

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 30 (1982)

Artikel: Un exemple d'imitation de porcelaine au Musée Ariana : "le lattimo"
Autor: Dunand, Anne
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728604>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Un exemple d'imitation de porcelaine au Musée Ariana : «le lattimo»

Par Anne DUNAND

Venise fut la première ville d'Italie et la troisième ville d'Europe à connaître le secret de la porcelaine et à en fabriquer.

Giovanni Vezzi, qui ouvrit la première manufacture sur le territoire de la république vénitienne, avait pour associé Hunger; celui-ci avait arraché à Böttger, le créateur de la porcelaine de Meissen tous ses secrets, puis avait travaillé à Vienne avec Du Paquier ¹.

Dans un laps de temps extrêmement court la manufacture de Vezzi a produit les pièces les plus rares et les plus belles que l'on puisse imaginer. Aujourd'hui, la porcelaine de cette marque est jalousement conservée dans des coffres et jouit du même prestige que les quelques dix exemplaires encore existants des Medici. Mais, au XVIII^e siècle, bien que très largement appréciée des amateurs, la production fut totalement arrêtée après sept années de succès.

Ouverte en 1720, la fabrique dut cesser son activité en 1727: elle ne bénéficiait pas d'autres appuis financiers que celui du père de Giovanni, qui, effrayé par les dettes qui s'accumulaient, refusa de continuer à payer ². Sur l'ordre de Francesco Vezzi, Giovanni se voit contraint de raser les fours et d'abattre les bâtiments. Les artisans reçurent, en guise de salaire, les trente mille pièces encore inachevées qui se trouvaient sur place. Il n'est pas exclu que ces objets aient été terminés et vendus par ceux qui les avaient reçus, mais aucun témoignage ne vient étayer cette hypothèse.

A la mort de Giovanni, en 1746, mille huit cent une pièces se trouvaient encore en sa possession ³.

Il faut attendre jusqu'en 1761 pour que s'ouvre à nouveau une manufacture de porcelaine à Venise, celle des Hewelcke, qui, fuyant la guerre de sept ans, arrivent de Meissen avec toutes leurs connaissances techniques, recevant ainsi les plus grandes garanties du Sénat.

Les Hewelcke s'installent d'abord à Udine avec l'intention de créer une belle porcelaine *à la manière de Saxe*. Mais, après deux ou trois ans, force est de constater que les affaires ne marchent pas; on leur reproche de ne pas connaître assez bien le métier et leur associé le plus sûr, Tommaso Orca, cesse tout soutien financier.

Ils se transfèrent alors à Venise, en comptant sur l'appui de Geminiano Cozzi. Mais l'entreprise n'arrive pas à se développer. Elle a un concurrent redoutable, Pasquale

Antonibon, installé depuis longtemps à Nove, avec licence de tenir boutique à Venise. Sa manufacture compte quelques cent cinquante employés et de bonnes relations commerciales.

La libre concurrence que le gouvernement avait laissé s'instaurer entre les deux fabriques se solde par la faillite des Hewelcke. Ils quittent Venise et retournent à Meissen ⁴.

Cozzi eut meilleure fortune. Il avait su tirer parti des expériences des Helwelcke et appris à employer la terre des environs de Venise. Sans avoir de très gros capitaux, il parvint à monter une affaire basée sur l'excellence de ses produits, notamment la bonne résistance à la chaleur des liquides. Il réussit à s'assurer la collaboration de quelques-uns des meilleurs artisans d'Antonibon. De plus, très habilement, il obtint une subvention de l'Etat, après avoir présenté une requête minutieusement circonstanciée auprès des Cinq Sages (*Cinque Savi alla Mercanzia*) en 1765.

La production de Cozzi eut un tel succès qu'elle durera jusqu'en 1812, soit après que l'occupation française et autrichienne eut mis fin à la République ⁵.

Il convient de constater que, pendant une certaine période, entre la fermeture de Vezzi, en 1727, et avant la bonne marche de l'affaire de Cozzi, Venise manquait de porcelaine à un prix abordable, les produits d'importation étant très coûteux.

Au XVIII^e siècle, la porcelaine n'était pas seulement une mode qui séduisait, avec une émulation ostentatoire, les souverains d'Europe et la bourgeoisie enrichie, parfois anoblie – comme Cozzi –, mais elle était devenue presque une nécessité. La grande vogue du café et du chocolat, qu'il est si désagréable de boire dans un récipient en métal, eut pour effet que la demande de tasses et de petits bols destinés à ces boissons nouvelles ne cessa d'augmenter: «[...] Geminiano Cozzi était [...] le principal fournisseur des boutiques de café qui dépassaient à Venise le nombre de deux cents et qui étaient toutes très fréquentées par des gens de toutes les couches sociales, grands consommateurs de la boisson aromatique». Goldoni nous raconte que le café avait même détrôné l'acquavite, «[...] même les couvents de nonnes figurent au nombre des clients de Cozzi qui leur vendait des tasses aux anses légères et aux parois fleuries pour servir le chocolat dans leurs parloirs amples et parfois trop accueillants!» ⁷.



1. Coupe en verre transparent avec inclusion de fils de *lattimo* et de bandes bleues, dit *filigrane*. Art vénitien. Première moitié du xvi^e siècle. Murano, Museo Vetrario

Si la demande était aussi grande, la concurrence sur le marché ne l'était pas moins. Les fabricants de Venise usaient de stratagèmes et de ruses pour s'approprier les artisans les plus qualifiés, comme l'attestent les archives où sont consignées les querelles et les procès, (dont les plus connus sont ceux de Cozzi et d'Antonibon)⁸. Les produits de provenance étrangère étaient interdits d'importation par le gouvernement de la Sérénissime qui était continuellement saisi de protestations de la part des bouillants entrepreneurs vénitiens, au point d'en arriver à la création d'un *Inquisiteur aux Arts* chargé de contrôler et de vérifier la provenance et la fabrication de tous les objets de porcelaine mais aussi des matières premières qui servaient à les fabriquer⁹.

Pour éviter toutes ces difficultés, les verriers de Murano eurent l'idée d'exploiter le *lattimo* pour en faire de la fausse porcelaine; on l'appelait, du reste, *porcelana contra-*

facta. Les frères Giovanni, Andrea et Pietro Bertolini, fabricants de verre à Murano, demandent et obtiennent en 1738¹⁰, le droit exclusif de produire du *lattimo*, une pâte de verre qui imite si parfaitement la porcelaine que seul un examen minutieux d'un connaisseur permet d'en distinguer la nature¹¹.

L'emploi du *lattimo* remonte à l'Antiquité: les Romains en faisaient déjà usage pour décorer certaines pièces de verre soufflé; mais ce n'est qu'au xviii^e siècle qu'il connaîtra son apogée par la création d'objets entièrement composés dans cette matière. Cette mode fut de courte durée. Les acheteurs fortunés et les grands commanditaires se lassèrent assez rapidement de cette composition hybride dès que la véritable porcelaine créée par l'entreprise florissante de Cozzi leur offrit des modèles nouveaux. D'autre part, le *lattimo* résistant mal à la chaleur des liquides, son usage dans les cafés n'en faisait pas un emploi économiquement rentable.

Le *lattimo* fut utilisé sous la forme de minces fils inclus dans le verre, comme dans la coupe reproduite ci-contre (fig. 1), qui date du début du xvi^e siècle. Cet usage ancien est encore pratiqué aujourd'hui, de même que l'application du *lattimo* en relief. Il sert fréquemment à relier des parties en verre transparent: cette technique est appliquée, aujourd'hui encore, dans toute la production vendue à Venise. Le *lattimo* se présente sous la forme de segments laiteux auxquels on a donné l'aspect d'animaux fantastiques, de boules, de spirales, généralement de petit format.

Le *lattimo* est composé de cristal, de chaux de plomb, d'étain et de manganèse¹². Il ne faut pas le confondre avec le *latesino* qui est une faïence très fine recouverte de vernis au plomb, d'une couleur blanche bleutée et dont les exemplaires existants sont d'une très grande rareté¹³.

Le *lattimo*, comme son nom l'indique, est blanc, laiteux (latte = lait) et brillant. Il est important de savoir que le *lattimo* n'est pas toujours opaque mais présente parfois l'aspect de l'opaline; il peut alors être translucide.

La fabrication d'objets en *lattimo* est semblable à celle du verre soufflé. La seule différence réside dans la composition de la «*fritta*»¹⁴ qui est le résultat du mélange savamment dosé des éléments déjà mentionnés. Ce dosage a toujours été fait par des artisans spécialisés qui en avaient découvert empiriquement la formule.

Pour donner sa couleur blanche au *lattimo*, on fit appel à différents procédés: l'adjonction de plomb et d'étain calcinés, ou celle de plomb et d'arsenic; l'adjonction de cendres d'os calcinés donne le *lattimo* semi-opaque ou opalescent. Pour obtenir une blancheur absolue on employait l'arséniate de plomb.

Une fois le mélange préparé, il est versé dans un creuset réfractaire. Ce récipient est mis dans le four à très grande chaleur, 1380°-1460°, pour atteindre la fusion. La première cuisson, destinée à obtenir la fusion est suivie d'une seconde cuisson pour raffiner le produit. Puis, le four étant refroidi à environ 800°, il est possible de travailler la pâte ainsi obtenue.

Un fragment de cette pâte incandescente est alors saisi au bout d'une canne de soufflage et le travail du verre commence. Il est tour à tour soufflé, roulé, refroidi, tordu, pincé; il subit enfin toutes les opérations nécessaires pour lui donner sa forme. Celle-ci ayant été obtenue, la pièce est mise à «recuire» dans une chambre à température plus basse et uniforme.

La décoration est exécutée avec des pigments de couleurs entrant en fusion à basse température. Ils résultent d'une combinaison d'essences grasses, d'oxydes de métaux en poudre mélangés à une «*fritta*» de verre finement pilée. Ils sont alors posés sur le verre soufflé où ils se fixent de manière indélébile grâce à la chaleur tempérée de la «*muffola*» ou récipient en matière réfractaire dans lequel ils sont cuits à nouveau (*rifocolata*).

La dorure se fait soit à la feuille d'or, soit au précipité d'or. Le premier type de dorure consiste à appliquer une feuille d'or sur un fondant dont on a recouvert l'objet. L'excédent est éliminé avec une pointe en ivoire ou en os; ce même instrument permet de marquer les ombres par petites incisions. La pièce est alors placée à nouveau dans la «*muffola*». Ce système est utilisé pour décorer de grandes surfaces dorées ou pour les bandes et les raies circulaires.

Le deuxième type de dorure se fait avec de l'or précipité au mercure, réduit en poudre; on y ajoute du fondant et on l'épaissit avec une matière grasse. Après la pose, faite au pinceau comme pour les émaux, la pièce est replacée dans la «*muffola*». Ce type de dorure s'emploie essentiellement pour une décoration exécutée en touches délicates et précises¹⁵.

Pour reconnaître le *lattimo*, plusieurs repères sont possibles: les deux premiers, objectifs, sont la marque du soufflage et l'aspect de la peinture; les deux autres, plus subjectifs, sont le poids et la conduction de la chaleur.

La marque du soufflage se distingue sous le fond: une légère dépression circulaire ou en spirale; parfois, des aspérités tranchantes apparaissent sous le vernis, trace d'un arrachage de la canne. La pose de l'émail à froid est caractérisée par la qualité sèche de la peinture qui n'est pas recouverte de vernis et par le coup de pinceau dont on peut retracer le parcours.

Le poids d'une pièce en *lattimo* est plus lourd que celui d'une pièce de mêmes dimensions en porcelaine¹⁶. Composé d'une matière plus conductrice que la porcelaine, il se réchauffe plus vite dans la main.

Le *lattimo* est classé dans la catégorie des opalines; «Le mot *opaline* dont la paternité revient au commerce de l'Antiquité, fut ignoré des verriers anciens, qui... disaient plus exactement «cristal opale», «verre opale», ou «en couleur d'opale». Le nom d'opaline s'applique à tous les produits verriers opalins, depuis ceux qui furent fabriqués à Venise au xv^e et au xvi^e siècle et en Allemagne aux xvii^e et xviii^e siècles [...]. Les difficultés que l'on éprouva en Europe à trouver le procédé de la fabrication de la porcelaine importée de Chine contribua à la vogue de ses verres opalins, proposés comme contrefaçon de la por-

celaine. Les cristaux opales translucides produits en France sous le premier Empire et la Restauration sont renommés.

Vers le milieu du xix^e siècle de nouveaux procédés permirent la fabrication d'une nouvelle opaline opaque en Allemagne et en Angleterre sous le nom «pâte de riz»¹⁷.

L'opaline ne peut se confondre avec la porcelaine dite de Réaumur. Il s'agit d'un verre blanc opaque obtenu par un très lent refroidissement. Réaumur découvrit selon ce procédé, au xviii^e siècle, une autre contrefaçon peu coûteuse de porcelaine sans décor et destinée à un usage courant¹⁸.

Quant à l'opaline, c'est surtout vers le milieu du xix^e siècle qu'elle connaîtra une très grande vogue, non plus comme produit de remplacement de la porcelaine mais pour ses possibilités et ses propres caractéristiques, entre autres, sa translucidité. Le charme d'un objet en opaline réside dans la diffusion d'une lumière dont il semble la source, mais qui est voilée dans des motifs plus ou moins opaques; c'est par cette ambiguïté même qu'il séduit.

Les bols et les plats, les bouteilles, les vases et les plaques – généralement à décor historié – de *lattimo* ne sont pas d'une grande rareté. De nombreux musées et collections privées, même en dehors d'Italie, en possèdent; ils sont conservés principalement comme des objets de curiosité, un «détour» dans l'histoire de la porcelaine. Au xviii^e siècle déjà, le *lattimo* retint l'attention des connaisseurs pour ses qualités intrinsèques. Sir Horace Walpole en 1741, acheta à Venise deux plats de *lattimo* décorés de «vedute», conservés aujourd'hui au British Museum¹⁹.

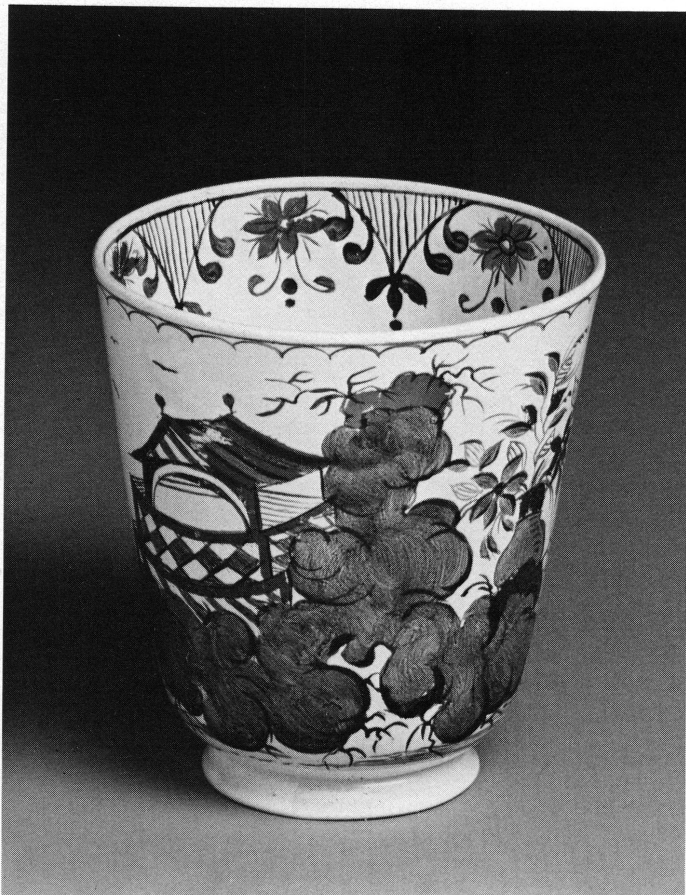
Le musée Ariana possède, parmi une belle collection de porcelaine italienne, trois exemplaires de *lattimo*. (fig. 2 à 4).

À quelques rares exceptions, la collection de porcelaine italienne de l'Ariana provient du legs Gustave Revilliod. Les trois bols de *lattimo* sont mentionnés dans le *Catalogue officiel du Musée Ariana* rédigé par Godefroy Sidler²⁰, p. 24, sous le titre «Vitrine 5, Manufacture Ginori (Doccia) 1760», *Trois gobelets, décor rouge et or sur fond blanc*.

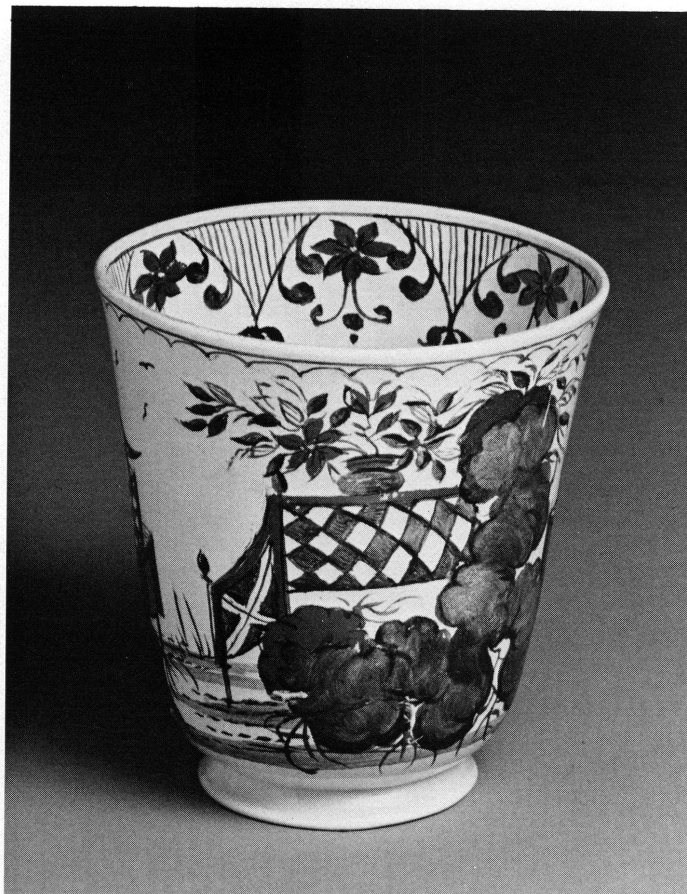
Les attributions de Sidler sont généralement exactes quant au pays d'origine, mais moins sûres pour la manufacture, surtout lorsque les objets sont sans marque. Il convient alors de procéder par élimination, car, lors de recherches dans les collections du Musée pour retrouver des pièces semblables permettant une comparaison, aucune ne répondait à cette description pourtant sommaire.

D'autre part, dans ces pièces, il est extrêmement difficile de reconnaître du verre soufflé si ce n'est en se référant à certaines caractéristiques déjà rencontrées sur d'autres objets, ce que Sidler n'avait peut-être pas été en mesure d'effectuer.

Les trois bols, portant les nos d'inv. AR 2436, 2437 et 2438), mesurent 7,5 cm de haut. Leur diamètre est de 7 cm à l'ouverture et de 4 cm au pied.



2. Bol de *lattice* en forme de cloche renversée, sans anse; décor rouge et or, dit *au palais chinois*. H. 7,5 cm.
Genève, Musée Ariana, inv. AR 2436



3. Bol de *lattice* en forme de cloche renversée sans anse; décor rouge et or, dit *au palais chinois*. H. 7,5 cm.
Genève, Musée Ariana, inv. AR 2437

Leur forme est conique, rappelant celle d'une cloche renversée qui serait posée sur un petit pied évasé de 0,5 cm de haut. Ils sont d'une couleur blanche, laiteuse, c'est-à-dire tirant plus sur le jaune que sur le gris bleuté (par rapport à la pâte de porcelaine de Cozzi, par exemple). Ce blanc est brillant.

Tous trois portent la marque du soufflage sous le pied c'est-à-dire une légère dépression circulaire au centre et des aspérités minuscules, mais bien perceptibles cependant (fig. 5). A l'exception du bol AR 2438, qui a été cassé en trois morceaux et recollé (avec en outre une fêlure dans le prolongement d'une des cassures), les bols sont bien conservés. On peut constater de légères éraflures de la peinture sur le toit du bol AR 2436 et de l'or du toit du bol AR 2437. Le pourtour des pieds porte de légères marques d'usure et sur le pied du bol AR 2436, on relève une petite ébréchure.

En ce qui concerne plus précisément le décor, on peut observer que la peinture a été posée à froid. Elle est rêche et opaque, alors que le blanc est lisse et brillant.

La pose de l'émail à froid permet de bien discerner le tracé des poils du pinceau qui ressemble par endroits, dans les nuées, à des empreintes digitales.

L'or est visiblement posé en dernier, selon l'usage, et il est d'un bel éclat.

L'application de l'or rend l'objet plus coûteux et lui donne un aspect précieux; nous pouvons en déduire que ces trois bols étaient destinés à des amateurs assez fortunés. Il pourrait même s'agir d'une commande, d'un service entier dont il ne resterait que ces exemplaires.

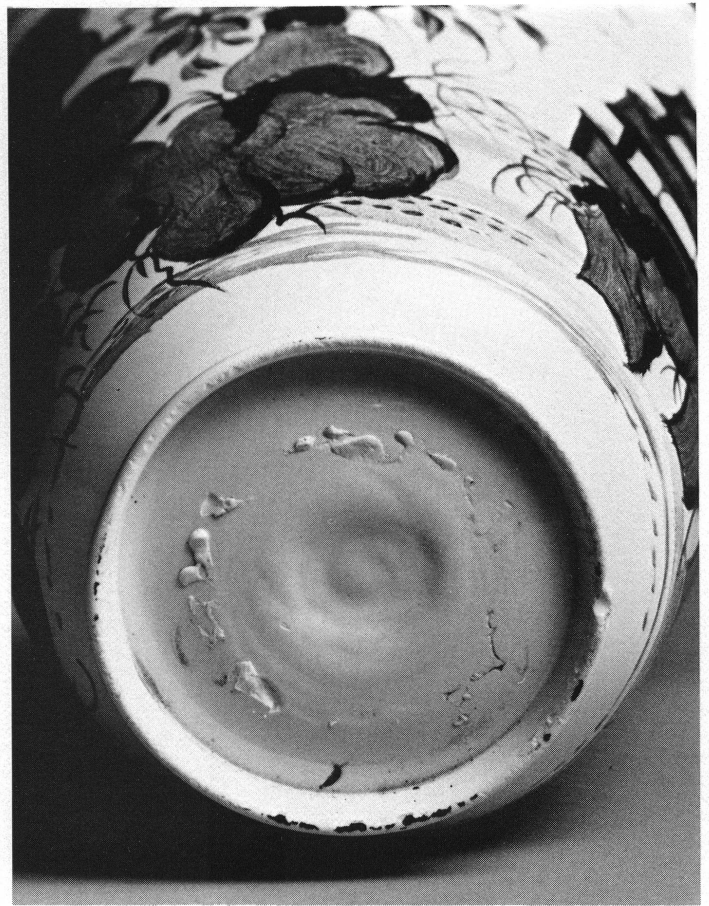
Une autre particularité de ce décor est l'emploi de l'or: il n'est pas utilisé de manière parcimonieuse, comme il est souvent d'usage, destiné uniquement à relever le bord ou les anses de l'objet. Il joue sur toute la surface en contrepoint avec le rouge-de-fer.

Cette décoration s'étend sur toute la superficie extérieure du bol, s'arrêtant à 1 cm du pied, le bord supérieur étant souligné par un très léger feston.

L'intérieur des bols est orné, le long de la lèvre, d'une très gracieuse alternance de fleurs et de triangles renversés,



4. Bol de *lattice* en forme de cloche renversée sans anse; décor rouge et or, dit *au palais chinois*. H. 7,5 cm.
Genève, Musée Ariana, inv. AR 2438



5. Détail du bol AR 2 436; revers du fond: dépression circulaire et aspérités, traces de la canne de soufflage. Diam. 4 cm.
Genève, Musée Ariana

qui, avec leur côtés courbes, forment des arcs au sommet desquels s'inscrivent des fleurs à six pétales. Ombrés de stries légères et ponctués de feuilles stylisées, ces six arcs évoquent une architecture très souple mais bien rythmée, un dessin fin et régulier en contraste avec les «folies» représentées sur l'extérieur des bols.

Malgré leur ressemblance, les trois bols se distinguent entre eux par la manière de placer les mêmes motifs et par la construction des pavillons. Les motifs qui composent la décoration consistent toujours en un rocher, une nuée, deux pavillons, deux bouquets dans des vases ronds ou allongés, une petite barrière de losanges en damier, quelques herbes folles, des oiseaux volant «au loin» et la représentation du sol en bandes horizontales ponctuées de petits traits plus foncés. Des rameaux en forme de craquelures s'échappent des rochers et des nuées.

Les vases, aussi hauts que les pavillons et perchés sur les rochers et les barrières, ajoutent à l'invraisemblance de ces scènes sans personnages; elles suggèrent plutôt un décor de théâtre qu'un paysage.

La perspective est marquée par la superposition des motifs et, dans les constructions, par un léger retour des horizontales vers le haut; les vases sont ombrés d'un côté, mais cette ombre est soumise à un mouvement général qui, suivant la courbure des bords de l'objet, fait tourner les bols. Les petites barrières ont un angle qui en projette brusquement un segment vers l'avant, mais ce côté est en perspective renversée, ce qui accentue l'impression de dépaysement. Un vol minuscule d'oiseaux figure un espace lointain et fait de tout le blanc un ciel.

Le sol en traits clairs avec des rangées de points plus sombres termine le décor dans le bas et s'aventure entre les pavillons, les nuées et les rochers en suggérant une profondeur. Des espaces blancs alternent avec les traits de couleur rappelant la double présence de l'eau et de la terre, signes distinctifs du paysage de la lagune.

Les nuées sont peintes en tourbillon, leurs volutes accentuées par un trait plus foncé. Le pinceau suit les formes des rochers aux fantaisies «rococo». Le rouge des constructions est posé en à plat avec des traits plus foncés



6. Détail du bol AR 2436; pavillon à deux étages, rehauts d'or soulignant les bords du toit et des galeries; «coussin de mousse» peint à l'or sur le rocher; rocher au rouge-de-fer posé à froid.
Genève, Musée Ariana

pour donner plus de vivacité et d'épaisseur aux toits, aux coupoles et aux galeries.

L'or accompagne et relève tous les motifs, soit qu'il ait été appliqué sur les rochers comme un gros coussin de mousse, soit dans les bouquets où il devient tour-à-tour feuille ou fleur, soit encore qu'il intervienne dans les constructions comme élément structurant d'un toit (fig. 6).

Sur chaque bol apparaît un pavillon différent; si nous possédions la série complète, nous aurions un échantillonage remarquable de tous les kiosques de jardins imaginaires dans le *style chinois*. Le bol conservé à Murano, en offre, lui aussi un autre type.

Le second pavillon est au contraire traité de manière beaucoup plus conventionnelle et met en valeur la curiosité, la bizarrerie, la drôlerie même du premier (fig. 3 et 4).

Celui-ci, par son caractère outré, de *folie*, joue le rôle du personnage ou des personnages absents sur cette scène

ouverte; comme un costume de carnaval, il donne le ton: il sera gai, enjoué presque farce, avec une pointe de nostalgie pour cet Orient insaisissable que le peintre n'arrive jamais tout à fait à capter. Dessiné pour des rencontres éphémères ou qui n'auront pas lieu, un été qui ne dure pas, planté entre mer et ciel sur un îlot inabordable, perdu et cocasse, il devient pur divertissement.

Le bol AR 2437 (fig. 7) se distingue par un pavillon sur pilotis, représenté avec une belle économie de moyens, par le simple prolongement d'un trait de la galerie jusqu'au sol; l'étage comprend un espace grillagé et le tout est surmonté d'une coupole posée sur une collerette évasée.

Le pavillon du bol AR 2438 (fig. 8) est peut-être le plus invraisemblable, avec un toit où de gros rubans d'or en «S» allongé suggèrent une spirale et qui se termine en s'enroulant sur lui-même comme une trompe d'éléphant.

Ce type de décor, dit au *palais chinois*, est fréquent au XVIII^e siècle, où l'engouement pour les chinoiseries est extrême et se retrouve dans les meubles, les boiseries, les lustres, les tapisseries, mais aussi dans les constructions de pagodes, de ponts et de pavillons à la *chinoise* exécutés dans l'Europe tout entière. Ce motif est traité avec esprit par les peintres sur porcelaine. Je n'en citerai que trois exemples bien connus: une très belle cafetière de Vienne, aujourd'hui à la Ca' del Duca, dans la collection Marino Nani Mocenigo²¹; une tasse avec sa soucoupe citée par Siegfried Ducret dans un article consacré à Du Paquier et à la porcelaine de Vezzi²², précieuse pour comprendre les rapports entre Vienne et Venise; une tasse de la manufacture de Ginori à Doccia²³. Le décorateur de la cafetière de Vienne a exécuté le motif en noir et or. La tasse de Vezzi et celle de Doccia sont polychromes. Il est assez rare de trouver un *palais chinois* en rouge et or.

Le monochrome rouge-de-fer relevé d'or n'est pas du tout une particularité des objets de *lattimo*. Il se rencontre tout aussi souvent sur les objets de porcelaine.

Giovanni Mariacher, dans un article sur les *lattimi* de la manufacture des Miotti²⁴ affirme que «[...] tant pour la forme que pour la couleur, la tasse avec sa soucoupe [...] reproduites dans le texte, [...]» sont en tous points semblables à certaines porcelaines de Vezzi: en monochrome *rouge-sanguine*, avec un fin bord doré.

Plus rarement, l'or ne se limite pas à rehausser les anses, le bord ou l'intérieur de la tasse, mais il est posé comme une couleur, soulignant ou relevant certaines parties du dessin. Cette technique confère une grande vivacité au motif, comme on peut le remarquer sur la tasse et la sous-tasse de Doccia (de la période Lorenzo Ginori) (fig. 9).

Le thème *au petit coq*, qui fait aussi partie du répertoire des chinoiseries est ici traité avec l'humour et le brio de nos pavillons.

L'attribution des trois bols du Musée Ariana à une des manufactures de Murano est d'autant plus aisée que nous avons retrouvé au Museo Vetrario de Murano, un bol en *lattimo* presque identique (fig. 10)²⁵. Il est un peu plus petit (6,8 cm au lieu de 7,5 cm).



7. Détail du bol AR 2 437: pavillon au toit en coupole sur collerette, surmontant un espace grillagé; galerie sur pilotis; nuée au rouge-de-fer, avec traces du pinceau. Herbes folles sur terrain alternant le blanc et le rouge. Oiseaux dans l'espace.
Genève, Musée Ariana



8. Détail du bol AR 2438: pavillon au toit en spirale, formée par des «S» d'or allongés; nuée et rameaux en forme de craquelures.
Genève, Musée Ariana

9. Soucoupe à la napolitaine, la décoration d'inspiration orientale, est dite au petit coq. Elle est traitée en rouge et or.
Doccia, manufacture Ginori (période Lorenzo Ginori, 1758-1791 environ)
Rome, coll. Lukacs-Donath





10. Bol de *lattimo* avec sa soucoupe, décoré de *chinoiseries* rouge et or.
H. 6,8 cm.
Deuxième moitié du XVIII^e siècle
Murano, Museo Vetrario

Ce bol, avec sa soucoupe est décoré de la même nuance de rouge, la même touche d'or aux mêmes endroits et les mêmes motifs; il ne diffère des bols de Genève que par la taille et le coup de pinceau, plus nerveux, visible dans le traitement des fleurs: sept pétales irréguliers au lieu de six bien arrondis, sur le bord intérieur. Le rocher est hérissé de piquants. Le motif de la nuée est interprété avec une invention propre au peintre, elle s'ouvre sur des trouées blanches. Mais ce ne sont que des différences de détails. La similitude de ce bol avec les nôtres est frappante. Ils dérivent d'un même modèle.

Cette pièce, qui n'a probablement jamais quitté Murano, ne porte pas de marque, ce qui est une indication précieuse, puisqu'une des manufactures de *lattimo* les plus connues n'utilise presque jamais de marque.

Il faut ajouter que dans la vitrine du Museo Vetrario de Murano, elle est accompagnée d'objets décorés de la même façon, mais de formes variées, flacon, verreuse, sucrier ou bonbonnière.

A quelle fabrique peut-on attribuer ces pièces?

Plusieurs manufactures fabriquaient du *lattimo* à Murano, mais les deux principaux producteurs furent les frères Giovanni Andrea et Pietro Bertolini et les Miotti, Daniele et Vincenzo Miotto, père et fils²⁶.

Les Miotti obtinrent, dès la deuxième moitié du XVII^e siècle, l'exemption de l'impôt prélevé pour le chômage, en

vertu de la qualité de leur *lattimo* et de sa parfaite ressemblance avec la porcelaine.

Les pièces des Miotti sont en général marquées du monogramme du Christ «IHS»²⁷, entouré d'une inscription «*Fabrica di Daniel Miotto in Murano*». Elles sont même souvent datées.

Plus tard, Vincenzo Miotto ajoutera au monogramme les armes de la famille: un petit singe offrant une pomme.

Le *lattimo* des Miotti crée des pièces d'une élégance et d'un brillant qui les distinguent et les émaux polychromes sont posés avec beaucoup de finesse²⁸.

Nous avons noté précédemment que les Bertolini obtinrent un privilège en 1738; ils savaient parfaitement imiter la porcelaine de Meissen et de Chine.

Cette imitation n'est pas la reproduction littérale des modèles orientaux; c'est la traduction, en termes locaux, d'un rêve exotique. Le vocabulaire est le même avec l'addition de termes régionaux, le paysage lagunaire et ses îlots par exemple, comme on peut le distinguer sur le bol de Vezzi (fig. 11). Les trois bols du Musée Ariana possèdent bien cette saveur très particulière dans l'évocation de l'Orient qui les situe dans une ambiance vénitienne. Le décor du bord intérieur rappelle certains lambrequins de Meissen, mais avec moins de surcharge, plus de finesse et de simplicité.

En plus de cette imitation de la Chine et de Meissen, mérite tant vanté des Bertolini, les documents de l'époque citent une autre aptitude qui permettrait d'attribuer les bols de Genève et celui de Murano à leur fabrique. Ils avaient la réputation d'employer de l'or avec une très grande habileté, d'être insurpassables dans la production de *chinoiseries en or* (fig. 12). Ce goût pour l'emploi de l'or permet d'attribuer certaines pièces à leur manufacture²⁹, mais avec une légère réserve, car elles ne sont pas signées.

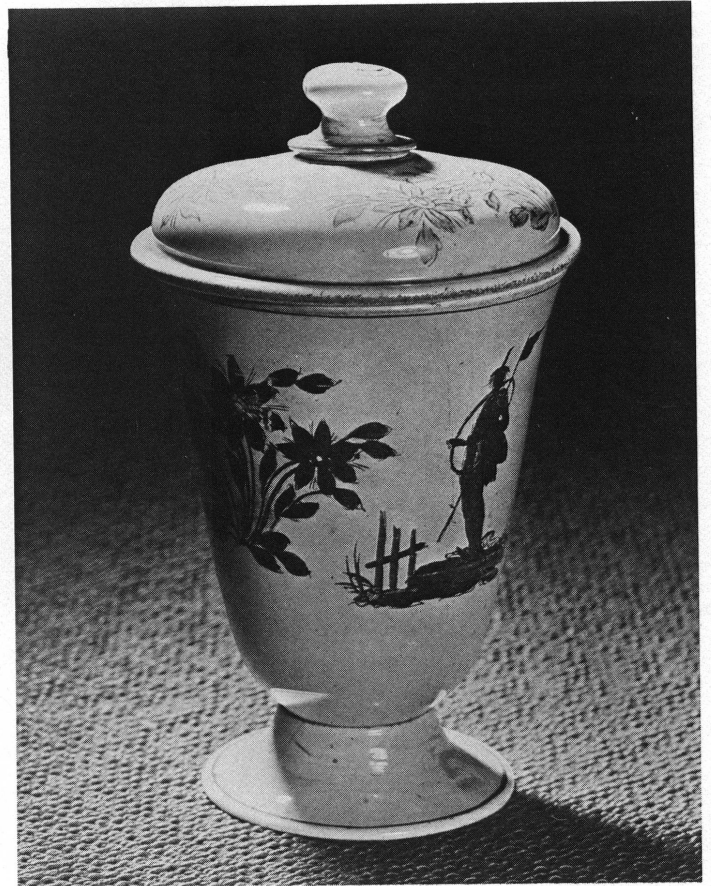
Une marque est reconnue parfois comme celle des Bertolini: une ancre flanquée de leurs initiales; mais elle est contestée par certains spécialistes³⁰. Il n'est donc pas possible de certifier que les trois bols de l'Ariana appartiennent à la manufacture des frères Bertolini, mais cette hypothèse ne semble pas impossible³¹. Si tel était le cas, il conviendrait de les dater entre 1738 et 1752, c'est-à-dire au moment ou leur production de *lattimo* est à son apogée. Après 1752, en effet, ils entreprennent des recherches pour créer une pâte tendre et demandent l'autorisation d'ouvrir une manufacture de céramique³².

Les céramiques des Bertolini furent jugées de qualité insuffisante et dix ans plus tard, le Sénat révoqua l'exemption des taxes et l'autorisation de tenir boutique à Venise qui leur avaient été précédemment accordées. En 1763, le privilège sur la fabrication du *lattimo* leur fut retiré. Les trois bols du Musée Ariana et celui de Murano doivent donc avoir été fabriqués avant cette date.

Nous n'avons pas trouvé d'exemplaire, soit de *lattimo*, soit de porcelaine, dont le décor serait proche de celui des objets étudiés ici et qui puisse être daté. Le thème représenté sur ces pièces est repris au cours du XVIII^e siècle,



11. Bol en forme de cloche avec décoration polychrome d'un paysage; couleur rouge-de-fer, vert et bleu; une île émergeant de la lagune, traitée à l'orientale semble se mirer dans les eaux.
 Marque: «Vena». H. 8,6 cm.
 Paris, Musée des Arts décoratifs



12. Bol en forme de cloche avec un pied et un couvercle en *lattimo*, décor de fleurs et personnages en or.
 xvii^e siècle, manufacture Bertolini (?)
 Murano, Museo Vetrario

d'où la difficulté d'une datation certaine. Dans l'état actuel de nos connaissances, ce problème reste ouvert: une fourchette d'une vingtaine d'années – entre 1740 et 1760 – paraît provisoirement, la plus plausible.

Les pièces choisies par Gustave Revilliod viennent fort heureusement compléter sa collection de porcelaine du xviii^e siècle vénitien. Ces trois bols de *lattimo*, à l'élé-

gance raffinée, s'ajoutent, dans ce remarquable ensemble, aux productions de Vezzi et de Cozzi.

C'est un privilège pour le Musée Ariana, dont la collection de céramique italienne illustre une production ininterrompue du xiii^e au xix^e siècle, de posséder des exemplaires d'une si rare qualité, témoins de cette impasse dans la production de porcelaine, dont les verriers de Murano surent si admirablement tirer parti.

¹ Ce personnage a joué un rôle si important dans le colportage des secrets de fabrication de la porcelaine qu'il convient de rappeler brièvement les principaux moments de sa carrière.

Cristophe Conrad Huger est surtout connu pour son habileté comme décorateur. Sa spécialité est la pose de l'or en relief (voir, Francesco STAZZI, *Porcellane della casa eccellentissima Vezzi*, Milan, 1967, Tav. CI et texte p. 21).

Né en Thuringe, il a des contacts avec Böttger qui lui aurait transmis les secrets de sa découverte. Hunger se présente comme «arcaniste» à l'ambassadeur d'Autriche accrédité à la cour de Saxe et s'entend avec lui pour fonder une fabrique en concurrence avec celle de Meissen.

En octobre 1747 il rencontre Du Paquier à Vienne. Leur premier objectif est de trouver du kaolin sur sol autrichien. En 1718, Du Paquier obtient le privilège de fonder une manufacture; Hunger est son associé

et bientôt Samuel Stölzer, «Massenbereiter und Brenner», désertant Meissen lui aussi, se joint à eux. Du Paquier est alors le directeur de la deuxième manufacture de porcelaine en Europe.

Hunger quitte Vienne, après avoir été incarcéré pour fraude, mais non sans avoir pris contact avec l'ambassadeur de Venise. Ses démarches aboutissent à une rencontre avec Giovanni Vezzi, avec lequel il passe un contrat le 5 juin 1720.

En 1724 déjà, Vezzi le congédie parce qu'il n'avait pas donné satisfaction. C'est alors que Hunger rentre au pays et, probablement pour se faire pardonner sa délation, informe les Commissaires de Meissen qu'il suffirait, pour abattre Du Paquier et Vezzi, d'empêcher l'exportation du kaolin de Saxe.

² Alessandra MOTTOLA MOLFINO, *L'Arte della porcellana in Italia*, Busto Arsizio, 1977, t. I p. 17: «[...] Les capitaux nécessaires à l'époque pour créer et faire vivre une entreprise de ce genre étaient énormes, hors de portée des personnes privées ou des sociétés, seuls les rois pouvaient se permettre un tel luxe[...]».

³ Francesco STAZZI, *Porcellane della casa eccellentissima Vezzi*, Milan, 1967, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ Francesco STAZZI, *Le porcellane veneziane di Geminiano e Vincenzo Cozzi*, Venise, s. d., pp. 33-41.

⁶ Le prestige du grand mécène est lié à celui de la découverte, de préférence fabuleuse, en se servant d'artisans obscurs, d'artistes méconnus, d'aventuriers, qui apportent à la suprématie du pouvoir une dimension magique. Explorateurs, qui doivent livrer un nouvel Eldorado, musiciens ou peintres qui sont liés au nom de leur bienfaiteur pour la postérité, serviteurs du commanditaire qui ne peut, lui, se lancer dans une recherche, mais sans l'appui financier duquel elle est impossible.

Il est symptomatique que le secret de la porcelaine ait été trouvé par un alchimiste, Böttger, qui s'était vanté de connaître la transmutation des métaux en or. La recherche de l'or revêtait une dimension philosophique, elle était la preuve de la toute puissance de l'homme sur la matière, la sécurité que donne la possibilité de fabriquer une richesse inépuisable.

Böttger avait été engagé par Auguste Le Fort pour fabriquer de l'or. La course à la fabrication de la porcelaine remplaça celle du précieux métal, ce qui montre bien que ce n'était pas tant la richesse que les riches convoitaient, mais une suprématie dans le domaine de l'impossible.

Quand la quête aboutit et se banalise dans le quotidien, ce que se charge de faire l'industrie, il faut trouver un autre sujet de gloire.

Le produit de la découverte est livré à la consommation générale, et ses débuts, sa rareté initiale, deviennent le domaine de l'historien et du collectionneur.

⁷ Saul LEVY, *Tazzine italiane da collezione*, Milan, 1968, p. 7.

Une toile de G. A. Guardi, conservée à la Ca' Rezzonico, reproduit le parloir des religieuses de San Zaccharia, un des couvents les plus riches de Venise. Les novices et leurs visiteurs ne semblent nullement gênés par la grille qui les sépare et les conversations vont bon train. Sur la gauche du tableau, on distingue une nonne en train de servir un breuvage à deux personnages, dont l'un tient une tasse et une soucoupe. Cf. Giovanni Mariacher, *Ca' Rezzonico, an illustrated guide*, Venise, s. d., fig. 191. Voir également à la Ca' Rezzonico, un autre tableau, *le café*, par un disciple de Pietro Longhi (fig. 130 du guide), où l'on aperçoit sur un plateau, deux tasses coniques à double anses; ce tableau est intéressant parce qu'il recrée aussi l'ambiance d'un café de l'époque.

⁸ Francesco STAZZI, *op. cit.*, p. 128.

⁹ Tout spécialement le kaolin qui était importé de Saxe en contrebande, avant qu'on ne trouve de la terre qui en contienne sur la *terra ferma* pas trop loin de Venise.

¹⁰ Archivio do Stato di Venezia, Décret du Conseil des X, 15 janvier 1738.

¹¹ Le spécialiste le reconnaît tout de suite, et même sur photographie. La Dssa Alessandra MOTTOLA MOLFINO, à qui il a été soumis des photographies de porcelaine dont l'attribution me semblait douteuse, a immédiatement identifié nos trois bols comme étant du *lattimo*.

¹² L'analyse scientifique ne peut avoir lieu par spectroscopie, les composants du vernis et de l'émail ne permettant pas de relever distinctement ces quatre éléments. L'analyse ne peut se faire que par destruction, à partir d'un objet déjà endommagé; il faut pouvoir prélever une quantité de matière suffisante.

¹³ Je dois ces explications à la Dssa Angelica ALVERA' BORTOLOTTI qui possède de très belles pièces de *latesino* et de *lattimo* que j'ai pu ainsi examiner et comparer.

¹⁴ «*Fritta*», masse vitreuse impure obtenue par une première fusion à haute température. Voir: Astone GASPARETTO, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, Venise, 1958, p. 239.

¹⁵ *Ibid.*, p. 238.

¹⁶ J'ai comparé les poids de trois pièces du Musée Ariana pour m'assurer qu'il ne s'agissait pas d'une impression subjective. Voici le résultat: Bol de *lattimo* Inv. AR 2 436:

H 7,5 cm, diam. 7 cm = 100 grammes

Tasse de *Vezi* Inv. 19151

H 8 cm, diam. avec deux anses 10 cm = 90 grammes

Tasse de *Cozzi* Inv. AR 2 455

H 8,5 cm, diam. avec deux anses 10 cm = 70 grammes

Les tasses de Vezi et de Cozzi, bien qu'alourdies par deux anses et entièrement recouvertes d'or à l'intérieur, sont plus légères que le bol de *lattimo* qui est, de plus, moins grand.

¹⁷ *Grand Larousse*, 1963, Article *Opaline*.

¹⁸ A. GASPARETTO, *op. cit.*, p. 123, note 10: «Le procédé est différent. Il s'agit d'une «dévitrification» du verre qui, sous l'action prolongée de la chaleur, provoque la cristallisation spontanée du silicate de chaux.»

¹⁹ R. J. CHARLESTON, *Souvenirs of the Grand Tour*, dans: *Journal of Glass Studies*, 1959, pp. 62-82. Cité par A. DORIGATO, *op. cit.*, p. 11 et note p. 16.

²⁰ Publication ATAR, 1905; Godefroy Sidler était l'intendant et l'ami de Gustave Revilliod et devient le conservateur du Musée Ariana.

²¹ *Raccolta di Porcellane Marino Nani Mocenigo*, Ca del Duca, Venise, s. d., introduction de Guido PERROCCO, fig. 25: cafetière ornée au palais chinois en noir et or. Vienne, première période, environ 1725-1730, H 15 cm.

²² Siegfried DUCRET, *Du Paquier und Vezzi-porzelleane*, dans: *Weltkunst*, 1950, n° 10, p. 3.

²³ Saul LEVY, *op. cit.*, Tav. LXI, en bas à gauche: bol sans anses, avec décor dit au palais chinois, 1750 environ; Ginori (Carlo); H 7,4 cm.

²⁴ Giovanni MARIACHER, *I lattimi dei Miotti al Museo Vetrario di Murano*, dans: *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, 1958, n° 2, p. 9, fig. 9.

²⁵ *Vetri di Murano del '700*, Murano, Museo Vetrario, 1981. Introduction de Giandomenico ROMANELLI. Catalogue rédigé par Attilia DORIGATO. N° 12; la photographie de cette pièce ne figure pas dans le catalogue, mais elle m'a été aimablement remise par la Dssa Attilia DORIGATO.

²⁶ Pour une plus ample documentation, voir: A. DORIGATO, *op. cit.*, pp. 11 à 13.

²⁷ Les Miotti avaient construit leurs fours au lieu-dit «*Al Gesù*» et la fabrique se mit sous l'enseigne du même nom.

²⁸ A. DORIGATO, *op. cit.*, p. 13.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Angelica ALVERA' BORTOLOTTI, *Storia della ceramica a Venezia, dagli albori alla fine della Repubblica*, Florence, 1981, p. 133, note 28: «La marque des Bertolini était un bateau». Voir également A. DORIGATO, *op. cit.*, p. 19, n° 35, et fig. 16: «PAIN marqué FRATELLI BERTOLINI, ALLA REGINA D'ITALIA, en émail turquoise».

³¹ C'est l'avis que m'a communiqué verbalement la Dssa A. DORIGATO, en parlant du bol qui est au Museo Vetrario de Murano.

³² Ce terme doit être pris au sens large qu'on lui donnait dans le temps pour indiquer, soit la porcelaine, soit la majolique.

Crédit photographique:

Museo Correr, Venise: fig. 10

Pierre-Alain Ferrazzini, Genève: fig. 2 à 8

Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève: fig. 1, 9, 11 et 12

Les fig. 1 et 12 sont extraites de l'ouvrage de Giovanni MARIACHER, *Il vetro soffiato da Roma antica a Venezia*, Venise, s. d. Ed. Electa. (Tav. 42 et 66). La fig. 9, du livre de Saul LEVY, *Tazzine italiane da collezione*, Milan, 1968, Görlich ed. (tav. LXXI). La fig. 11, du livre de Angelica ALVERA' BORTOLOTTI, *Storia della ceramica a Venezia, dagli albori alla fine della Repubblica*, Florence, 1981, ed. Sansoni. (Tav. CXXXVI b).