

EMMA FILIPPONI

Université Ca' Foscari, Venise, Italie
Université IUAV, Venise, Italie
École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, France
emma.filipponi@gmail.com

FERNANDO FILIPPONI

Université de Paris Nanterre, France
fernandofilipponi@libero.it

ЕМА ФИЛИПНИ

Универзитет Ка Фоскари, Венеција, Италија
Универзитет IUAV, Венеција, Италија
Висока школа друштвених наука, Париз, Француска
emma.filipponi@gmail.com

ФЕРНАНДО ФИЛИПНИ

Универзитет у Паризу - Нантер, Француска
fernandofilipponi@libero.it

738(44)"16"
738(450)"16"

SUR LES TRACES D'UN DÉCOR:

de l'hôtel parisien aux objets d'art. Échanges entre ateliers européens au XVII^e siècle

Catégorie d'article: article de revue

Résumé: A partir du XVII^e siècle, l'art français est engagé dans un processus de transformation sous le signe d'une véritable autonomie, notamment face au modèle italien. Le pouvoir monarchique de Louis XIV (1638–1715) et le chantier grandiose de Versailles sont l'expression la plus aboutie de cette émancipation. Les nouveaux modèles décoratifs conçus par les ateliers de la capitale française, utilisés également pour le réaménagement de résidences aristocratiques, influencent aussi les arts décoratifs, même au-delà des frontières nationales.

La *Suite de pièces ornementales*, un recueil de douze planches, signé par François Bignon (ca.1620–post1668) et Zacharie Heince (1611–1669), semble s'inspirer très activement de l'hôtel parisien du chancelier Pierre Séguier (1588–1672). Aujourd'hui disparu, l'hôtel Séguier fut réaménagé au milieu du XVII^e siècle. En quelques années, ces décors furent repris par les artisans de deux centres de production de céramiques parmi les plus importants en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles: Nevers et Castelli.

La ville de Nevers, située au centre de la France, a pu profiter d'une position stratégique, au milieu des routes commerciales entre Paris et Lyon. Les recherches récentes confirment que les artisans nivernais étaient très actifs sur le chantier versaillais. En Italie, les céramistes de Castelli utilisent, aux mêmes dates que leurs homologues français, les sujets de la *Suite de pièces ornementales*. Il s'agit d'une trace des contacts existants entre les deux ateliers, confirmés par le partage d'autres sources iconographiques inattendues.

Mots clefs: architecture, céramiques, décor d'intérieur, hôtel particulier, Pierre Séguier.

A partir du XVII^e siècle, l'art français est engagé dans un processus de transformation sous le signe d'une véritable autonomie, notamment face au modèle italien. Ceci est à l'origine du succès des maîtres de l'école française dans les recueils de modèles décoratifs destinés aux artistes et artisans de l'Europe entière aux XVII^e et le XVIII^e siècles.

Le pouvoir monarchique de Louis XIV (1638–1715) et le chantier grandiose de Versailles sont l'expression la plus

ТРАГОВИМА ДЕКОРА:

од париских приватних здања до уметничких предмета. Размена између европских атељеа XVII века

Категорија чланка: прегледни рад

Апстракт: Почев од XVII века, француска уметност пролази кроз процес трансформације која се одвија у знаку истинске аутономије, пре свега у односу на италијански модел. Краљевска моћ Луја XIV (1638–1715) и изградња грандиозног здања као што је Версајска палата најпотпунији су израз ове еманципације. Нови декоративни модели развијени у радионицама француске престонице, који су се користили и приликом преуређивања аристократских резиденција, утицали су и на декоративне уметности и изван државних граница.

Изгледа да је *Низ орнаменталних сцена* (*Suite de pièces ornementales*), серија од дванаест графичких листова која потписују Франсоа Бињон (François Bignon, око 1620–1668) и Захари Енс (Zacharie Heince, 1611–1669), инспирисана париским приватним здањем канцелара Пјера Серјеа (Pierre Séguier, 1588–1672). Кућа породице Серје, која данас више не постоји, преуређена је средином XVII века. Током неколико година, украшавање ове зграде преузеле су занатлије из два центра за производњу керамике, Невера (Nevers) и Кастелија (Castelli), који су у XVII и XVIII веку спадали у најзначајније европске центре у овој области производње.

Град Невер, у централној Француској, искористио је стратешки положај на раскрсници трговачких путева који спајају Париз и Лион. Резултати новијих истраживања потврђују да су занатлије из Невера биле веома активне на версајском градилишту. С друге стране границе, у Италији, керамичари из Кастелија користе теме из *Низа орнаменталних сцена* у исто време када и њихове француске колеге из Невера. То је још један траг контаката који су постојали између ове две радионице, а који су потврђени и увидом у друге, крајње неочекиване иконографске изворе.

Кључне речи: архитектура, керамика, унутрашња декорација, градска приватна здања, Пјер Серје

Почетком XVII века, француска уметност пролази кроз процес трансформације која се одвија у знаку истинске аутономије, пре свега у односу на

aboutie de cette émancipation. Le château créé pour le Roi Soleil incarne le paradigme du *Grand Siècle*. Il marque le début de la phase caractérisée par l'hégémonie culturelle de la France sur la scène européenne, sous la direction artistique de Charles Le Brun (1619–1690). Déjà l'auteur au Louvre, pendant les années 1660, du programme iconographique de la *Galerie d'Apollon*, faisant symboliquement référence aux bienfaits du soleil, Le Brun dirige à Versailles la réalisation de la décoration intérieure, du mobilier des *Grands appartements* et celle de complexes groupes sculptés.¹ «Mr Le Brun était si universel que tous les arts travaillaient sous lui, et qu'il donnait jusqu'aux dessins de serrurerie», souligne en 1690 le *Mercure galant*, à l'occasion de la mort de l'artiste.²

La renommée de Le Brun fut étroitement liée à la protection que lui offrit le chancelier Pierre Séguier avec lequel il établit un rapport de «fidélité indéfectible».³ C'est dans ce contexte qu'est créée avec succès la *Suite de pièces ornementales*, un recueil de douze planches consacrées aux divinités marines de la mythologie, reproduisant des scènes de tritons et néréides sur des dauphins et monstres marins, entourés de guirlandes de fruits, de cornes d'abondance et d'amours.⁴ D'un format oblong – la largeur de l'image fait presque trois fois son hauteur – ces planches reproduisent une frise continue à finalité implicitement ornementale. Sur la première planche, François Bignon (vers 1620 – après 1668) et Zacharie Heince (1611–1669) signent en tant qu'auteurs, Jean I Leblond (vers 1590/1594–1666) en qualité d'éditeur et Michel Dorigny (1616–1665) comme graveur.⁵

¹ Le *Parterre d'Eau* en est un exemple (cf. Alexandre Maral in Lens 2016: 47–49). Concernant les dessins préparatoires pour le mobilier (cf. Lens 2016: 298–301) et les groupes sculptés (Beauvais and Méjanès 1985: 64–68).

² *Mercur Galant*, février 1690, p. 266 (cité dans Lens 2016: 311).

³ Bénédicte Gady dans Lens 2016: 107.

⁴ Il s'agit de 12 planches, parfois numérotées, de format oblong (cm 13×37). Cfr. Weigert 1939: 383, nn. 91–83. Les sujets des planches sont, dans l'ordre: 1. *Amphitrite montre à Neptune les armoiries du chancelier Séguier, qu'une naïade et deux génies soutiennent à droite*; 2. *Une sirène prend des fruits que lui offre un amour qu'on aperçoit à droite, au-delà de quatre autres amours, et présente une grenade à un triton sur lequel elle est couchée*; 3. *Un triton enlève une nymphe, qui s'en défend: la nymphe rejette ses bras à gauche, où on peut voir un triton et une sirène, avec leurs petits, portant des guirlandes de fruits*; 4. *Deux sirènes escortées de génies soulèvent, au milieu du sujet, une corbeille de fruits*; 5. *Un autel de sacrifices, embrasé, occupe le milieu du devant, entouré de victimes et de pontifes*; 6. *Amphitrite, précédée des amours, est sur son char attelé de deux chevaux marins*; 7. *Amphitrite, vue de dos, est assise sur un triton, tenant d'une main, la déesse qui lui indique la gauche, et soutenant, de l'autre, une guirlande dans laquelle jouent deux amours*; 8. *Hercule, que des amours entourent de festons, est assis, à droite, près de son compagnon. Ils semblent regarder Galatée sur les eaux, à gauche au fond*; 9. *Un faune caresse une bacchante, qui verse à boire à un enfant couché sur elle*; 10. *Amphitrite, couchée sur un cheval marin, se dirige à gauche en tenant, d'une main, un feston de fruits*; 11. *Deux naïades sont assises de chaque côté. Entre elles, au milieu, des amours soutiennent une draperie sur laquelle est représenté un cœur enflammé percé d'une flèche et entouré de flammes*; 12. *Un vieux triton enseigne à jouer de la flûte de Pan à une néréide, auprès de laquelle se tient l'Amour*.

⁵ En fonction des états peut apparaître l'excudit de Le Blond ou de François Bignon et les planches peuvent être numérotées. Le nom de Michel Dorigny apparaît en qualité de graveur (Robert-Dumesnil 1839: 259–260). Sur Jean Leblond, actif à Paris comme peintre et éditeur de plusieurs artistes, tels Israël Silvestre, Jean Lepautre et les Perelle, cf. Weigert, Préaud 1976: 298–300.

италијански модел. То је уједно и разлог велике заступљености мајстора француске школе у збиркама декоративних предложака намењених уметницима и занатлијама из целе Европе током XVII и XVIII века.

Краљевска моћ Луја XIV (1638–1715) и изградња велелепног здања као што је Версајска палата, представљају најпотпунији израз ове еманципације. Дворац саграђен за Краља Сунце представља парадигму Великог века и означава почетак периода културне превласти Француске на европској сцени, под уметничким руководством Шарла Лебрена (Charles Le Brun, 1619–1690). Лебрен, који је већ шездесетих година XVII века реализовао иконографски програм Аполонове галерије у Лувру, која симболички алудира на добробити сунца, у Версају је управљао извођењем радова на унутрашњој декорацији, израдом намештаја за *Велике апартамани* и скулптуралних група.¹ „Господин Лебрен је био до те мере свестран да је управљао свим уметничким радовима и реализовао је чак и цртеже за браварске детаље“, истиче се 1690. године у часопису *Mercur galant* у тексту поводом уметничке смрти.²

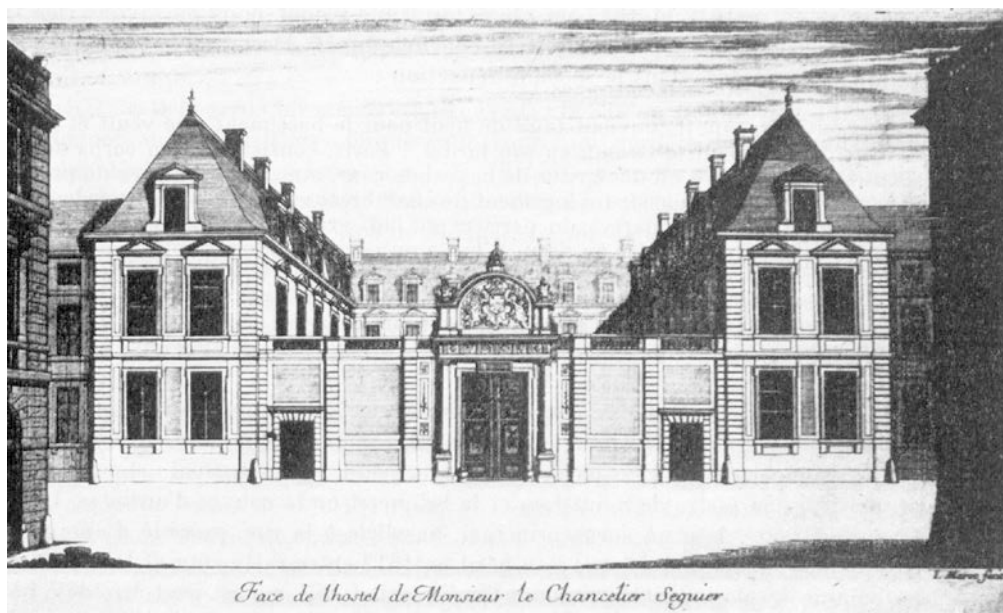
Лебренов углед тесно је повезан са заштитом коју му је понудио канцелар Пјер Серје, са којим је успоставио однос „бескомпромисне лојалности“.³ Управо у таквом контексту успешно је реализован *Низ орнаменталних сцена*, збирка од дванаест табли посвећених митолошким морским божанствима, са представама тритона и нериди на делфинима и морским чудовиштима, уоквирене гирландама са воћем, роговима изобиља и купидонима.⁴ Графички листови издуженог правоугаоног формата – ширина слике је скоро три пута већа од њене дужине – чине континуирани фриз декоративне намене. На првој

¹ На пример, *Водени партер* (упор. Александар Марал (Alexandre Maral) у Lens 2016: 47–49). Види и скице за намештај (Lens 2016: 298–301) и скулптуралне групе (Beauvais and Méjanès 1985 1985–1986: 64–68).

² *Галантни Меркур*, фебруар 1690, стр. 266 (наведено у Lens 2016: 311)

³ Бенедикт Гади (Bénédicte Gady) у Lens 2016: 107.

⁴ Ради се о 12 графичких листова, од којих су неки нумерисани, правоугаоног облика (13×37 cm). Упор. Weigert 1939: 383, 91–83. Сцене на листовима дате су следећим редом: 1. *Амфитрита показује Нептуну обележја породице канцелара Сежеа, које са десне стране придржавају једна најада и два генија*; 2. *Сирена узима воће које јој пружа један од купидона приказан с десне стране, преко четири друга купидона, док она пружа нар тритону на коме лежи*; 3. *Тритон отима нимфу која покушава да се одбрани: нимфа склања његове руке улево, где се виде тритон и сирена са децом, која носе гирланде са воћем*; 4. *Две сирене, праћене генијима, носе, у централном делу сцене, корпу с воћем*; 5. *Жртвеник у пламену, у предњем плану централног дела сцене, окружен је приносиоцима жртве и представницима свештенства*; 6. *Амфитрита, испред које су приказани купидони, приказана је у свом двоседу, у који су упрегнута два морска коња*; 7. *Амфитрита, приказана с леђа, седи на једном тритону, који једном руком придржава богињу која му даје знак с леве стране, док у другој руци држи венац у коме се играју два купидона*; 8. *Херкул, кога купидони обавијају украсним венцима, седи, с десне стране, поред свог друга. Изгледа да посматрају Галатеју на води, лево у позадини*; 9. *Фаун милује баханаткињу, која сипа пиће детету које лежи на њој*; 10. *Амфитрита, лежи на морском коњу и креће се улево држећи, једном руком, венац воћа*; 11. *Са стране седе две најаде; између њих две, у средини, купидони придржавају тканину на којој је приказано горуће срце прободено стрелом и окружено пламеном*. 12. *Стари тритон учи једну нериду да свира панову фрулу, док је поред ње приказан купидон*.



1. Jean Marot, *Vue de l'Hôtel Séguier*
1. Жан Маро, *Поглед на зграду Пјера Сегјеа*

Mais l'inventor des scènes est Zacharie Heince, peintre d'origine suisse, né en 1611 à Paris où il est admis à l'Académie le 7 avril 1663.⁶ Dans les répertoires, le nom de Heince est souvent associé à celui de François Bignon, qui grava en effet une grande partie de ses œuvres. Dans son atelier parisien à l'enseigne du «Cinge d'Or», rue Saint-Honoré – près du Palais Cardinal, comme l'indique une inscription dans la dernière planche de la *Suite* – Bignon réalisa des burins d'après Heince et Poussin et publia des gravures de François Chauveau (1613–1676) ainsi que d'autres graveurs de l'époque⁷. Ensemble, Heince et Bignon réalisèrent les *Portraits au naturel des Messieurs les plénipotentiaires assemblez à Munster et Osnaburg* (1648) et les illustrations pour l'ouvrage de Vulson de La Colombière qui a pour titre la *Galerie des Hommes Illustres du Palais Cardinal* (1650).

Comme l'indique l'inscription sur la première planche de la *Suite*, la série est dédiée à l'«Illustrissimo D. D. Petro Seguerio Galliarum Cancellario» à qui «hasce Tabellas appendunt et Consecrant Zach. Heince et Fran. Bignon qui Jn. Et pin.». Il s'agit du chancelier Séguier déjà cité, auquel les deux artistes consacrent en 1650 un portrait *in-folio* le représentant assis dans sa bibliothèque⁸. Nous ne savons rien sur l'origine des scènes de la *Suite*, mais il est possible qu'il s'agisse de reproductions de décors de l'hôtel parisien de Séguier, dont la création pourrait être attribuée à Heince et Bignon.⁹

A partir de 1634, le chancelier habite rue de Grenelle-Saint-Honoré dans un hôtel aujourd'hui disparu,

табли, Франсоа Бињон (око 1620 – после 1668) и Захари Енс (1611–1669) потписани су као аутори, док је Жан I Леблон (Jean I Leblond; око 1590/1594–1666) потписан као издавач, а Мишел Дорињи (Michel Dorigny; 1616–1665) као гравер.⁵

Међутим, приказане сцене, осмислио је Захари Енс, сликар швајцарског порекла, рођен 1611. године у Паризу, где је 7. априла 1663. године примљен на Академију.⁶ У пописима уметника Енсово име се често повезује са именом Франсоа Бињона, који је заправо радио гравире за велики део Енсових дела. У свом париском атељеу, са ознаком *Cinge d'Or*, у улици Сент Оноре – у близини Кардиналске палате, како указује натпис на последњој табли *Низа орнаменталних сцена*, Бињон је израдио гравире на основу Енсових и Пусенових слика, а објављивао је и гравире Франсоа Шовоа (1613–1676), као и радове других гравера тога времена.⁷ Заједно су Енс и Бињон реализовали *Портрете у природној величини опуномоћеника окупљених у Минстеру и Оснабрику* (1648) и илустрације књиге Вилсона Де Ла Колумбијера (Vulson de La Colombière) под насловом *Галерија знаменитих личности Кардиналске палате* (*Galerie des Hommes Illustres du Palais Cardinal*, 1650).

Како је назначено у натпису на првој табли *Низа орнаменталних сцена*, серија је посвећена „Уваженом Д. Д. Пјеру Сегјеу, француском канцелару“ (*Illustrissimo D.*

⁶ Bénézit 1999, tome 6: 863.

⁷ Le Blanc 1854: 339; Weigert 1939: 377; Bénézit 1999, tome 2: 308.

⁸ Cf. Nexon 2015: 400.

⁹ Cela en raison de la dédicace, des caractéristiques stylistiques des frises et du fait que les deux artistes s'attribuent l'«invento» aussi bien que la «pictura» des scènes. Cette hypothèse est avancée déjà par Robert-Dumesnil (1841: 132).

⁵ У зависности од стања у ком се сцене налазе, на појединим листовима могу се запазити потписи Ле Блона (Le Blond) или Франсоа Бињона, а неке су и нумерисане. Мишел Дорињи (Michel Dorigny) се појављује у својству гравера (Robert-Dumesnil 1839: 259–260). Познато је да је Жан I Леблоне радио у Паризу као сликар и издавач радова неколицине уметника, међу којима и Израела Силвестра (Israël Silvestre), Жана Лепотра и гравера из породице Перел, види Weigert and Préaud 1976: 298–300.

⁶ Bénézit 1999, tome 6: 863.

⁷ Le Blanc 1854: 339; Weigert 1939: 377; Bénézit 1999, tome 2: 308.

2. Carlo Antonio Grue et Atelier, Grand vase avec *Amphitrite couchée sur un cheval marin*, 1710–1720, Chieti, Museo d'arte Costantino Barbella.

2. Карло Антонио Груе и сарадници, Велика ваза са сликом Амфитрите која лежи на морском коњу, 1710–1720, Уметнички музеј „Константино Барбела“, Кјети



construit en 1612 et qui se trouvait à l'actuel numéro 15 de la rue du Louvre, dans le premier arrondissement de Paris.¹⁰ A son arrivée, ainsi qu'en 1644 et 1658, l'immeuble construit par Jacques II Androuet du Cerceau (1550–1614) pour le grand écuyer de France, Roger de Saint-Lary, duc de Bellegarde, qui avait acheté le terrain à la veuve du duc de Montpensier en juin 1612,¹¹ fait l'objet de rénovations.¹² Dans un premier temps, Séguier fait bâtir une double galerie qui divise en deux parties l'ancien jardin¹³. Plus tard, grâce à l'acquisition des maisons voisines, comme l'hôtel de Bauve, le chancelier s'approprie la plupart des bâtiments existants entre la rue du Bouloi, la rue de la Coquillière et la rue de Grenelle. Il peut ainsi «relier les nouveaux espaces à son hôtel par les caves et par l'étage»¹⁴ en les louant ou les réservant aux domestiques et à son médecin personnel.¹⁵ Après la construction des deux galeries superposées et la division du jardin en *grand jardin* et *petit jardin*, Séguier fait ajouter aux trois corps de l'édifice disposés en U autour de la cour d'honneur, un autre corps qui devait probablement abriter les galeries¹⁶ (fig. 1).

¹⁰ Gady 2008: 159, 316.

¹¹ Ce fut Henri Sauval qui attribua les plans de l'hôtel à Jacques II Androuet du Cerceau: Sauval 1724: 196, cité par Nexon 1980 : 145. Auparavant le bâtiment était connu sous le nom d'*Hôtel de Bellegarde*, cf. Nexon 1980: 144.

¹² Nexon 1980: 164.

¹³ *Ibid.*: 149.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Nexon 2015: 122–123.

¹⁶ C'est une hypothèse avancée par Yannick Nexon (Nexon 1980: 149, n. 37). Il faut préciser que, malheureusement, le plan masse et la distribution des espaces ne sont pas bien connus. À ce propos, Yannick Nexon écrivait en 1980 que «ce que nous savons de la distribution intérieure de l'hôtel peut donc se résumer ainsi: une masse de renseignements, très difficiles à exploiter, extraits des inventaires, un plan très peu fiable, enfin des informations complémentaires tirées de Sauval ou de la correspondance et qui souvent contredisent les autres données. Comme nous ignorons la part d'innovations de l'hôtel Séguier, une comparaison avec les exemples contemporains peut se révéler hasardeuse. Autant de problèmes dont la solution n'est pas livrée» (Nexon 1980: 72).

D. Petro Seguerio Galliarum Cancellario), за кога „hasce Tabellas appendunt et Consecrant Zach. Heince et Fran. Bignon qui Jn. Et pin”. Реч је о већ поменутом канцелару Сергеју, коме двојица уметника 1650. године посвећују портрет, у фолио формату, на коме је приказан како седи у својој библиотеци.⁸ Немамо никаквих сазнања о пореклу сцена које приказује *Низ орнаменталних сцена*, али је могуће да је реч о репродукцијама декорације куће Пјера Сергеја у Паризу, чији су аутори можда били управо Енс и Бишон.⁹

Од 1634. године, канцелар је живео у Улици Гренел Сент Оноре (Grenelle-Saint-Honoré), у приватном здању саграђеном 1612. године, које данас више не постоји, а налазило се на месту зграде на броју 15 у Улици Лувр, у првом арондисману Париза.¹⁰ Здање које је Жак II Андруе ди Серсо (Jacques II Androuet du Cerceau, 1550–1614) подигао за Рожеа де Сен-Лари (Roger de Saint-Lary), војводу од Белгарда (Bellegarde) и управника краљевских штала, који је земљиште купио од удовице војводе Монпансјеа (Montpensier), јуна 1612,¹¹ реновирано је исте године када се канцелар уселио, а након тога и 1644. и 1658. године.¹² Сергеј је најпре саградио двоструку галерију која је некадашњи врт поделила на два дела.¹³ Касније је куповином околних кућа, попут зграде Бов (Bauve), канцелар дошао у посед највећег броја зграда између Улице Булоа (Bouloi), Улице Кокијер (Coquillière)

⁸ Упор. Nexon 2015: 400.

⁹ На основу посвете, стилских карактеристика фризова и чињенице да се двојица уметника приписују и идејно решење и осликавање сцена. Ову претпоставку изнео је већ Роберт-Дименил (Robert-Dumesnil 1841: 132).

¹⁰ Gady 2008: 159, 316.

¹¹ Андри Совал је приписао израду плана овог здања Жаку II Андруеу ди Серсо: Sauval 1724: 196, наведено у Nexon 1980: 145. Претходно је ово здање било познато под називом *Здање Белгард*, упор. Nexon 1980: 144.

¹² *Ibid.*: 164.

¹³ *Ibid.*: 149.



3. Zacharie Heince, François Bignon, *Suite de pièces ornementales*, planche IV.
3. Захари Енс, Франсоа Бињон, *Низ орнаменталних сцена*, IV табла

Parallèlement à cette nouvelle disposition des espaces, la décoration des appartements fut complètement reprise sous la direction de Simon Vouet (1590–1649) et Jacques Sarazin (1588/1590–1660) avec la collaboration de nombre d'assistants dont le jeune Le Brun.¹⁷ Dans ce contexte, il est vraisemblable que les frises mythologiques firent partie du nouvel aménagement des appartements voulu par le chancelier Séguier et peut-être liées à l'aménagement de la «grande grotte éclairée d'arcades, ornée de grotesques et de thermes marins, couverts d'une voûte incrustée de coquilles, de conques et de quantité de rocaillles [...] pleine de tuyaux, de canaux, de jets d'eau et de robinets invisibles»: une grotte artificielle donc, que Séguier fit réaliser après 1640 et dont il ne reste que cette description rédigée quasiment un siècle plus tard.¹⁸ Toujours d'après notre source du XVIII^e siècle, en contrepoint du décor de cette grotte probablement située dans le *Grand jardin*, il y avait dans le *Petit jardin* contigu, un décor peint par Le Brun, fait d'arcades et de verdure en trompe-l'œil.¹⁹

Quand la *Suite* de Heince et Bignon arrive dans les ateliers de Castelli, l'un des centres les plus importants de production céramique en Italie aux XVII^e et XVIII^e siècles, elle connaît un succès immédiat. Les frises des mythes marins figurent dans l'album des sujets à la mode, des «chevaux de bataille» des ateliers de Castelli, à côté de l'indémodable Tempesta et des Carrache.

Les céramistes abruzzais avaient un penchant pour la France. A côté de la légion d'artistes italiens diffusés par la

и Улице Гренел (Grenelle). Захваљујући томе могао је да „повеже стечене површине са својом зградом преко подрумских и спратних просторија“¹⁴ и да их издаје или користи за послугу и за смештај свог личног лекара.¹⁵ Након изградње две галерије које су се налазиле једна изнад друге и поделе врта на велики и мали врт, Сергеје је на три постојећа крила здања постављена у облику слова П око дворишта, додао још једно крило у коме је вероватно требало да буду смештене галерије¹⁶ (сл. 1).

Упоредо са увођењем новог распореда просторија, декорација апартмана потпуно је промењена под руководством Симона Вјеа (Simon Vouet, 1590–1649) и Жака Саразена (Jacques Sarazin, 1588/1590–1660), у сарадњи са бројним помоћницима међу којима је био и млади Лебрен.¹⁷ У овом контексту, чини се вероватним да су фризиви са митолошким сценама чинили део нове декорације просторија по жељи канцелара Сергеја, а могуће је да су били повезани са преуређењем „велике пећине осветљене аркадама, украшене гротескама и морским термама, које прекрива свод инкрустиран шкољкама

¹⁴ Loc. cit.

¹⁵ Nexon 2015: 122–123.

¹⁶ То је претпоставка Јаника Нексона: Nexon 1980: 149, бр. 37. Треба појаснити да, нажалост, ситуациони план и распоред просторија нису добро познати. У вези са тим, Јаник Нексон је 1980. године написао да „оно што знамо о распореду просторија у унутрашњости здања може да се сведе на следеће: велики број података које је веома тешко искористити, изводи из инвентара, прилично непоуздан план и, коначно, додатне информације извучене из Совалових дела или из његове кореспонденције, често у супротности са другим подацима. С обзиром на то да нам обновљени делови Сергејевог здања нису познати, упоређивање са савременијим примерима, би могло да буде ризично. Мноштво проблема за које немамо одговор“ (Nexon 1980: 72).

¹⁷ Нова организација унутрашњег простора делимично је документована у два инвентара имовине, сачињена 1672. и 1683. године. Поменута документа садрже и инвентар збирке слика (Nexon 1982).

¹⁷ La nouvelle organisation des espaces intérieurs est partiellement documentée par deux inventaires des biens, rédigés en 1672 et 1683. Dans ces documents est inventoriée la collection des peintures (Nexon 1982).

¹⁸ Sauval 1724, tome 2: 96. L'hypothèse a été avancée récemment par Yannick Nexon (2015: 123–125).

¹⁹ Sauval 1724, tome 2: 196.



5. Aurelio Anselmo Grue, Plat avec *Galatea*, 1720-30, Castelli, Museo delle Ceramiche.
5. Аурелио Анселмо Груе, Тањир са представом *Галатеје*, 1720–1730, Музеј керамике, Кастели.

parois les scènes du mythe d'après les planches IV et X (figs. 3, 4), selon une recherche identique de légèreté. Par rapport aux gravures, le céramiste accorde plus de place à la mer, à l'arrière-plan, dont la luminosité contribue à apaiser le rythme soutenu du premier plan.

Les élèves de Carlo Antonio Grue partagent avec leur maître une passion pour la *Suite de pièces ornementales*. La planche X assemblée avec un détail de la II est transcrite par Candeloro Cappelletti (1689–1772)²³ ainsi que par Carmine Gentili (1678–1763), avec une rigueur méthodique chez ce dernier. Sur une plaque conservée au musée du Louvre, il laisse plus de place à la mer, dans le fond.

A la mort de Carlo Antonio, ses fils héritent de la collection de gravures. Dans un plat du musée de Castelli (fig. 5), le jeune Aurelio Grue (1699 – après 1759) extrait juste de la planche VIII le détail flou sur la gauche, un mirage dans le lointain tout à fait cohérent avec son intérêt pour les effets de vibrations, les légèretés de touches et les transparences (fig. 6).²⁴

Quand son frère Liborio (1702–1779/1780) entreprend un retour aux formes baroques et à celles du vase *da pompa*, il est obligé de faire appel de nouveau à la *Suite* de Heince et Bignon, réinterprétée cette fois-ci avec un authentique respect du modèle, visible dans le rendu du clair-obscur, la solidité des corps et l'enchaînement paratactique des scènes des frises. Cela vaut aussi pour les deux vases du musée Acerbo de Loreto Aprutino, d'après les planches IX et

koji bi пре могао да послужи као инспирација за неку ново читање теме у роматичарском и „узвишеном“ кључу. С стуге стране, значајну улогу у његовом настанку имао је развој репертоара класичног пејзажа, који се појављује у делима Николе Пусена (1594–1665), Клода Лорен (Claude Lorrain, 1600–1682) и, нарочито, веома динамичне групе француских гравера који су популарисали поједностављену верзију ове теме, почевши од Жана Лепотра (Jean Lepautre) и веома плодне породичне фирме Габријела (Gabriel, 1604–1677), Николе (Nicolas, 1625–1692) и Адама (Adam, 1638–1695) Перела (Perelle). Не смемо заборавити ни теме које се ослањају на представе античких митова, које су у Кастелију прихваћене онако како су их интерпретирали француски уметници, попут Мишела Дорињија (1616–1665) – укључујући и његове гравуре на основу дела Симона Вуеа (Simon Vouet) – или Антоана Коапела (Antoine Coypel, 1661–1722).²⁰

Око 1695. године, Карло Антонио Груе (Carlo Antonio Grue, 1655–1723) маестрално је пресликао на тањир²¹ део IX табле *Ница орнаменталних сцена*. Интервенисао је на композицији изгравираниог модела како би структуру учинио лакшом и прилагодио је савременом укусу: инкарнат је нежан, коса лагана и лепршава. Издужени облик гравира вероватно му се чинио погодним за осликавање великих ваза намењених украшавању луксузних ентеријера.

²³ Battistella, *De Pompeis* 2005: n. 333.

²⁴ Corrieri 1998, p. 139, n. II.117; Filipponi 2015: 81.

²⁵ Arbace 1993: 86–89, nn. 78–79; De Luca 1997: 43; Fittipaldi 1992, n. 94.

²⁰ Упор. Castelli 1998: 90–92. У вези са овим питањем види Cunsolo, Filipponi 2015.

²¹ Arbace 1996: n. 184.



6. Zacharie Heince, François Bignon, *Suite de pièces ornementales*, planche VIII.
6. Захари Енс, Франсоа Бињон, *Низ орнаменталних сцена*, VIII табла

XII, pour les répliques du musée Barbella, pour le vase signé *Liborius Gruë* du musée de San Martino à Naples²⁵ ainsi que pour d'autres œuvres d'un habile maître baroque inspirées des frises I, II, XI.²⁶ D'ailleurs, les mêmes scènes peintes par Liborio Gruë tout au long de sa carrière perdent, dans ses dernières pièces, la vitalité baroque des premières épreuves: les divinités marines traitées à l'aide d'un sombre clair-obscur semblent sans vie.²⁷

Dans les *albums* de modèles des ateliers des Gruë et Gentili, à Castelli, étaient aussi conservées, hormis les frises de Heince et Bignon, d'autres estampes tirées des décors de l'hôtel Séguier. Il s'agit notamment des pièces gravées par Michel Dorigny, d'après les peintures que Simon Vouet avait réalisées pour les appartements du chancelier.²⁸

À Castelli, circulait donc un recueil du *corpus* gravé par Dorigny dans lequel figuraient des planches d'après les décors de l'hôtel Séguier, d'une part, et la *Suite de pièces ornementales*, d'autre part. Ou alors, s'agirait-il là d'une série consacrée uniquement aux décors de l'hôtel parisien (il est admis que même la *Suite* en reproduise quelques ornements) ?

* * *

Si la *Suite de pièces ornementales* ne semble pas avoir eu de succès auprès d'autres manufactures de céramique en Italie, il n'en va pas de même du côté français si nous considérons les sujets sélectionnés par les artisans des ateliers de Nevers. La scène de la planche IX de la *Suite* est ainsi reproduite sur les parois d'un vase appartenant aux collections du musée de l'Ermitage et une bouteille conservée dans une

Ваза *da pompa* (сл. 2) из Музеја „Барбела“ (Barbella) из Кјетија (Chieti),²² која је настала неколико година касније, приказује митолошке сцене са IV и X табле (сл. 3 и 4), откривајући исту тежњу за лакоћом израза. У поређењу с гравирама, керамичар је оставио више места за море, које је приказано у позадини слике и чија светлост умирује наглашени ритам у предњем плану.

Ученици Карла Антонија Груеа делили су учитељеву страст према *Низу орнаменталних сцена*. Десету таблу са детаљем са II табле пресликали су Канделоро Капелети (Candeloro Cappeletti, 1689–1772)²³ и Кармине Ђентили (Carmine Gentili, 1678–1763), при чему Ђентилијев рад карактерише методичка прецизност. На једном графичком листу који се чува у Лувру, море, приказано у позадини, заузима више простора.

После смрти Карла Антонија, његови синови наслеђују колекцију његових гавира. На једном тањиру из музеја у Кастелију (сл. 5), млади Аурелио Груе (1699 – после 1759) издвојио је само један замагљени детаљ са леве стране VIII табле, опсену у дањини, која је потпуно доследна његовом интересовању за ефекте подрхтавања, лакоћу потеза и утисак прозирности (сл. 6).²⁴

Када се његов брат Либорио (Liborio, 1702–1779/1780) вратио барокној форми и облицима који се могу видети на вази *da pompa*, морао је поново да се угледа на Енсов и Бињонов *Низ орнаменталних сцена*. Овога пута га је интерпретирао чврсто се држећи модела, што се види из начина на који је изведен кјароскуро, чврстине приказаних тела и паратактичног низања сцена са фриза. Ово се односи и на две вазе из Музеја „Ачербо“ (Acerbo) у

²⁶ Filipponi 2015: 80–81, nn. 74, 76.

²⁷ À ce propos, cf. le vase du Museo Civico d'Arte Antica de Turin inv. n. 2452-C, tiré des planches 4 et 6 de la *Suite*.

²⁸ Cfr. Nexton 1980: figs. 14, 22; Castelli 1998: 85, 88.

²⁹ Ces objets sont reproduits dans Leprince 2009: 132–134, n. 33. La bouteille apparaît déjà dans Drouot 1937: 12, n. 75, pl. III; plus récemment dans Leprince 2014: 208–211, n. 31; Christie's 2015: 6, n. 1.

²² De Luca 1997: 40.

²³ Battistella, De Pompeis 2005: n. 333.

²⁴ Corrieri 1998, p. 139, n. II. 117; Filipponi 2015: 81.



7. Manufacture di Nevers, Grand plat avec *Amphitrite couchée sur un cheval marin*, 1680–1700, Collection privée.

7. Мануфактура у Неверу, Велики тањир са представом Амфитрите која лежи на морском коњу, 1680–1700, приватна колекција

collection privée, tous les deux peints dans cette ville du centre de la France, située à mi-chemin sur la route de Lyon à Paris.²⁹ C'est également ici que fut peint un grand plat figurant *Amphitrite sur un cheval marin* (fig. 7),³⁰ d'après la planche X, ainsi qu'un rafraîchissoir dont le décor est tiré de la planche VI.³¹

Quant à la contemporanéité des productions des céramistes français et celles de leurs homologues italiens, elle est ponctuelle, frappante : les scènes de la *Suite* apparaissent sur les céramiques nivernaises entre 1680 et 1700. Une telle coïncidence mérite l'attention, compte tenu du fait même que les planches de Heince et Bignon ne figurent pas, à ces dates, dans les *indici*, les catalogues de vente de l'imprimerie romaine De' Rossi, centre privilégié de l'achat des estampes par les artisans de Castelli.³²

Quels autres canaux de transmission permettent alors à ces artistes éloignés d'avoir connaissance de ce genre de décors? Du côté italien, nous pouvons rappeler que ce sont les années des rapports attestés entre Carlo Antonio Grue et Francesco Solimena (1657–1747), artiste de premier rang du baroque tardif napolitain, dont nous connaissons la lettre envoyée à Grue, depuis Naples, le 18 mars 1695.³³ D'ailleurs, au cours de la deuxième moitié du XVII^e siècle, Nevers joue grâce à ses manufactures de céramique un rôle de premier plan sur la scène artistique française et européenne, en même temps que les manufactures néerlandaises de Delft.

En effet, à Versailles, le chantier de création du *Grand*

месту Лорето Апрутино (Loreto Aprutino), израђене на основу IX и XII табле, на реплике из Музеја „Барбело“, на вазу коју је потписао *Либоријус Груе* (*Liborius Gruè*) из напуљског Музеја Светог Мартина,²⁵ као и на друга дела вештог барокног мајстора, инспирисана фризовима са I, II и XI табле.²⁶ Ипак, у његовим последњим радовима, сцене које је Либорио Груе осликавао током читаве своје каријере изгубиле су барокну виталност из ранијег периода: морска божанства рађена у тамном кјароскуру делују беживотно.²⁷

У каталозима модела кастеланских радионица Груеа и Ђентилија, поред фризова Енса и Бињона, сачуване су и друге графике изведене према сценама које су украшавале приватно здање Пјера Сеџеа. То су, пре свега, гравире Мишела Дорињија урађене према сликама које је Симон Вуе израдио за канцеларове одаје.²⁸

По Кастелију је, дакле, кружила збирка *корпуса* Дорињијевих гавира која је с једне стране садржала табле израђене на основу декорације Сеџеовог дома, а с друге, *Низ орнаменталних сцена*. А можда је у питању серија посвећена искључиво декоративним сценама из париске зграде (имајући у виду да је и приликом израде *Низа орнаменталних сцена* репродуковано неколико орнамената из Сеџеове куће)?

Мада се чини да *Низ орнаменталних сцена* није имао великог успеха код других мануфактура керамике у Италији, када се узму у обзир теме које су бирале занатлије из неверских радионица, стиче се утисак да је у Француској ситуација била сасвим другачија. Сцена коју приказује IX табла *Низа орнаменталних сцена* репродукована је на једној вази из колекције Ермитажа, као и на боци из једне приватне колекције, при чему су оба предмета осликана у овом граду, који се налази на пола пута између Лиона и Париза, у централним делу Француске.²⁹ Ту је осликан и један велики тањир који приказује *Амфитриту на морском коњу* (сл. 7),³⁰ израђен на основу X табле, као и посуда за расхлађивање пића, осликана на основу IV табле.³¹

Временска блискост радова француских и италијанских керамичара потпуна је и упадљива: сцене из *Низа орнаменталних сцена* присутне су на керамици из Невера између 1680. и 1700. године. Таква коинциденција захтева посебну пажњу, посебно када се има у виду да Енсове и Бињонове табле у то време нису биле уврштене у *индексе* (*indici*), односно продајне каталоге римске штампарije Де Роси, која је била главни центар у ком су кастеланске занатлије набављале графике.³²

²⁵ Arbace 1993: 86–89, nn. 78–79; De Luca 1997: 43; Fittipaldi 1992, n. 94.

²⁶ Filipponi 2015: 80–81, nn. 74, 76.

²⁷ У вези са овим упор. вазу из Градског музеја старе уметности у Торину, инв. бр 2452-С, преузето са табли IV и VI *Низа орнаменталних сцена*.

²⁸ Упор Nexton 1980: figs. 14, 22; Castelli 1998: 85, 88.

²⁹ Репродукције ових предмета налазе се у Leprince 2009: 132–134, n. 33. Боца је репродукована већ у Drouot 1937: 12, n. 75, pl. III, а у новије време у Leprince 2014: 208–211, n. 31; Christie's 2015: 6, n. 1.

³⁰ Приватна колекција (Leprince 2014: 206–207, бр. 30).

³¹ Rosen 2009: 339.

³² Упор. Grelle Iusco 1996.

³⁰ Collection particulière (Leprince 2014: 206–207, n. 30).

³¹ Rosen 2009: 339.

³² Cf. Grelle Iusco 1996.

³³ Bindi 1883: 148. Cf. aussi Cunsolo, Filipponi 2015: 203–204.

goût, les arts décoratifs subissent eux aussi l'impact des nouvelles tendances et participent de la mise au point de ce nouvel art du pouvoir absolu. Les arts du feu ne font pas exception à la règle car la céramique fait sa grande entrée à Versailles en 1670, année de la construction du *Trianon de porcelaine*, une *delizia* réalisée en l'honneur de Madame de Montespan, la favorite du roi.³⁴ Sous le strict contrôle de Le Brun, les arts appliqués partagent, avec les autres arts, les mêmes objectifs et solutions formelles, diffusés par des ornemanistes tels qu'Alexis Loir (1640–1713) ou Jean Lepautre (1618–1682).

Dans ce contexte où la faïence constitue un élément à part entière de la décoration de la résidence du Roi Soleil, la traduction en céramique du *Grand goût versaillais* est confié justement à la créativité des artisans de Nevers. Les jardins sont le cadre privilégié de nouvelles formes qui dialoguent avec les plans et perspectives imaginés par André Le Nôtre (1613–1700).³⁵

Entre 1640 et 1680, Nevers atteint ainsi son apogée avec des décors reproduisant sur faïence l'iconographie à la mode élaborée – comme c'est le cas de notre *Suite* – dans les ateliers de la capitale.³⁶ Toute une partie de celle-ci rapproche précisément l'activité des faïenciers de Nevers de celle des artistes italiens de Castelli, qui travaillent pour d'autres souverains, à des centaines de kilomètres de là.

Car, en fin de compte, ces derniers partagent avec les céramistes nivernais non seulement la *Suite* de Heince et Bignon, mais aussi le nouveau modèle de paysage conçu sur la base des gravures des Perelle, la prédilection pour les scènes pastorales – sur le modèle des créations de Nicolaes Berchem (1620–1683) – l'œuvre de Simon Vouet et de quelques-uns de ses élèves les plus talentueux, tels Charles le Brun et Michel Dorigny, ou encore les compositions équilibrées de Laurent de la Hyre (1606–1656) connues des céramistes – de Nevers comme de Castelli – par l'intermédiaire de l'un de ses élèves, François Chauveau (1613–1676).

L'existence de modes de transmission entre communautés artistiques si éloignées reste à prouver. Mais les convergences et les points de contact suggèrent une circulation d'images – c'est-à-dire d'idées, de culture – vaste et rapide. Celle-ci permet même aux artistes italiens de moderniser leurs répertoires décoratifs sur la base des nouveautés élaborées sur la scène artistique parisienne et

Kojim drugim kanalima je ova vrsta dekoracije mogla doći do tih umetnika, koji su živeli daleko od mesta njenog nastanka? Što se Italijana tiče, podsetimo se da su postojale dugogodišnje, dokumentovane veze između Karla Antonija Груеа и Франческа Солимене (Francesco Solimena, 1657–1747), врхунског уметника позног напуљског барока, чије нам је писмо упућено Груеу из Напуља, 18. марта 1695,³³ познато. Поред тога, захваљујући радионицама за производњу керамике, Невер је, поред холандских радионица у Делфту, имао важну улогу на француској и европској уметничкој сцени током друге половине XVII века.

И у самом Версају, који је представљао градилиште на коме је настао *Grand goût*, декоративна уметност је била под утицајем нових тенденција и учествовала је у коначном обликовању нове уметности, која је била израз апсолутне власти. Вештине које су подразумевале употребу топлоте не представљају изузетак, с обзиром на то да се керамика на велика врата уводи у Версај 1670. године, када је изграђен *Тријанон од порцелана*, драгуљ саграђен у част краљеве миљенице, госпође де Монтеспан (Montespan).³⁴ Под строгим контролом Лебрена, примењене и све остале уметности делиле су исте циљеве и формална решења која су промовисали декоратери попут Алексиса Лоара (Alexis Loir, 1640–1713) или Жана Лепотра (1618–1682).

У овом контексту, када фајанс представља интегрални елемент уређења резиденције Краља Сунце, преношење *Високог версајског стила* на керамичке радове поверено је управо креативности занатлија из Невера. Вртову су представљали посебно погодне површине за примену нових облика у складу са плановима и перспективама које је осмислио Ленотр (1613–1700).³⁵

Тако је између 1640. и 1680. године Невер достигао врхунац у изради украса који су у фајансу репродуковали сложеније иконографске теме – као што је то био случај и са *Низом орнаменталних сцена* – развијене у атељеима престонице.³⁶ Читав један део *Низа орнаменталних сцена* приближиће рад керамичара из Невера активностима италијанских уметника из Кастелија, који су, удаљени стотинама километара, радили за друге монархе.

³³ Bindi 1883: 148; види и Cunsolo, Filipponi 2015: 203–204.

³⁴ Wolvesperges 2014.

³⁵ Упор. Leprince 2014: 66–83.

³⁶ Ово питање се мора тумачити у оквиру динамике која, у XVI и XVIII веку у Француској, карактерише односе између француске престонице, Париза и других делова земље. Када говоримо о проблематици која нас овде занима, треба нагласити, с једне стране, улогу Париза, као референтног културног центра који је занатлијама које су радиле у радионицама на југу земље служило за упознавање са новим трендовима. С тим у вези, Лилијан Илер-Перез (Liliane Hilaire-Pérez) помиње „обичај цртача који су радили за лионске трговце и фабриканте да често путују у Париз како би се упознали са укуси „особа чији је суд најисправнији“, тј. племића“ (навод према Coquery 1998: 21). С друге стране, треба поменути да у XVI и XVII веку двор и племство у престоници играју суштински важну улогу у промовисању различитих, уметничких, занатских и техничких производа насталих у провинцији, као што је случај са везеним лионским тканинама, чија је репутација настала захваљујући великом броју поруџбина из Версаја, почев од 1666. године (упор. Hilaire-Perez 2000: 226–230).

³⁴ Wolvesperges 2014.

³⁵ Cf. Leprince 2014: 66–83.

³⁶ Cette question doit être interprétée dans le cadre des dynamiques qui caractérisent, aux XVII^e et XVIII^e siècles en France, le rapport entre la capitale, Paris, et les autres régions du pays. Par rapport à nos problématiques il faudra souligner, d'un côté, le rôle de Paris en tant que centre de référence culturelle et d'actualisation pour les artisans actifs dans les centres manufacturiers du sud de la France: par rapport à ces derniers Liliane Hilaire-Pérez cite «l'habitude du voyage à Paris des dessinateurs des marchands-fabricants lyonnais dans le but de connaître le goût des 'personnes qui ont le discernement le plus juste', c'est-à-dire la noblesse» (cité dans Coquery 1998: 21). De l'autre côté il faut dire que la cour et l'aristocratie de la capitale jouent, au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, un rôle essentiel dans la promotion des produits – d'art, d'artisanat ou produits techniques – réalisés en province, comme c'est le cas des tissus brodés lyonnais, dont la réputation est liée aux commandes répétées de Versailles à partir de 1666 (cf. Hilaire-Perez 2000: 226–230).

autour du grand chantier de Versailles, vraisemblablement grâce aux liaisons assurées par des centres intermédiaires, dont justement Nevers.³⁷ La production de cette ville française, en plein développement dans le même laps de temps plonge d'ailleurs ses racines dans une solide tradition italienne qui affleure constamment. C'est le cas notamment de l'interprétation des céramiques orientales qui est menée dans le sillage du modèle ligure et aboutit à des résultats d'un grand intérêt, comparables aux essais italiens analogues.³⁸

À l'arrière-plan, naturellement, il y a Delft l'autre centre de référence européen où s'affirme l'intérêt pour les porcelaines orientales et les décors en bleu et blanc. Là sont jetées les bases d'une nouvelle façon de percevoir la réalité naturelle et de représenter le paysage et le monde pastoral qu'il abrite.

Конечно, кастиланским и неверским уметницима није заједнички само Енсов и Бињонов *Низ орнаменталних сцена*, већ и нови модел пејзажа, конципиран на основу Перелових гравира, наклоност према пасторалним сценама, по угледу на радове Николаса Берхема (Nicolaes Berchem, 1620–1683), дела Симона Вуеа и неколицине његових најталентованијих ученика, попут Шарла Лебрена и Мишела Дорињија, као и уравнотежених композиција Лорана де ла Ир (Laurent de la Hye, 1606–1656), које су и неверски и кастилански керамичари познавали преко једног од његових ученика, Франсоа Шовоа (1613–1676).

Тек треба доказати да су заиста постојали начини преношења модела између тако удаљених уметничких заједница. Ипак, приближавања и додирне тачке наводе на уверење да је постојао велики и брз проток слика, што значи и идеја и културе. Тај проток је заслужан за модернизацију декоративних репертоара италијанских уметника на основу новитета конципираних на париској уметничкој сцени а посебно у оквиру великог градилишта какво је представљао Версај. Највероватније су за то заслужне везе преко посредних центара, какав је управо био Невер.³⁷ Производња у овом француском граду, који се у истом временском интервалу налазио у јеку развоја, вуче корене из солидне италијанске традиције која је непрекидно избијала на површину. То је нарочито случај са интерпретацијом оријенталне керамике у освит лигурског модела. Она је изазвала велико интересовање, које се може поредити са аналогним италијанским покушајима.³⁸

У позадини свега, природно, налазио се Делфт, као други европски референтни центар у коме се афирмише интересовање за источњачки порцелан и украсе у плавој и белој боји. Тиме су постављене основе за нови начин поимања природне реалности и приказивања пејзажа и пасторалних мотива у њему.

³⁷ Nevers est aussi une ville importante pour ce qui concerne la production de verres, et notamment les contacts entre verriers français et verriers italiens au cours du XVI^e siècle (cf. Barbe, Filipponi 2017).

³⁸ Cf. Leprince 2009: 100–105; Rosen 2009: 264–273 et quelques productions de Castelli en bleu et blanc (Battistella, De Pompeis 2005, nn. 123–136), mais aussi quelques essais nivernais sur le *décor historié* et le sujet de paysage (Rosen 2009: 324, 327, 383).

³⁷ Невер је важан центар када је у питању производња стакла, а нарочито када су у питању контакти између француских и италијанских стаклара током XVI века (упор. Barbe, Filipponi 2017).

³⁸ Упор. Leprince 2009: 100–105; Rosen 2009: 264–273 и неколико радова из Кастелија у плавој и белој боји (Battistella, De Pompeis 2005, nn. 123–136), али и неколико скица са наративним сценама и пејзажима које су реализовали уметници из Невера (Rosen 2009: 324, 327, 383).

BIBLIOGRAPHIE / ЛИТЕРАТУРА

- Barbe, F. et Filipponi, F. 2017
Les verres émaillés vénitiens de la Renaissance: le projet Cristallo, Annales du XXe Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre, Romont: Verlag Marie Leidorf GmbH, 435-443.
- Lens 2016
Charles Le Brun (1619-1690) : catalogue de l'exposition de Lens sous la direction de Bénédicte Gady et Nicolas Milovanovic, Lens-Paris: Lienart.
- Christie's 2015
Le goût français : arts décoratifs du XVIIe au XIXe siècle, catalogue, Paris 14 avril 2015, Paris: Christie's.
- Cunsolo, E. et Filipponi, F. 2015
Carte e ramine negli inventari dei Grue. Il gusto di un'epoca, dans F. Filipponi, *Aurelio Anselmo Grue : La maiolica nel Settecento fra Castelli e Atri*, Castelli: Verdone Editore, 199-230.
- Filipponi, F. 2015
Aurelio Anselmo Grue. La maiolica nel Settecento fra Castelli e Atri, Castelli: Verdone Editore.
- Nexon, Y. 2015
Le Chancelier Séguier (1588-1672) : ministre, dévot et mécène au Grand Siècle, Ceyzérieu: Champ Vallon.
- Leprince, C. (ed.) 2014
La faïence baroque française et les jardins de Le Nôtre : [exposition, Paris, Grand Palais, XXVII^e Biennale des Antiquaires, 11-21 septembre 2014], Paris: Feu et Talent. (Feu et Talent ; IV)
- Wolvesperges, T. 2014
Le Trianon de porcelaine, dans *La faïence baroque française et les jardins de Le Nôtre* : [exposition, Paris, Grand Palais, XXVII^e Biennale des Antiquaires, 11-21 septembre 2014], Paris: Feu et Talent IV, 52-63. (Feu et Talent ; IV)
- Leprince, C. 2009
Feu et talent : d'Urbino à Nevers, le décor historié aux XVI^e et XVII^e siècles, Le Mans: Reinette.
- Rosen, J. 2009
La faïence de Nevers : 1585-1900, vol. 2, Dijon: Faton.
- Gady, A. 2008
Les hôtels particuliers de Paris du Moyen Âge à la Belle époque, Paris: Parigramme.
- Battistella, F.G.M. et De Pompeis, V. 2005
Le maioliche di Castelli dal Rinascimento al Neoclassicismo, Pescara: Carsa.
- Hilaire-Perez, L. 2000
L'invention technique au siècle des Lumières, Paris: A. Michel.
- Bénézit, E. 1999
Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers, Paris: Gründ.
- Castelli 1998
Nella bottega dei Gentili : spolveri e disegni per le maioliche di Castelli, catalogue de l'exposition de Castelli sous la direction de L. Arbace, Teramo: Edigrafital.
- Corrieri, G. (ed.) 1998
Il museo delle ceramiche di Castelli, Colledara: Andromeda.
- Coquery, N. 1998
L'hôtel aristocratique : le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle, Paris: Publication de la Sorbonne.
- De Luca, B.M. 1997
I maestri castellani : sintesi illustrata della antica maiolica di Castelli, Teramo: Edigrafital.
- Arbace, L. 1996
La maiolica italiana : Museo della ceramica Duca di Martina, Napoli: Electa.
- Grelle Iusco, A. 1996
Indice delle stampe intagliate in rame a bulino e in acqua forte esistenti nella stamparia di Lorenzo Filippo De' Rossi : contributo alla storia di una stamperia romana, Roma: Artemide.
- Arbace, L. 1993
Maioliche di Castelli : La Raccolta Acerbo, Ferrara: Belriguardo.

- Fittipaldi, T. 1992
Ceramiche : Castelli, Napoli, altre fabbriche, Napoli: Electa .
- Saint-Omer 1992
Les plaques en faïence de Castelli : catalogue de l'exposition de Saint Omer sous la direction de G. Blazy, Saint-Omer: Musée de l'Hôtel Sandelin.
- Beauvais, L. and Méjanès, J.-F. 1985
Le Brun à Versailles : 85e exposition du Cabinet des dessins, catalogue de l'exposition de Paris sous la direction de Lydia Beauvais et Jean-François Méjanès, Paris: RMN.
- Nexon, Y. 1982
La collection de tableaux du chancelier Séguier, *Bibliothèque de l'école des Chartes* (Paris) 140: 189–214.
- Nexon, Y. 1980
L'Hôtel Séguier : contribution à l'étude d'un hôtel parisien au XVIIe siècle, *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* (Limoges) 16, fasc. A: 143–177.
- Weigert, R.A. et Preaud, M. 1976
Inventaire du fonds français : Graveurs du XVIIe siècle, tome 7, Paris: Bibliothèque Nationale.
- Weigert, R.A. 1939
Inventaire du fonds français : Graveurs du XVIIe siècle, tome 1er, Paris: Bibliothèque Nationale.
- Drouot 1937
Faïences anciennes. Porcelaines anciennes. Important ensemble de faïences de Nevers. Belles faïences italiennes, Paris 15 décembre 1937, Paris: Baudoin.
- Bindi, V. 1883
Artisti abruzzesi : pittori, scultori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figuli, dagli antichi a' moderni: notizie e documenti, Napoli: De Angelis.
- Le Blanc, C. 1854
Manuel de l'amateur d'estampes contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nations... Ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire et de l'amateur de livres par M. J.-Ch. Brunet, tome 1er, Paris: Bouillon.
- Robert-Dumensil, A. P. F. 1841
Le peintre-graveur français, ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française, tome 5, Paris: De Nobele.
- Robert-Dumensil, A. P. F. 1839
Le peintre-graveur français, ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française, tome 4, Paris: De Nobele.
- Sauval, H. 1724
Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris, 3 vols., Paris: Moette-Chardon.

Summary

EMMA FILIPPONI

Ca' Foscari University, Venice, Italy

IUAV University, Venice, Italy

School for Advanced Studies in Social Sciences, Paris, France

emma.filipponi@gmail.com

FERNANDO FILIPPONI

Université de Paris Nanterre, France

fernandofilipponi@libero.it

TRACING THE ORIGINS OF A DECORATION: from a Parisian Mansion to Art Objects. Exchanges among European Workshops in the 17th Century

In the 17th century, French art came through a campaign of renewal and emancipation from Italian artistic models. The artists of this period, mainly working at the construction site of Versailles, sought to disseminate new models, already tested when furnishing aristocratic residences. These new decorative models, developed in the studios of the French capital, also affected the development of decorative arts, even beyond the borders of France.

The *Suite of Ornamental Pieces* (*Suite de pièces ornementales*), a set of twelve engraved plates, signed by François Bignon (ca. 1620 – after 1668) and Zacharie Heince (1611–1669), seems to be inspired by the decorations made in the mid-17th century in the Parisian mansion of the chancellor

Pierre Seguier (1588–1672) which are now non-existent. In the following years, these patterns were adopted by craftsmen in the two most important European centres of pottery production in the 17th and 18th centuries: Nevers and Castelli.

The city of Nevers, in central France, benefited from a strategic location close to trade routes, halfway between Paris and Lyon. Moreover, recent research proves that the artisans of Nevers were active participants at the construction site of Versailles. At the same time, the Italian potters working in Castelli introduced subjects from the *Suite*. This study tracks the contacts and active communication between the two studios, confirmed by the fact that they shared other unexpected iconographic sources.