décoration des maisons des commanditaires.

¹¹ Pour un catalogue détaillé de ce service, voir Julia Triolo, « Francesco Xanto Avelli's Pucci Service (1532–1533) : a catalogue », *Faenza LXXIV* (1988) : 37–44 et 228–84.