

CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE

# Journal de la Renaissance

III

Brepols  
2005

## REPRISES ET ADAPTATIONS DE L'ART VÉNITIEN ET DE LA CULTURE FIGURATIVE CLASSIQUE

dans les panoplies décoratives de quelques chefs-d'œuvre  
de lutherie du XVI<sup>e</sup> siècle brescian\*

Elena BUGINI

**D**ÉPUIS toujours et presque systématiquement, l'artisanat musical dans sa plus haute expression a conféré à ses créations une double nature : dans l'instrument de musique on trouve souvent conjugué la source sonore et l'ouvrage artistique délibérément doté de tournures élégantes. La beauté formelle qui, aujourd'hui encore, caractérise la plupart des produits de cette expression artisanale complexe et recherchée a été notamment poursuivie pendant la Renaissance et le Baroque. À cette époque, les collectionneurs les plus riches et les plus cultivés<sup>1</sup> se délectaient de remplir d'instruments musicaux leurs nobles *studiola* et étranges *Wunderkammern*, en leur attribuant une fonction manifeste de somptueux objets d'ameublement et de prestigieux *status symbols*. C'est surtout dans les villes italiennes hautement spécialisées dans

\* Cet article reprend le propos de la communication que j'ai présentée à Tours le 27 mars 2004, dans le cadre de la deuxième séance du séminaire de méthodologie du DEA du CESR de l'année universitaire 2003-2004. Il résume les principaux résultats de ma thèse de spécialisation en histoire de l'art, soutenue à l'université de Bologne le 11 décembre 2002. Sous une forme plus longue et plus complète, ces mêmes résultats viennent de paraître dans le numéro unique de l'année 2002 des *Saggi e Memorie* de la fondation « Giorgio Cini » de Venise et dans les pages du deuxième numéro de l'année 2003 des cahiers de la fondation « Ugo Da Como » du lac de Garde. Je remercie mes collègues Alice Perrin, Isabelle Bouvrande et Aurélie Plaut, pour m'avoir patiemment aidée à réviser la langue de la conférence, et mon directeur de thèse Maurice Brock, qui a intelligemment corrigé la version définitive de l'essai pour l'impression. Ma reconnaissance va également à Frank La Brasca pour la confiance courageuse qu'il a toujours

témoignée à l'égard de mes recherches en tant qu'historienne de l'art assez hétérodoxe : sans son soutien actif et amical, la communication n'aurait pas été ce qu'elle fut ni ce texte ce qu'il est.

Rédigée à la fin du cours biennal de perfectionnement à l'étranger auquel ils ont cru et pendant lequel il m'ont toujours soutenue, cette contribution est dédiée, avec estime et affection, à Francesco Degrada et Giulio Bora, mes mentors milanais.

1. Isabelle d'Este, par exemple : dans les fastueuses collections artistiques des Gonzague de Mantoue, la composante musicale fait effectivement sa première apparition à la fin du xv<sup>e</sup> siècle grâce à la célèbre marquise originaire de Ferrare. Cf. Paola Besutti, « Il Museo musicale. La Galleria musicale dei Gonzaga : intermediari, luoghi, musiche e strumenti in corte a Mantova », dans *Gonzaga. La celeste Galleria. Le raccolte*, éd. par Raffaella Morselli, Milano, Skira, 2002, p. 406-475.

la confection des instruments à cordes<sup>2</sup> et des orgues<sup>3</sup> qu'on a particulièrement veillé à la valeur esthétique de la déclinaison musicale de l'artisanat. Dans l'Italie du Nord, par exemple, Brescia fut un centre d'organiers<sup>4</sup> et de luthiers<sup>5</sup> des plus renommés pour toute la période allant de la fin du xv<sup>e</sup> au début du xvii<sup>e</sup> siècle.

Les observations de cette étude seront donc consacrées aux cistres<sup>6</sup> de l'école bresciane<sup>7</sup> du xvi<sup>e</sup> siècle, produits de lutherie auxquels la remarquable technique de fabrication d'artisans expérimentés fut capable de donner une voix et une forme extraordinaires. Le véritable charme des meilleurs instruments conservés de cette production considérable se révèle encore accru quand on constate qu'ils sont des témoins significatifs de la forte dépendance de l'art brescian par rapport à deux sources fondamentales : l'art vénitien<sup>8</sup> d'une part, la culture figurative grecque et romaine de l'autre<sup>9</sup>. Pendant la deuxième moitié du *Cinquecento*, Gerolamo Virchi, auteur des

2. Ce sont les instruments de musique les plus présents dans les collections d'art aux xv<sup>e</sup>, xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles. Cela est dû à leur légèreté et à la beauté intrinsèque à leur structure, dont les rondeurs rappellent souvent celles du corps féminin.
3. Les collectionneurs ne convoitaient en réalité que les petits positifs à pied ou de table : il s'agissait des seuls orgues de dimensions compatibles avec la surface — en principe limitée — des pièces destinées aux collections artistiques privées. Dans les églises pourtant, au moins à partir de la deuxième moitié du xv<sup>e</sup> siècle, on a beaucoup soigné les montres des orgues monumentaux, afin de les transformer en une expression parlante du décor du lieu. Cet enjeu a poussé les décorateurs italiens du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle à exploiter les ressources de la peinture et à réaliser des volets peints très raffinés, tandis qu'aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles ils ont préféré se concentrer sur la partie architecturale de l'instrument, en réalisant des buffets d'orgue ampoulés, revêtus et mis en valeur par une très riche floraison de sculptures en bois. Au-delà des Alpes, en revanche, la tendance est à la conservation pendant les siècles du modèle médiéval à tourelles gothiques, avec pour conséquence un décalage moins fort entre la Renaissance et l'époque Baroque dans le domaine de la décoration des grandes orgues. Pour un rapide résumé du développement diachronique des façons employées par les décorateurs d'orgues, cf. Elena Bugini, « Un capitolo trascurato dell'artigianato decorativo : gli apparati ornamentali dei manufatti organistici italiani », *Solchi*, Milano, Arti Grafiche Zacchetti, 3, 1998, p. 22-29. Sur le sujet pointu des options ornamentales des orgues de la période baroque, cf. Ead., « Confronti piacentino-bergamaschi : alla ricerca delle radici emiliane della cultura figurativa dei Fantoni », dans *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2003, p. 231-233. Les images de cinq beaux buffets à tourelles produits par le Baroque nordique ont récemment été publiées dans : Marie-Bernardette Dufourcet-Hakim, « Cinq buffets d'orgue du xvii<sup>e</sup> siècle en Béarn et Pays basque », *Musique, Images, Instruments*, Paris, CNRS éditions, 4, 1999, p. 146-159.
4. Cf. *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organieri bresciani del Rinascimento*, éd. par Oscar Mischiati, Bologna, Pàtron, 1995.
5. Cf. *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco*, éd. par Flavio Dassenno et Ugo Ravasio, Cremona, Turris, 1990 ; *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinquecento e Seicento*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1992, I (éd. par Marco Bizzarini, Bernardo Falconi, U. Ravasio) et II (éd. par Rosa Cafiero, Maria Teresa Rosa Barezzi).
6. Pour une mise au point claire et concise de l'origine, de l'histoire et des caractéristiques morphologiques, techniques et de facture de cet instrument à cordes pincées, utilisé surtout par les musiciens amateurs, cf. James Tyler, « Cittern », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Mcmillan, 2002, IV, p. 877-884.
7. Sur les spécificités du cistre de Brescia, cf. U. Ravasio, « Il fenomeno cetera in area bresciana », dans *Liuteria e musica...*, *op. cit.*, I, p. 123-156.
8. Il s'agit d'une conséquence évidente du fort contrôle exercé par la Sérénissime sur Brescia, soumise à la République Vénitienne à partir de 1426 jusqu'à Campofornio. Cf. Carlo Pasero, « Il dominio veneto fino all'incendio della Loggia (1426-1575) », dans *Storia di Brescia*, Brescia, Morcelliana, 1963, II, p. 3-75.
9. Brescia était riche en vestiges anciens et avait une forte tradition d'études visant à redécouvrir sa civilisation de l'Antiquité. Cf. Alberto Albertini, « Brescia città romana », et Albino Garzetti, « Le iscrizioni romane di Brescia », dans *Brescia romana. Materiali per un museo. II*, Brescia, Grafo, 1979, I, p. 151-171 et 187-189 ; Bruno Passamani, « La coscienza della romanità e gli studi antiquari tra Umanesimo e Neoclassicismo », dans *Brescia romana. Materiali per un museo. II*, Brescia, Grafo, 1979, II, p. 9-11 ; Valerio Terraroli, « Itinerario della scultura rinascimentale nelle Cattedrali », dans *Le Cattedrali di Brescia*, Brescia, Grafo, éd. par Gianni Capra, p. 53-72 ; Irene Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 1990, *passim* ; Giovanni Agosti, *Bambaja e il classicismo lombardo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 59-60 et 91-92 (notes 52-53, avec

chefs-d'œuvre de l'*ars cithararum Brixiae*<sup>10</sup>, a effectivement donné aux têtes de ses instruments raffinés des formes inspirées de la peinture, de la sculpture et du costume de la République Vénitienne, tandis que certains détails — comme la plupart des motifs sculptés et marquetés sur le dos de ses œuvres — indiquent, sans aucune ambiguïté, la racine classique de sa première formation bresciane. Toutefois, les auteurs brescians spécialisés dans la forme du cistre, en tant que luthiers et charpentiers de grande envergure, ne se sont pas bornés à une lecture servile de cette double référence mais l'ont au contraire passée au crible de la florissante culture artistique du lieu<sup>11</sup>. Ce qui a survécu du magistère de leur chef de file, Virchi, peut par conséquent être utilisé comme un document tant de l'indéniable double dépendance que de la manière critique et créative — et donc intelligente et considérablement profonde — d'en remanier les emprunts.

Malheureusement, à cause de la pénurie de documentation concernant l'auteur et son activité, les chercheurs italiens<sup>12</sup> n'ont repéré que quatre<sup>13</sup> instruments du catalogue original de Virchi. De ces quatre cistres, seul le plus beau du point de vue formel et le plus réussi sur le plan instrumental — aujourd'hui conservé au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne — est signé et daté. En revanche, le magnifique instrument autrefois dans le musée des instruments musicaux de Berlin, disparu durant les bombardements de la seconde guerre mondiale, était signé mais non daté. Les deux derniers éléments du *corpus* de Virchi — situés, l'un, dans les collections instrumentales de l'*Ashmolean Museum* d'Oxford, l'autre, dans celles du Musée de la Musique de Paris — ne sont ni signés ni datés et, parce qu'ils n'ont été attribués au luthier qu'au début des

un appareil bibliographique important) ; Roberto Bartolini, *Le occasioni del Sodoma: dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma, Donzelli, 1996, *passim* ; Richard Schofield, « Avoiding Rome: an Introduction to Lombard Sculptors and the Antique », *Arte Lombarda*, Milano, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, 100, 1992, p. 29-44 ; Vasco Frati, Ida Gianfranceschi Vettori, Franco Robecchi, *La loggia di Brescia e la sua piazza*, Brescia, Grafo, 1993, I, *passim* ; *Brescia. L'età romana. La città, le iscrizioni*, Milano, Electa, 1998, *passim* (p. 25 en particulier). Sur la question de la richesse du patrimoine des antiquités locales et sur celle de la ferveur qui mène savants et artistes brescians à les revivifier, il faudrait en outre consulter les quelques passages que Giovanni Agosti leur consacre dans la revue italienne d'histoire de l'art *Prospettiva* (Firenze, Centro Di). Cf. 71, 1993, p. 42-52 : « Su Mantegna, 1. (All'ingresso della mostra del 1992, a Londra) » ; 72, 1993, p. 66-82 : « Su Mantegna, 2. (All'ingresso della "maniera moderna") » ; 73-74, 1994, p. 131-143 : « Su Mantegna, 3. (Ancora all'ingresso della "maniera moderna") » ; 80, 1995, p. 61-89 : « Su Mantegna, 4. (A Mantova, nel Cinquecento) » ; 85, 1997, p. 59-90 : « Su Mantegna, 6. (Lombardia) ».

10. Né vers 1523 et mort après 1574, Gerolamo faisait partie d'une famille de charpentiers brescians dont on ne sait pas grand chose. Toutes les informations actuellement connues sur ce luthier très doué et sur ses proches ont été recueillies dans les trois études mentionnées à la note 5.

11. Les manifestations les plus splendides de cet épanouissement, particulièrement intense au début du XVI<sup>e</sup> siècle, furent

surtout picturales, cf. *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano, Cariplo, 1986, éd. par Francesco Frangi et Mina Gregori.

12. Les recherches les plus nombreuses et les plus inspirées sur la lutherie de Brescia à la Renaissance ont en effet été menées par les organologues brescians Flavio Dassenno e Ugo Ravasio, qui ont résumé leurs découvertes à ce propos dans les trois volumes rappelés à la note 5. Aux pages 34 et 37 de *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana tra Rinascimento e Barocco* et dans la note 37 de la page 132 de son « Il fenomeno cetera in area bresciana » (cf. note 7), en particulier, c'est Ravasio qui dénombre les quatre cistres — dont seulement trois encore conservés — de la production supposée du luthier Gerolamo Virchi. D'une manière scientifiquement très correcte, l'auteur ne propose pas sa liste comme « définitive ». Au contraire, bien qu'implicitement, il l'avoue « perfectible », en se montrant relativement prudent sur l'attribution des instruments de Paris et d'Oxford, en déclarant que — faute d'une documentation suffisante réunie par lui-même à ce propos — il ne peut pas se prononcer sur le cistre de Berlin (et pas plus sur son éventuelle survie aux désastres du dernier conflit mondial) et en n'excluant pas la possibilité d'heureuses trouvailles d'autres pièces sûrement autographes.

13. Ils sont en réalité au moins cinq : dès le deuxième quart du XIX<sup>e</sup> siècle, les amateurs d'instruments de musique cultivés qui travaillent en dehors de l'Italie sont effectivement au courant de l'existence d'un autre cistre signé par l'artisan de Brescia. J'ignore, en toute franchise, pourquoi cette information a été si longtemps méconnue par mes compatriotes. Cf. note 52.

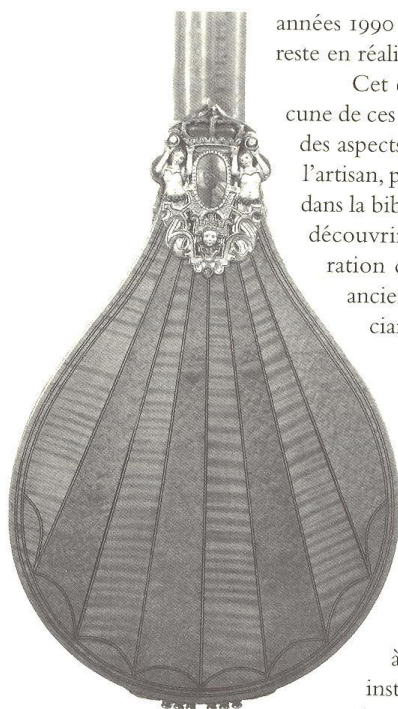


Fig. 1 – Gerolamo Virchi, Cistre aux armes de l'archiduc du Tyrol Ferdinand II d'Autriche, Brescia 1574. Détail de la décoration du dos: fond en forme de valve de coquillage marin, avec les armoiries du propriétaire sculptées et peintes sur le talon au sommet. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente (numéro de l'instrument dans le catalogue « Schlosser » : 56). © Vienne, Kunsthistorisches museum.

années 1990 et sur la base de simples considérations de style, leur paternité reste en réalité encore relativement douteuse<sup>14</sup>.

Cet essai portera sur la mise au point des détails qui font de chacune de ces quatre pièces un chef-d'œuvre artistique. On s'occupera donc des aspects traditionnellement les plus négligés des ouvrages connus de l'artisan, par ailleurs déjà bien analysés sous l'angle technique et sonore dans la bibliographie que je rappellerai ultérieurement. On pourra alors découvrir les résultats de l'examen attentif que j'ai mené sur la décoration de chaque instrument, à la recherche des racines classiques anciennes (grecques et romaines) et modernes (véniennes et brescianiennes) de ses choix thématiques et stylistiques.

Le cistre du *Kunsthistorisches Museum*<sup>15</sup> a été réalisé en 1574<sup>16</sup> et, jusqu'à son transfert à Vienne en 1801, il a été conservé au château d'Ambras<sup>17</sup> où, pendant la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, l'archiduc du Tyrol Ferdinand II d'Autriche avait rassemblé une des plus exceptionnelles collections d'art de la Renaissance tardive. L'archiduc ayant une passion profonde pour la musique, une partie significative de cet assemblage prodigieux était composée d'instruments musicaux<sup>18</sup>. Ces derniers se signalent toujours par leur prestige formel, puisque Ferdinand, « esthète » avant tout, aimait à s'entourer de bibelots d'une exquise beauté. Du patrimoine instrumental artistique du célèbre château proche d'Innsbruck, le cistre de Vienne — dont, en réalité, on ne sait plus si cet amateur noble et cultivé a été uniquement le propriétaire ou bien aussi le commanditaire<sup>19</sup> — est aujourd'hui considéré, tant par les musicologues que par les historiens de l'art, comme la pièce la meilleure.

Plusieurs éléments font en effet le véritable attrait formel du cistre de l'archiduc.

14. Les spécialistes se montrent toutefois de moins en moins critiques envers ces instruments : seules quelques rares publications questionnent encore leur authenticité.

15. Cf. Julius von Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Wien, Anton Schroll, 1920, p. 60-61 et planches XI-XII ; Gasparo da Salò..., *op. cit.*, p. 62-63, 65-69 ; U. Ravasio, « Il fenomeno cetera in area bresciana », *op. cit.*, p. 136-137.

16. Au-dessous de la jolie rosace de la table harmonique, Virchi a collé une étiquette portant la date d'exécution de son chef-d'œuvre.

17. Cf. Alfred Auer, Veronika Sandbichler, Karl Schütz, Christian Beaufort-Spontin, *Il Castello di Ambras*, Milano, Electa, 1996. Sur les chambres des collectionneurs d'art et de

merveilles à la Renaissance, cf. Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1983, et Ead., *Wunderkammer. La stanza delle meraviglie*, Torino, Allemandi, 1997.

18. On se rend compte de la grande richesse de la section musicale des collections de Ferdinand II jadis conservées à Ambras tout simplement en feuilletant le catalogue de Schlosser (cf. note 15) et en considérant attentivement les instruments dont le numéro d'inventaire est précédé d'un « A », abréviation de *Alte Ambrasers Sammlung*.

19. Ugo Ravasio se montre par exemple très prudent sur les circonstances de la création du cistre aux armes de l'archiduc d'Autriche, cf. Gasparo da Salò..., *op. cit.*, p. 34.

Derrière, le fond (Fig. 1) se compose de huit côtes savamment effilées de bas en haut pour suggérer subtilement l'apparence archaïque d'un coquillage. Je dis « subtilement » car il est fort probable que cette forme — qui, d'ailleurs, caractérise tous les cistres de Virchi analysés dans ces pages — constitue un renvoi cultivé et recherché à celle de la lyre que, dans le mythe ancien, Hermès aurait donnée à Orphée<sup>20</sup>. Ce choix morphologique serait ainsi une claire manifestation du culte de l'Antiquité que le brescien Virchi tirait du milieu culturel de sa ville natale. En réalité, c'est vraisemblablement en choisissant de se spécialiser dans la fabrication de ce type d'instrument que le luthier manifeste déjà son culte pour les racines anciennes de la civilisation de la Renaissance bresciana : plusieurs musicologues<sup>21</sup> sont convaincus que le cistre des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles serait une dérivation de la *kithára* grecque ; autrement dit, de la version la plus ancienne, complexe et raffinée de la lyre mercuriale-orphique mentionnée ci-dessus. Même s'ils n'en possédaient aucune survivance concrète, les hommes de la Renaissance pouvaient étudier la constitution et la forme de cette lyre en s'appuyant sur les représentations antiques des sarcophages et de la peinture sur vase. Toutefois — et bien évidemment — la méconnaissance morphologique et fonctionnelle d'objets inutilisés depuis longtemps était extrêmement commune. C'est pourquoi les ouvrages artistiques du *Quattro* et *Cinquecento* pullulent de reproductions inexactes d'instruments musicaux anciens<sup>22</sup>. Et c'est pour la même raison que les ateliers des *instrumentorum musicorum artifices* de l'époque étaient souvent les lieux de la naissance de nouveautés absolues, bien que supposées par leurs auteurs comme d'exactes restitutions philologiques de ce qui avait déjà existé<sup>23</sup>. En tout état de cause, un ornement bien plus « moderne » contribue à enjoliver le revers de la caisse de résonance du cistre viennois de Virchi : les armes de l'archiduc

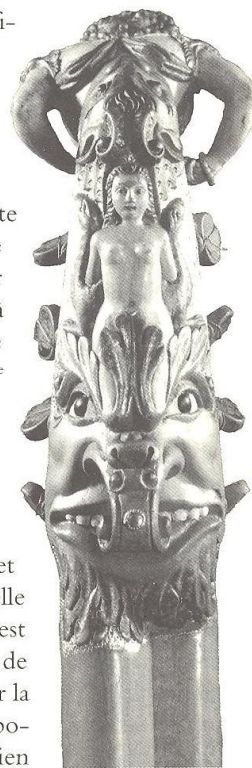


Fig. 2 – Gerolamo Virchi, Cistre aux armes de l'archiduc du Tyrol Ferdinand II d'Autriche, Brescia 1574. Détail de la décoration du dos : enchevêtrement sculptural du crochet. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente (numéro de l'instrument dans le catalogue « Schlosser » : 56). © Vienne, Kunsthistorisches museum.

20. Cf. Robin Hedlam Wells, « The orpharion. Symbol of a humanist ideal », *Early Music*, London, Oxford University Press, IV, 1982, p. 427-440.

21. Winternitz par exemple, qui écrit un long et intéressant essai sur l'origine du cistre en 1961, cf. Emanuel Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino, Boringhieri, 1982, p. 250-262.

22. Même dans les chefs-d'œuvre picturaux d'artistes cultivés comme Raphaël, décidément nourris d'une profonde et intelligente étude des vestiges anciens. Dans la fresque vaticane du *Parnasse*, l'Urbinat attribue ainsi aux Muses des objets qui, pour la plupart, ne sont que des fantômes inexistantes et injouables, créés en « variant sur le thème » des anciens instruments de musique sculptés précisément sur le sarcophage

dit « des Muses », aujourd'hui encore conservé à Rome. Une des chimères instrumentales peintes par Raphaël tire précisément sa source d'une *kithára*, cf. E. Winternitz, *Gli strumenti musicali...*, *op. cit.*, p. 167-236. Dans le passage signalé du livre de Winternitz, on s'attardera en particulier sur la Fig. 91, qui donne le détail du sarcophage des Muses illustrant l'ancienne *kithára* (malheureusement mutilée), et sur la Fig. 81, qui illustre en revanche le remaniement pictural du même instrument opéré par Raphaël dans le *Parnasse*.

23. Cf. Romano Silva, « Strumenti musicali "alla greca e all'antica" nel Rinascimento », dans *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, éd. par Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1984, I, p. 363-372 et Fig. 120-129.

Ferdinand, sculptées en relief sur le talon au sommet du fond et revêtues d'une couche de peinture polychrome (malheureusement très usée). Avec ce détail, le luthier vise évidemment à enrichir la panoplie décorative de l'instrument autant qu'à rendre hommage à la dignité impériale du futur possesseur de l'œuvre. Le couple d'aigles rouges compris dans le réticulé ornemental de la rose harmonique et les petites têtes couronnées imprimées à chaud sur la terminaison des chevilles ont sûrement cette même double fonction. Au bout du manche, le crochet (Fig. 2) pour manier et accrocher l'instrument se présente sous la forme d'un enchevêtrement sculptural serré d'éléments phytomorphes, zoomorphes et anthropomorphes. Parmi ces ornements, se signalent l'animal monstrueux qui, en haut, est en train d'engloutir le buste sculpté d'une Lucrèce romaine, le petit nu féminin au centre et le mascarón grotesque de la partie inférieure, dont le nez coïncide avec le crochet lui-même. Il arrive fréquemment que les maîtres de l'école bresciana du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup> exploitent des dessins décoratifs très semblables à celui qui figure dans ce revers de tête et qui a évidemment pour origine l'étude des grotesques classiques accomplie à Rome par l'école de Raphaël (Fig. 3).

Au premier plan, le dessin et la technique de réalisation de la rose chantournée rapportée sur la table sont tellement raffinés qu'ils font penser à l'art d'un brodeur. Les pigments et les dorures qui enjolivent la surface de l'ouverture har-

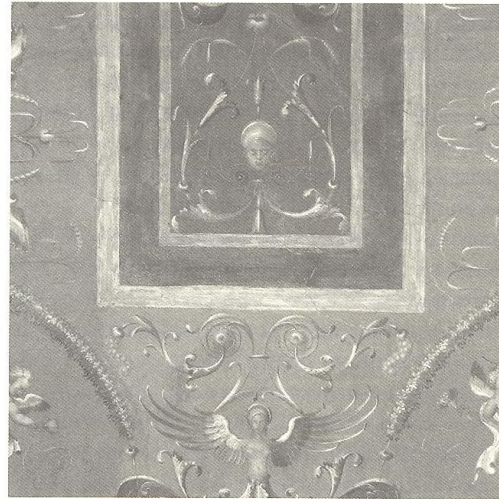


Fig. 3 – Giulio Romano (école de), Grotesques, Palazzo Te de Mantoue 1530 environ. Détail dans lequel un petit nu féminin et un mascarón grotesque s'entremêlent avec un riche réseau phytomorphe. Il s'agit d'un schéma décoratif très semblable à celui du revers de tête du cistre viennois de Virchi. Cliché Auteur.

24. C'est surtout le cas des professionnels qui travaillent dans le domaine de la production des instruments musicaux. Mais pas uniquement de ceux-ci : la floraison des ateliers spécialisés dans la confection instrumentale du Cinquecento de Brescia s'insère dans une période de splendeur généralisée de l'artisanat local. Le raffinement du travail du métal brescian, par exemple, fut loué par un personnage de l'envergure de Pietro Aretino. Dans une lettre du 24 novembre 1537 adressée au poète brescian Gianfrancesco Pocopanno pour le remercier du cadeau d'une paire de somptueux petits ciseaux en métal, le fameux et caustique homme de lettres écrivait effectivement : « *fa parer goffi e lavori di agimina e l'opre rabesche* » (cf. Pietro Aretino, *Lettere. Libro primo. Libro secondo*, éd. par Francesco Erspamer, Milano, Fondazione Pietro Bembo, Parma, Ugo Guanda Editore, 1995, I, p. 508). Par cette phrase précieuse, il entendait définir les pouvoirs de « transfiguration » de travailleurs hautement qualifiés, capables de réalisations dont la beauté sophistiquée dépassait de

loin celle des meilleurs résultats des arts somptuaires, basés sur le recours aux arabesques — ce sont les « *opre rabesche* » de la citation d'Aretino — marquetés — comme dans les « *lavori di agimina* » — de métaux différemment colorés. Comme le démontrent les réseaux des crochets de Gerolamo Virchi, cette phrase peut correctement être employée pour illustrer la fabrication des instruments de musique de la Renaissance bresciana, caractérisée par des propriétés et des moyens « transfigurant » tout à fait comparables. En ce qui concerne les bibelots métalliques qui fascinèrent l'Arétin et dont on ne conserve aujourd'hui plus grand chose, on peut se faire une idée assez claire de leur magnificence originelle d'après les armes et les armures de l'école maniériste milanaise, expressions d'un même goût bien que produits un peu plus tardifs, cf. Rabisch, *Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, éd. par Giulio Bora, Milano, Skira, 1998, p. 77-88, 90-94, 149-161, 280-281.

monique et décorative caractérisent en réalité tout le corps du cistre. La pièce viennoise est pourtant la seule œuvre connue dans laquelle Gerolamo Virchi utilise ces pellicules décoratives raffinées<sup>25</sup> : la polychromie bien plus modeste des instruments de Paris, d'Oxford et de Berlin s'appuie sur l'emploi de quelques incrustations en pierre dure<sup>26</sup>, mais les bois des trois cistres ne sont que recouverts du vernis — transparent bien que légèrement ambré — typique de la lutherie bresciane et ne portent donc ni traces de dorure ni signes de peinture à l'huile ou à la détrempe. Le recours à ces deux techniques dans le seul cas viennois est un indice supplémentaire de l'exceptionnelle envergure sociale, économique et culturelle du collectionneur pour lequel le cistre fut pensé et réalisé. Une petite figure féminine nue est sculptée sur la partie inférieure du côté gauche de la touche, tandis que les bords de la couronne des éclisses s'enrichissent du double filet typique de l'école bresciane<sup>27</sup>, marqueté en losange dans la partie supérieure. Sur le front de la tête, au-dessus du sillet du frottage, les douze chevilles se disposent sur trois lignes de quatre composantes chacune. Au centre se place la marque au fer du luthier, avec l'aigle des armoiries de sa famille entouré par sa signature sous la forme latine de « *HIERONIMUS BRIXIENSIS* ».

La partie la plus belle de la panoplie décorative de l'instrument est toutefois la Lucrece suicidée finement menuisée à l'extrémité supérieure du chevillier (Fig. 4), autre hommage manifeste à l'Antiquité de l'érudit luthier (le thème est effectivement tiré de l'histoire romaine). C'est aussi — de toute la parure ornementale de la pièce — l'élément dans lequel l'emploi des pigments, de l'or et des pierres précieuses est le plus évident. Dans le style du petit buste sculpté, on perçoit distinctement des échos du peintre Véronèse, notamment par l'utilisation d'un beau corps dodu, de cheveux blonds soigneusement relevés en tresses dans une coiffure très recherchée, de la passion pour les perles<sup>28</sup> et du goût pour les épaulières léonines. Les ressemblances sont fortes en particulier avec la production véronésienne des années 1560 : le type physique de la petite terminaison sculpturale du cistre, sa coiffure, la légère flexion latérale de sa tête et le mouvement de son bras droit vers la poitrine sont effectivement presque identiques à ceux de l'opulente *Belle Nani* du Louvre (Fig. 5)<sup>29</sup>.

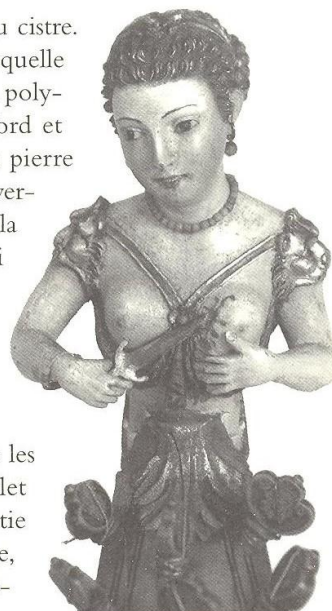


Fig. 4 – Gerolamo Virchi, Cistre aux armes de l'archiduc du Tyrol Ferdinand II d'Autriche, Brescia 1574. Détail de la décoration du front : Lucrece romaine qui se suicide, sculptée et peinte au bout du chevillier. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente (numéro de l'instrument dans le catalogue « Schlosser » : 56). © Vienne, Kunsthistorisches museum.

25. Mais cf. note 52.

26. Il faut pourtant signaler que l'agrément de la précieuse parure du cistre berlinois était accru par la présence tout à fait inhabituelle d'un cordier-ramage en argent.

27. On l'utilise également pour entourer la rose et les profils de la touche, du chevillier et du fond (mais le contour des côtes qui composent ce dernier sont cernées par un filet simple).

28. Seules toutefois celles des pendants d'oreilles sont vraies : les perles qui composent le collier de l'héroïne romaine du cistre sont fausses.

29. Il est fort vraisemblable que Virchi ait choisi ce style pour satisfaire le futur propriétaire de l'instrument : c'est précisément à partir de Ferdinand II que les collectionneurs de l'Europe du Nord développent une forte passion pour la peinture de Véronèse. D'ailleurs, l'empereur Rodolphe II — protagoniste de l'épisode le plus célèbre de cette vague du collectionnisme transalpin, avec son fameux achat de la fin des années 1580 — était le neveu de l'archiduc Ferdinand. Le même choix thématique du chevillier s'explique probablement en termes de *captatio benevolentiae* adressée à l'archiduc. Après la Réforme,





Fig. 5 – Paolo Veronese, La Belle Nani, Venezia 1560 environ. Paris, Musée du Louvre. On remarque des ressemblances très fortes entre cette image de femme (une des plus typiques du style du peintre vénitien) et celle sculptée au sommet du cistre de Ferdinand II. © RMN, cliché Jean-Gilles Berizzi.

façonnés et décorés dans le but de ne pas perturber leur fonctionnement. C'est précisément pour cette raison que, dans l'écrasante majorité des cas, l'imagination décorative des luthiers a atteint son sommet dans la sculpture de la rose (ouverture ronde de la caisse placée sur la table d'harmonie) et dans le façonnement du chevillier (partie terminale du manche où se trouvent les chevilles servant à l'enroulement des cordes) :

dans les pays de langue allemande, la production artistique exploite effectivement beaucoup les sujets non religieux. C'est surtout la demande de nus féminins qui croît dans le temps et c'est notamment l'atelier de Lucas Cranach qui se spécialise dans ce genre, dont la signification oscille entre l'avertissement moral et la tentation érotique. Parmi les sujets préférés du peintre officiel de la cour de Wittenberg, figure justement Lucrèce, que Cranach déshabille d'une façon de plus en plus provocante, mais dont il fait aussi davantage ressortir le luxe des bijoux et des vêtements. Le peintre allemand garde toutefois presque toujours le sous-entendu éthique du thème : sur la base d'une solide tradition, Lucrèce est effectivement un symbole de fidélité conjugale et de vertu dans un sens large. Au contraire, pour d'autres peintres du milieu nordique — particulièrement pour les artistes de la cour de Rodolphe II — l'implication morale disparaît : Lucrèce devient un simple prétexte pour exhiber lubriquement des nudités féminines. Il me sem-

La tournure charmante de l'instrument viennois — et pareillement, ainsi que nous le verrons, celle des autres cistres qu'on attribue à Virchi — passe donc, entre autres, par une exploitation brillante et avisée des proportions harmonieuses du corps humain. Dans les ouvrages du luthier brescian, l'anthropomorphisme se limite en réalité presque exclusivement à la réalisation des chevilliers. Gerolamo Virchi s'inscrit ainsi dans une des tendances décoratives fondamentales de la lutherie à la Renaissance<sup>30</sup>. Tout au long des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, elle s'est en effet soustraite aux uniformisations formelles et dimensionnelles typiques de la fabrication contemporaine, avec pour conséquence que ses représentants les plus doués ont souvent varié, en formes bizarres et capricieuses, les canevas instrumentaux plus ou moins définis et figés. Toutefois, bien que sûrement plus compliqués et coûteux que ceux réalisés aujourd'hui, les instruments de musique de cette période ancienne ont aussi été

ble que le sourire de la Lucrèce du cistre autrefois à Ambras est réservé et triste plutôt que complice et malicieux, de sorte que — malgré la complaisance manifeste pour l'étalage de la nudité et du luxe, implicite dans l'option du paradigme véronésien — la petite sculpture ne perd pas entièrement sa valeur traditionnelle d'*exemplum virtutis*.

30. Ces tendances se fondent presque systématiquement sur les ressources de la sculpture. Il ne faut cependant pas oublier l'existence de produits de lutherie à la décoration picturale recherchée, certes peu nombreux, mais extrêmement raffinés. Ce sont par exemple les prétendus « violons de Charles IX » par Andrea Amati, sur lesquels je renvoie aux articles de François Lesure, « Les "violons de Charles IX" ». La commande à Andrea Amati : parcours d'une légende obstinée », et de Karel Moens, « Analyse des instruments conservés », *Musique, Images, Instruments*, Paris, CNRS Éditions, 5, 2003, p. 61-68 et 70-96.

n'influencent la sonorité de l'instrument, on leur a attribué des formes extrêmement variées. Néanmoins, les luthiers semblent avoir privilégié le dessin en étoile de David pour l'ouverture harmonique<sup>31</sup> et la solution zoomorphe ou anthropomorphe pour le sommet du manche<sup>32</sup>.

Il faut pourtant signaler que, parmi les survivances instrumentales de l'époque, on repère au moins un produit de haute lutherie qui, en ce qui concerne le recours aux beautés du corps humain, ose franchir la limite du chevillier. La créativité de cette superbe menuiserie est tellement extraordinaire qu'elle a vivement frappé celui qui reste peut-être le plus renommé des pères historiques de l'iconographie musicale. Foncièrement charmé par la réalité méconnue de l'instrument musical en tant qu'objet d'art, Emanuel Winternitz identifia<sup>33</sup> en effet les attestations les plus éloquents de cette réalité dans deux exemplaires de *lira da braccio*<sup>34</sup>. Et si, de la première — lyre-bucrane fabriquée en argent par Léonard de Vinci dans les années 1490, malheureusement détruite on ne sait ni quand ni comment —, on ne peut que se faire une idée approximative en lisant le passage des *Vite* que Giorgio Vasari consacre au séjour milanais du génial et protéiforme artiste toscan, la deuxième — réalisée par le véronais Giovanni d'Andrea en 1511 dans des formes étrangement protomanéristes — continue en revanche (et heureusement) à être conservée au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne. Elle n'est pas le produit d'un artiste très connu comme Léonard, mais l'œuvre d'un artisan spécialisé dans la lutherie et qu'on connaît uniquement pour ce travail malgré l'extraordinaire maîtrise des ressources de son art propre comme de celles de la sculpture et de la marqueterie. C'est précisément cette deuxième lyre qui témoigne de la possibilité que nous avons déjà évoquée d'étendre l'anthropomorphisme à tout le corps de l'instrument<sup>35</sup>. Sur la partie frontale de la *lira* de fabrication véronaise, la table d'harmonie et la partie terminale de la touche sont effectivement sculptées afin de suggérer aussi savamment que distinctement le torse et le visage d'un homme. La partie postérieure, au contraire, rappelle le corps et le visage d'une femme sous un angle qui — par rapport au côté

31. L'étoile à six points n'est pas pour autant le seul motif adopté pour entailler la rosace, qui prend parfois des formes alternatives, généralement fondées sur des schémas floraux. De précieux documents de l'emploi du dessin « juif » nous sont tout de même fournis par plusieurs luths peints dans les tableaux de la Renaissance vénitienne, comme celui qui apparaît au sommet du *trio* de la *Pala di San Giobbe* de Giovanni Bellini. Ces instruments sont précieux par la précision de l'iconographie musicale dont ils font partie et surtout du fait du manque dramatique de vestiges instrumentaux réels : l'histoire des instruments de musique anciens et prisés est une histoire des déplacements d'un propriétaire à l'autre et des transformations de leur morphologie ; transformations liées au désir de les adapter aux changements formels et sonores typiques de l'évolution des goûts. Transformations et déplacements qui, malheureusement, ont souvent tourné à la destruction ou abouti à d'obscures disparitions.

32. C'est surtout ailleurs qu'en Italie que la partie terminale du manche des instruments à cordes est sculptée de façon à rappeler les traits d'une tête animale. Il est néanmoins possible de trouver des échos de l'exploitation de ce type de

terminaison zoomorphe dans quelques chefs-d'œuvre de la peinture italienne de la Renaissance, comme la *Sainte Cécile* de Raphaël : au centre de la nature morte d'instruments musicaux aux pieds de la sainte, on repère une *viola da gamba* qui se termine par une tête de lion.

33. E. Winternitz, *Gli strumenti musicali...*, op. cit., p. 266-267 et 269-270.

34. Malgré son emploi presque exclusivement italien, c'est l'instrument à cordes peut-être le plus noble de la Renaissance, cf. Sterling Scott Jones, « Lira da braccio », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Mcmillan, 2002, XIV, p. 742-745. Sur l'ampleur des significations symboliques et allégoriques qu'on lui attribua au XVI<sup>e</sup> siècle, cf. Stéphane Toussaint, « Quasi lyra : corde e magia. Nota sulla lira nel Rinascimento », *Cahiers d'Accademia*, Paris, Société Marsil Ficini, 4, 2001, p. 117-132.

35. C'est à l'examen attentif de l'histoire, des formes et de la signification cachée de cette lyre, autant qu'à une mise au point de la personnalité de Giovanni d'Andrea, qu'est consacrée une bonne partie de mon actuel travail de thèse.



Fig. 6 - Cistre attribué à Gerolamo Virchi, Brescia 1570 environ. Détail de la décoration du front: terminaison du manche avec triple ligne de chevilles déployée entre frettage et petite tête féminine sculptée au sommet. Paris, Musée de la Musique (numéro d'entrée de l'instrument dans les collections du musée: 1271). © Paris, musée de la musique, cliché Jean-Marc Anglés.

« masculin » de l'instrument — est peut-être moins grotesque du point de vue du style, mais plus subtilement allusif et sensuel sur le plan de l'expression.

La décoration de l'instrument conservé au Musée de la Musique de Paris<sup>36</sup> se concentre sur le crochet et le chevillier de la tête finement ouvragée du manche. Comme les crochets des cistres de Vienne et d'Oxford<sup>37</sup>, le revers de tête du cistre de Paris est résolu par un entrelacement compliqué de composantes fantastiques. En revanche, le petit visage de femme situé au sommet du chevillier (Fig. 6) n'est comparable à rien dans le *corpus* connu du luthier et il faut même sortir du domaine de l'artisanat musical pour en découvrir une possible provenance. On s'aperçoit alors que Virchi

tire ici sa source de la grande sculpture de la Renaissance et, plus précisément, qu'il parodie l'illustre modèle de la Vierge de l'Autel de Saint Antoine (Fig. 7).

Dans le bronze padouan qu'il réalise vers 1450, Donatello exploite en effet sa veine classique idéalisante et, pour dessiner les traits de Marie, il a donc recours au précédent de Phidias: le visage d'un ovale parfait, les minces sourcils en forme de croissants de lune, le nez droit, les lèvres bien dessinées et les cheveux ondulés et gonflés, qu'une raie au milieu divise en deux mèches réunies sur la nuque par un nœud, sont précisément des formules récurrentes dans les figures féminines du grand maître grec. La petite tête joufflue du chevillier parisien de Virchi porte au contraire un nez moins régulier

et un sourire plus prononcé. De plus, la couronne virginale de Donatello est ici transformée en couvre-chef bizarre, où branches et fleurs s'entremêlent avec un couple d'escargots. Par rapport au modèle du sculpteur florentin, enfin, le luthier brescian ajoute des corolles de fleur très stylisées à côté et au-dessous du visage

féminin, avec pour résultat — dans ce dernier cas — la formation d'une sorte de col à l'ancienne.

Gerolamo Virchi semble par conséquent s'amuser en raillant le distingué paradigme vénitien<sup>38</sup> qu'il a élu pour l'embellissement de ce cistre. En effet, en modifiant d'une manière sensible les formes du modèle choisi



Fig. 7 - Donatello, Autel de Saint Antoine, Basilique du Santo à Padoue 1450 environ. Détail de la statue en bronze de la Vierge Marie: les caractéristiques du visage, tirées de Phidias, seront un point de repère privilégié par Virchi dans la parodie sculptée au sommet de son cistre parisien. © Milan, Photoservice Electa.

36. Cf. *Seconda Rassegna Nazionale di Strumenti a pizzico*, Brescia, s.e., 1990, p. 69-73; U. Ravasio, « La tradizione liutaria bresciana in relazione alle nuove acquisizioni archivistiche », *Liuteria Musica Cultura*, Cremona, Cooperativa Editoriale Li-

taria, 39, X, 1990, p. 20-21.

37. Cf. *infra*.

38. Padoue fit partie de la République Vénitienne de 1404 jusqu'à 1797.

(qui reste cependant délibérément reconnaissable), il réussit à métamorphoser son caractère général. La transformation de la physionomie mariale du monument florentin-padouan en minuscule détail de l'instrument de musique brescian entraîne donc la perte de la grave qualité hiératique du visage féminin, qui gagne pourtant par là en expressivité joyeuse : l'apparition transcendante et intemporelle que le pieux et célèbre sculpteur de Florence met en scène sur le maître-autel de Padoue devient, dans l'atelier de l'ingénieur et peu déférent luthier de Brescia, une présence absolument humaine, pleine de verve et de joie de vivre solaire ; ou bien, peut-être, l'heureuse évocation d'une divinité païenne. À un artisan tel que Virchi, extrêmement expérimenté dans le travail du bois, on reconnaissait effectivement moins de droits de se vouer à la représentation des icônes chrétiennes qu'aux sculpteurs comme Donatello, techniquement plus complets : opaque et périssable, le bois était traditionnellement considérée comme un matériau peu noble, surtout par rapport aux métaux qui, précieux ou vils, étaient durables et réactifs à la lumière. Si la statue de Donatello représente donc — sans aucun doute et, en tant que bronze ciselé, de plein droit — la Mère du Christ, on pourrait légitimement reconnaître dans le bois de Virchi une image de l'Artémis d'Éphèse. Soit l'icône d'une autre vierge divine, mais que les artistes et artisans de la Renaissance italienne — enfants d'une culture qui, aussi ardemment antiquisante qu'elle fût, était profondément marquée par l'histoire et les valeurs du christianisme — ne pouvaient considérer que comme hiérarchiquement inférieure à Marie. La vierge chrétienne par excellence deviendrait donc — dans la conversion stylistique, expressive et sémantique qu'accomplit le luthier — la curieuse déesse greco-romaine, chaste protectrice des parturientes et, par la prolifération hyperbolique de ses seins, symbole classique de fécondité féminine. En faveur d'une telle supposition, on peut invoquer d'abord la triple ligne de chevilles qui, déployées entre le sillet du fretage et le menton de la petite tête sculptée, rappellent de très près la plantureuse poitrine de Diane-Artémis. L'impression d'un renvoi voulu aux grâces de la divinité éphésienne est renforcée par la rondeur prononcée — la plus accentuée en absolu parmi celles des instruments connus de Virchi — des terminaisons des chevilles. Une deuxième confirmation immédiate de cette audacieuse lecture vient de la forte présence de la séduisante figure d'Artémis parmi les motifs des grotesques antiques et contemporaines (Fig. 8), réseaux décoratifs qu'on a déjà indiqué comme repère fondamental dans la confection des crochets du maître brescian<sup>39</sup>. Troisième et dernière validation directe de notre hypothèse : en couronnant son instrument avec l'image d'une déesse liée à la sexualité et à la reproduction, Virchi associe implicitement la musique à l'amour et rend ainsi hommage à un binôme de grand succès, article de foi respecté quasiment dans chaque culture et à chaque époque. En condensant et en corrigeant réciproquement les options stylistiques vénitiennes, grecques et romaines dans l'évocation d'un symbole classique ancien, Virchi confirme donc — même dans un détail de dimensions modestes, apparemment dépourvu de signification particulière — les racines de la créativité artistique bresciane au *Cinquecento* et les voies qu'elle a suivies.

39. Un autre *Leitmotif* de ce schème ornemental d'origine ancienne consiste d'ailleurs dans la figure du faune (Fig. 9). Or, c'est précisément un couple de faunes qui constitue le centre

de la décoration sculptée tant du crochet du cistre de Paris que de celui de l'instrument d'Oxford.

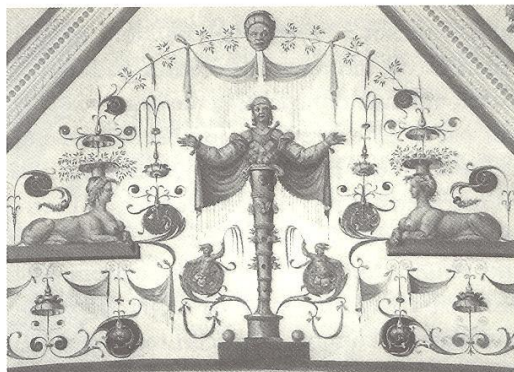


Fig. 8 – Giulio Romano (école de), Grotesques, Palazzo Te de Mantoue 1530 environ. Détail avec figure d'Artémis d'Éphèse: le probable renvoi aux opulentes formes de la déesse grecque qu'on aperçoit dans le chevillier du cistre parisien de Virchi trouve peut-être son explication dans l'étude accomplie par le luthier sur les fresques décoratives de ce type. Cliché Auteur.

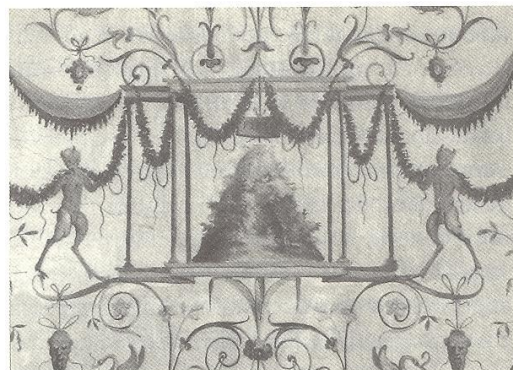


Fig. 9 – Giulio Romano (école de), Grotesques, Palazzo Te de Mantoue 1530 environ. Parmi les motifs décoratifs de ce détail il y a deux faunes, figures du mythe ancien autour desquelles Virchi organise la panoplie sculpturale des crochets des cistres conservés à Paris et Oxford. Cliché Auteur.

Le cistre des collections instrumentales de l'*Ashmolean Museum* d'Oxford<sup>40</sup> présente un crochet entrelacé (Fig. 10) très semblable à celui de la pièce du Musée de la Musique qu'on vient d'examiner. L'instrument est également décoré d'un manche à la terminaison anthropomorphe et d'un fond à coquille mais, parmi les quatre instruments considérés dans cet essai, il est le moins marqué sur le plan du style sculptural. Ce dernier — surtout au niveau du petit buste de femme ornant l'extrémité du chevillier — ne semble effectivement ni refléter ni remanier aucun modèle classique ou tiré de l'art de la Sérénissime. D'ailleurs, bien que l'organisation décorative générale soit exactement celle des cistres de Vienne, de Paris et de Berlin, l'attribution de cet instrument à Virchi est encore incertaine pour la plupart des spécialistes qui se sont passionnés pour son étude.

Enfin, du cistre berlinois<sup>41</sup> disparu lors du deuxième conflit mondial (Fig. 11), on ne connaît les éléments décoratifs qu'au moyen des deux seules images qu'on en possède<sup>42</sup> et de la fiche que Curt Sachs lui a consacrée en 1922 dans son catalogue du musée des instruments de musique de Berlin. Si des détails que décrit le musicologue allemand (tant le fond travaillé en valve de coquille marine que le crochet sculpté en trompe d'éléphant) nous échappent, le couple de photographies — de mauvaise qualité — permet au moins de percevoir la conclusion anthropomorphe du manche, qui, selon Sachs, serait le portrait — réaliste bien que caricatural — d'un jongleur en train de manger une assiette de *gnocchi*.

40. Gasparo da Salò..., *op. cit.*, p. 35, 37, 67, 68, 70 et 72.

41. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig Breitkopf & Härtel, 1901-1902, III, p. 572 et planche VI; Curt Sachs, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule fuer Musik zu Berlin*, Berlin, Julius Bard, 1922, p. 153 et planche 17.

42. Ce sont les planches mentionnées dans la bibliographie

de la note qui précède. Les deux illustrations, presque identiques, montrent l'instrument — de manière peu nette et bien sombre, due à l'ancienneté de la réalisation — strictement de face. La photographie que nous publions est tirée de la vieille planche de *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Je remercie Mario Armellini qui m'a fait don d'une copie de cette image sous forme de fichier numérique.



Fig. 10 – Cistre attribué à Gerolamo Virchi, Brescia 1570 environ. Détail de la décoration sculptée de la tête vue de profil: devant, le chevillier se termine par un buste féminin d'un style indéterminé, tandis que le revêtement à ramage du revers est presque identique à celui du cistre du même luthier aujourd'hui conservé au Musée de la Musique de Paris. Oxford, Ashmolean Museum (numéro de l'instrument dans le catalogue « Boyden »: 33). © Oxford, Ashmolean museum.

À la différence des pièces viennoise et parisienne, dans le cistre jadis conservé à Berlin, l'art de la Sérénissime constitue un point de repère non pas stylistique, mais thématique. Le réalisme caricatural dont parle Curt Sachs est effectivement adopté par le maniérisme de Brescia d'inspiration non vénitienne mais flamande et crémonaise, dont les productions sont souvent très proches des tableaux de genre du jeune Annibale Carracci (Fig. 12)<sup>43</sup>. Le thème de la terminaison du chevillier, par contre, s'inspire du carnaval de Vérone<sup>44</sup>: le protagoniste du cortège qui précède le début du Carême véronais s'appelle *Papà del gnoco* — littéralement « Père des *gnocchi* » — et il s'agit exactement d'un bouffon qui raffole de ce type de pâtes à base de pommes de terre<sup>45</sup>.

Brescia fut donc réellement une « autre Venise »<sup>46</sup> sur le plan de la production artistique à la Renaissance, puisque le style et les thèmes utilisés par ses artistes furent fortement influencés par ceux de la Sérénissime République. Il en va ainsi non seulement de la peinture<sup>47</sup>, mais aussi de la facture de la panoplie picturale et sculpturale des produits de lutherie. De plus, les instruments de musique démontrent très bien que les influences de Venise furent assimilées par Brescia d'une

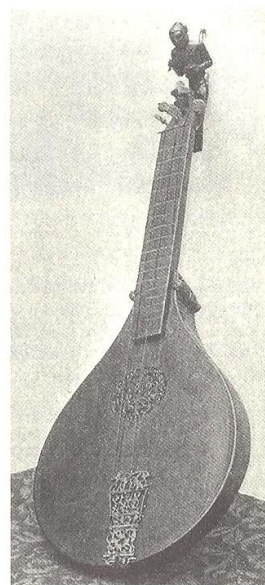


Fig. 11 – Gerolamo Virchi, Cistre au chevillier sculpté en forme de jongleur gourmand, Brescia 1570 environ. Vue de face. Il est fort probable que la terminaison du manche s'inspire du *Papà del gnoco*, protagoniste du carnaval de Vérone. Instrument autrefois à Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten Museum, mais détruit pendant les bombardements de la seconde mondiale (numéro de l'instrument dans le catalogue « Sachs »: 2287. Revue Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig Breitkopf & Härtel, 1901-1902, III, planche VI).

43. Le personnage sculpté au sommet du cistre brescian présentait également des éléments thématiques communs avec les premiers essais picturaux du bolonais. Vers 1580, le Carrache réalise effectivement plusieurs *Mangiafagioli* (ou — en français — « Mangeurs de fèves »): il se montre ainsi sensible à la figure du glouton de la même manière que le luthier Virchi.

44. Comme Padoue et Brescia, cette ville entra dans les domaines de la Sérénissime au début du xv<sup>e</sup> siècle (1405).

45. Ce masque est très présent tant dans la littérature que dans l'art véronais. En ce qui concerne la peinture, un vrai spécialiste en « portraits » du *Papà del gnoco* et en scènes tirées du *Bacanal* dans lequel il joue le premier rôle est Marco Marcola. Mais il s'agit d'un peintre du xviii<sup>e</sup> siècle et ses œuvres témoignent donc d'un stade de développement du costume carnavalesque plus évolué que ce que Gerolamo Virchi pouvait voir, mémoriser et restituer dans ses ouvrages. Cf. Leonia

Romin Meneghello, *Marco Marcola pittore veronese del Settecento*, Verona, Centro per la formazione professionale grafica, 1983, p. 38-40, 44, 61-65, 92-93, 97, 102, 111, 123, Fig. 3, 36, 40, 42-45, 110, 177, 180-183 et planche 12.

46. L'expression constitue une reprise délibérée de *Bergamo, L'altra Venezia*, titre de l'exposition organisée en 2001 par l'Accademia Carrara de Bergame — ville conquise par la Sérénissime en 1428, deux ans après Brescia — pour mettre en évidence le niveau de dépendance des artistes bergamasques du xv<sup>e</sup> siècle par rapport aux modèles vénitiens.

47. Avec les grandes personnalités de Romanino, Moretto e Savoldo, elle a été — au moins jusqu'à aujourd'hui — le seul aspect de la production artistique philo-vénitienne du xvi<sup>e</sup> siècle brescian bien étudié par les chercheurs, et ce dès 1917, lorsque le jeune Roberto Longhi écrivait son superbe essai *Cose bresciane del Cinquecento*.

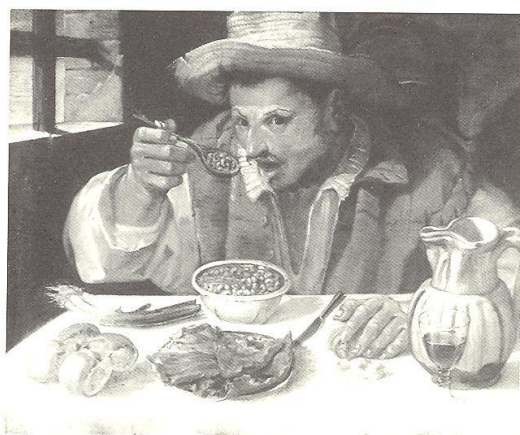


Fig. 12 – Annibale Carracci, *Mangiafagioli*, Bologna 1580 environ. Rome, Galleria Colonna. Le style et le thème philo-flamands utilisés par le peintre bolognais dans ce tableau peuvent bien être comparés avec ceux adoptés dans la sculpture ornant l'extrémité du manche du cistre de Berlin aujourd'hui disparu. © Milan, Photoservice Electa.

162

ment des collections parisiennes, le luthier brescien tire sa source d'un ouvrage précis du *corpus* padouan de Donatello, il se moque aussi de cette référence prestigieuse et en fait l'objet de transformations radicales sur le triple plan du style, de l'expression et de la signification. Enfin, s'il est vrai que, en réalisant le cistre berlinois, l'artisan talentueux et savant choisit d'achever son manche par la petite sculpture en bois d'un masque du carnaval de Vérone, il semble tant de même certain que — fort des atouts d'une certaine peinture de genre crémonaise et philo-flamande — Virchi donne au petit personnage un caractère grotesque bien plus chargé que celui du déguisement véronais originel.

Pour finir, j'ajouterai deux remarques sur la spécificité des pièces de Gerolamo Virchi. La première considération porte sur le véritable auteur de leurs ornements : bien que Virchi ait appartenu à une famille d'artisans qui maîtrisaient presque toutes les expressions du travail du bois — à partir de la fabrication de sabots de luxe jusqu'à la marqueterie — et bien qu'au Moyen Âge luthiers et facteurs d'orgues eussent aussi la charge de décorer les instruments qu'ils venaient de réaliser, cette dernière habitude fut dans les faits quasiment abandonnée vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, de sorte que le responsable de la partie mécanique et sonore de l'instrument ne coïncida plus avec l'artiste chargé de sa décoration<sup>48</sup>. De plus, le style et le caractère des quatre petites figures humaines ornant les extrémités des manches ici analysés sont tellement différents qu'on peut aisément supposer un changement de sculpteur pour chacune d'elles. Et, compte tenu de

façon profondément originale, car — autant dans les choix formels et expressifs que dans l'option des sujets — elles se mêlèrent avec des récupérations classiques et des références à d'autres milieux géographiques et culturels ; références et récupérations qui furent véritablement capables d'atténuer l'évidence de la source première. La majorité du catalogue instrumental étudié dans ces pages — au moins trois cistres sur quatre — confirme l'exactitude du constat. En effet, si Gerolamo Virchi, dans son chef-d'œuvre autrichien, s'inspire du modèle pictural du Véronèse, il ne copie pas un des tableaux du grand maître, mais il utilise tout simplement et très correctement les caractéristiques de son style pour créer une figure qui n'a pas de précédents. De la même manière, si en sculptant le sommet du manche de l'instrument

48. Cf. O. Mischiati, « Documenti sull'organaria padana Rinascimentale. I. Giovanni Battista Facchetti », *L'Organo*, Bologna, Patron, XXII, 1984, p. 53-59 ; Gianpaolo Gregori, « Gasparo da Salò e la liuteria bresciana. Nuovi contributi alla storia della liuteria italiana », *Liuteria Musica Cultura*, Cre-

mona, Cooperativa Editoriale Liutaria, 39, X, 1990, p. 14-15 et 17 ; E. Bugini, « Un capitolo trascurato dell'artigianato decorativo : gli apparati ornamentali dei manufatti organistici italiani », *op. cit.*, p. 22-25.

la haute qualité de ces détails, il serait plutôt étonnant de découvrir un jour — sur la base d'un précieux document d'archive finalement retrouvé — que, ne serait-ce qu'une seule fois, l'auteur des panoplies sculptées des cistres de Gerolamo Virchi a été Gerolamo Virchi lui-même. C'est toutefois sûrement au bon goût du luthier que l'on doit attribuer l'exquis protocole décoratif de l'ensemble, étant donné qu'il est effectivement commun à tous ses superbes vestiges.

Deuxième et dernière observation. L'élaboration formelle des cistres de Virchi est tellement recherchée qu'il ne me semble pas qu'on puisse exclure, sur le plan sémantique, la possibilité de significations symboliques et allégoriques cachées<sup>49</sup>. En considération du succès des cycles que les artistes européens consacrèrent aux cinq sens humains entre la fin du xvi<sup>e</sup> et le début du xvii<sup>e</sup> siècle, il est effectivement très vraisemblable que la Lucrèce du chef-d'œuvre viennois ne soit pas seulement un ornement<sup>50</sup>, mais aussi une allégorie du toucher<sup>51</sup>. Pareillement, le mangeur grotesque qui figurait sur l'instrument autrefois à Berlin est peut-être à interpréter comme une allégorie du goût, le visage aux grandes oreilles à corolle fleurie du cistre parisien comme une allégorie de l'ouïe et le buste aux yeux en pierres de couleur de l'instrument aujourd'hui en Angleterre comme une allégorie de la vue. Si cette hypothèse, tout à fait personnelle, n'est pas seulement une exagération herméneutique de l'historienne de l'art qui écrit ces lignes, il faudrait dans l'avenir se consacrer à la recherche du cistre de Virchi allégorisant le sens de l'odorat, peut-être relégué dans quelque entrepôt de musée<sup>52</sup> ou trésor d'une collection privée<sup>53</sup>. À moins que les hommes ou le temps, impitoyables, ne l'aient détruit, effaçant ainsi irrémédiablement ne fût-ce que son beau et poignant souvenir.

49. J'ai consacré une bonne partie de mes contributions dans les revues des fondations « Giorgio Cini » et « Ugo Da Como » — cf. note en ouverture de ces pages — à une illustration approfondie de cette conjecture.

50. Et un symbole de vertu générique. Cf. 29.

51. Bien que moins fréquemment qu'en tant qu'icône vertueuse, les artistes ont utilisé l'héroïne romaine dans la fonction d'allégorie du sens du toucher, probablement parce que c'est au moyen d'une gestuelle violente que Lucrèce se punit elle-même. C'est ce qu'on voit, par exemple, dans plusieurs dessins d'Hendrick Goltzius ; œuvres graphiques porteuses, entre autres, d'une profonde influence sur la diffusion et les modalités de réalisation des cycles allégoriques consacrés aux cinq sens. Bien évidemment, une allégorie du toucher est particulièrement indiquée pour la décoration d'un instrument à cordes pincées comme le cistre, dont l'usage est en lui-même une exaltation du caractère tactile. Cf. *Immagini del sentire. I cinque sensi nell'arte*, éd. par Sylvia Ferino-Pagden, Venezia, Leonardo Arte, 1996, p. 23-48 et 60-61.

52. Même très réputé. À ce propos, je tiens à remercier Rudolf Hopfner, actuel conservateur de la *Sammlung alter Musikinstrumente* du *Kunsthistorisches Museum* de Vienne, qui m'a aimablement signalé l'existence, au Musée de la Musique de Paris, d'un autre cistre étroitement lié à mes recherches. Il s'agit du D.M.R.434, provenant des collections instrumentales peu étudiées d'un musée par ailleurs aussi bien connu et largement exploré que le Louvre. L'instrument — qui fait

partie de la donation Révoil, entrée au Louvre en 1828 — est en dépôt au Musée de la Musique depuis 1996. Il est signé de Gerolamo Virchi. Malheureusement, je n'ai pu « mettre à jour » le catalogue « provisoire » de mon auteur qu'au début du mois d'avril 2004 — quelques jours après ma communication au séminaire du CESR — alors qu'il était déjà trop tard pour le prendre convenablement en considération dans la rédaction de ces lignes. De la consultation du site de la Cité de la Musique et de la lecture du seul article qui donne quelques renseignements sur cette pièce (cf. Michel Huynh, « Les instruments de musique de Pierre Révoil et d'Alexandre-Charles Sauvageot », *Revue du Louvre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 3, 1997, p. 47-57), j'ai pour le moment retiré que la qualité technique de son revêtement sculptural est plutôt modeste et que l'état de conservation n'est pas des meilleurs (les chevilles ne sont pas originales, une fente endommage le fond). Mais l'extravagance de la décoration sculptée du crochet — encore une fois dominée par un mascarón grotesque — et la fastueuse polychromie picturale — commune, avec l'emploi du timbre à chaud, avec le seul cistre de l'archiduc Ferdinand — donnent à cet instrument oublié un caractère exceptionnel et le rendent digne d'une étude approfondie. La mise au point de son aspect ornemental constitue un des objectifs que j'ai récemment ajouté à mon programme de thèse.

53. Un nombre d'instruments difficilement déterminable se trouve en effet dans les collections particulières et dans le commerce.