



**HAL**  
open science

## La Terpsichore d'Antiveduto Grammatica (1570/71-1626) et la Camera delle Muse

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. La Terpsichore d'Antiveduto Grammatica (1570/71-1626) et la Camera delle Muse. Maurizio di Savoia (1593-1657). Cardinale, princepe e mecenate tra Roma e Torino, Università di Torino, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Sep 2021, Turin, Italie. pp.241-256. halshs-04018721

**HAL Id: halshs-04018721**

**<https://shs.hal.science/halshs-04018721v1>**

Submitted on 8 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La *Terspsichore* d'Antiveduto della Grammatica (1570/71-1626) et la Camera delle Muse

par *Florence Gétreau\**

Je vais me pencher sur une magnifique figure allégorique du peintre siennois à la carrière romaine, Antiveduto della Grammatica (1570/71-1626). Elle représente la muse Terspsichore (FIG. 1). L'identification de cette muse ne laisse pas de doute possible puisque son nom figure sur le cheviller de l'instrument à cordes pincées qu'elle tient, l'artiste ayant soigneusement peint la mention «Tersicore» (FIG. 2). Cette œuvre est restée longtemps inconnue des historiens de l'art, même par ceux qui avaient contribué à la connaissance de l'œuvre de Grammatica, comme par exemple Gianni Papi, puisqu'elle ne figure pas dans sa monographie sur l'artiste – la première au demeurant – publiée en 1995<sup>1</sup>.

Cependant dès 1993, Cristina Santarelli avait attiré l'attention sur huit peintures à sujet musical ayant appartenu aux collections publiques de Turin et alors qu'elle commentait la célèbre figure d'un théorbiste par Antiveduto della Grammatica, conservée à la Galleria Sabauda<sup>2</sup>, elle mentionna une autre œuvre de cet artiste, une figure de la Muse Euterpe, alors récemment à nouveau exposée au Palazzo Chiabrese de Turin. Bien qu'elle ne donnât aucun commentaire, elle en offrit la reproduction<sup>3</sup>.

---

\* Institut de recherche en musicologie IReMus, Paris. Cette contribution se voudrait un hommage amical et personnel tout d'abord au Professeur Alberto Basso pour ses travaux qui inspirent depuis tant de décennies ma propre recherche; ensuite à Alan Rubin, l'ami claveciniste et pianiste, suprême collectionneur de merveilles sonores et visuelles, qui dans sa demeure de la cité médiévale de Provins, les offrent à la vue et à l'ouïe des visiteurs et des musiciens qui les font déjà revivre; et puis, par le sujet choisi, à Cristina Santarelli qui a depuis trente ans approfondi le sujet sur lequel je vais tenter d'apporter quelques nouveaux détails. Que tous ceux qui m'ont aidée dans la préparation de cette communication soient ici remerciés, notamment Andrea Merlotti.

1. G. Papi, *Antiveduto Grammatica*, Edizioni del Soncino, Soncino (CR) 1995. Sous les numéros 67 et 68, pp. 119-20 il ne catalogue que *Euterpe* et *Polymnie*, provenant de la première commande des neuf muses vers 1620, et conservées au Palazzo Chiabrese à Turin.

2. La plus récente étude sur ce tableau est celle de P. G. Tordella, *Antiveduto della Grammatica, Ottavio Leoni et les musiciens du cardinal Montalto*, in "Revue des musées de France", 2015, 1, pp. 24-31.

3. C. Santarelli, *Considerazioni su alcuni dipinti a carattere musicale delle collezioni torinesi*, in "RIDIM/RMCI Newsletter", 18, 1993, 2, pp. 53-9, ici p. 54, reprod. fig. 4.

Comme l'explique très bien Stefano de Bosio dans sa longue notice consacrée aux deux séries de Muses de Grammatica retrouvées et présentées ensemble pour la première fois lors de la mémorable exposition *La Reggia di Venaria e i Savoia* en 2007<sup>4</sup>, leur reconstitution a donc commencé avec la reconnaissance au Palazzo Chiabrese des Muses Euterpe (FIG. 3) et Polimnia<sup>5</sup> (FIG. 4), et s'est poursuivie avec la publication des Muses Euterpe (FIG. 5), Polimnia (FIG. 6) et Calliope<sup>6</sup> (FIG. 7) et l'ajout pour l'exposition citée d'Uranie (FIG. 8) tout juste identifiée au château de Casotto, où elle se trouvait sans aucun doute pendant la brève période où cet édifice était la propriété des Savoie (1837-82).

On voit bien dans la notice de Stefano de Bosio que l'ouvrage consacré aux collections de Carlo Emanuele I di Savoia, dirigé par Giovanni Romano en 1995, a été fondamental pour restituer la constitution de ces deux séries commandées à Grammatica<sup>7</sup>. Il exploita des documents d'archives fondamentaux pour la connaissance des collections picturales réunies successivement par Carlo Emanuele, puis Vittorio Amadeo et Cristina di Francia et plus tard Maurizio di Savoia, notamment différents inventaires rédigés en 1631, 1635 et 1644, publiés en annexe. L'ouvrage souligna aussi la prédilection des princes pour le travail du peintre Antiveduto Grammatica qui reçut la commande de deux séries de Muses, un thème particulièrement symbolique de leur mécénat éclairé, d'abord en 1621 puis en 1624.

Mais la figure de Terpsichore qui nous occupe ici n'apparaît pour la première fois dans la littérature moderne que dans la monographie qu'Helmut Riedl a consacrée à Grammatica<sup>8</sup>. Dans sa notice détaillée de cette œuvre, il indique qu'elle est en bon état, qu'elle a récemment été doublée et dotée d'un nouveau cadre de tension. Concernant sa provenance, il précise ensuite que le tableau a été acheté par le propriétaire actuel il y a des années (en fait il y a plus de 40 ans aujourd'hui) dans un magasin d'art. On ne sait rien d'autre sur son origine. Le fait

---

4. S. de Bosio, Schede 9.16 à 9.21, in E. Castelnuovo *et al.* (a cura di), *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arti, magnificenza e storia di una corte europea*, Catalogo della mostra (Reggia di Venaria, 12 ottobre 2007-30 marzo 2008), Allemandi, Torino 2007, vol. 2, pp. 174-7.

5. G. Romano, *Pittura italiana del '600 e '700*, catalogo, Mondadori, Milano 1990, p. 42.

6. M. Di Macco, scheda per *La Musa Euterpe*, in *Studi e restauri per Moncalieri. Dipinti dalla Collezione Civiche delle Quadrerie Sabaude, dalle Chiese*, Catalogo della mostra, Pozzo, Torino 1995, pp. 32-5.

7. G. Romano (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1995. Voir notamment le chapitre écrit par A. M. Bava sur les collections, pp. 35-62.

8. H. P. Riedl, *Antiveduto della Grammatica (1570/71-1626). Leben und Werk*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 1998, pp. 141-2, note 33 e fig. 54 (imprimée à l'envers).

que le cadre de tension ait été renouvelé lors de la restauration permet d'envisager que le tableau ait été légèrement recoupé en largeur à cette occasion. En hauteur, il correspond aux deux tableaux qu'il catalogue sous le n. 32, c'est-à-dire Polymnie et Euterpe de la première série de muses conservée à Turin (Palazzo Chiabrese). Il lui semble donc possible que Terpsichore soit l'une des figures disparues du cycle de muses d'Antiveduto pour Charles-Emmanuel 1<sup>er</sup> de Savoie ou pour son fils Vittorio Amedeo, décrites dans les inventaires de Turin de 1631 et 1635<sup>9</sup>. En ce qui concerne le style et l'iconographie de l'œuvre, Riedl précise ensuite que la disposition de l'image, avec une figure de trois quarts sur un fond brun foncé, rappelle celle qui a été utilisée pour ces deux mêmes muses, Euterpe et Polymnie lesquelles ont été réalisées avec certitude pour la maison de Savoie. Il remarque que le sujet – Terpsichore, muse de la danse – est identifié grâce à l'inscription peinte sur le cheviller du cistre, ce que nous avons signalé plus haut, selon le même procédé utilisé pour les autres tableaux des Muses conservés à Turin. Il indique qu'Antiveduto s'appuie étroitement sur les prescriptions données par Cesare Ripa dans son *Iconologia*<sup>10</sup>. Riedl ajoute que dans l'invention des personnages, la muse rappelle clairement l'Allégorie de la musique conservée alors dans la collection Serra de Alzaga à Valence<sup>11</sup>. Que dans les deux tableaux, un rayon de lumière pénètre également par le haut à gauche. Enfin, que l'instrument représenté dans les deux tableaux est identique. Il pense que le tableau appartenant à la famille Serra de Alzaga est probablement une copie d'un tableau perdu d'Antiveduto ou une œuvre de son fils Imperiale della Grammatica. Pour lui, Terpsichore la surpasse nettement en qualité si l'on considère le modelé et les carnations de la muse, tout comme le drapé sûr et lourd du vêtement. Le chromatisme de la robe est également raffiné. Ainsi, le motif se détache efficacement du fond vert foncé, avec des reflets blancs argentés. Pour Riedel, tout cela semble également exclure une participation importante de son fils, Imperiale Grammatica, à l'élaboration du tableau.

---

9. Ivi, p. 141.

10. C. Ripa, *Iconologia, ovvero Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità & di propria inventione, trovate, & dichiarate da Cesare Ripa, perugino, cavaliere di Santi Mauritio, & Lazaro. Di Nuovo rivista & dal medesimo ampliata di 400 & più imagini, e di figure dintagio adornata*, Facii, Roma 1603.

11. Riedl, *Antiveduto della Grammatica*, cit., fig. 101.

Riedl mentionne enfin dans la bibliographie de cette Terpsichore, les deux inventaires des peintures du palais royal de Savoie réalisés en 1631<sup>12</sup> et 1635<sup>13</sup> qui décrivent cette muse et donnent ainsi une provenance très solide à cette œuvre tout en l'insérant dans la double série des neuf muses, commanditée par les princes de Savoie.

Cristina Santarelli, mit à profit la publication Giovanni Romano et la monographie de Giovanni Papi parues en 1995 dans son étude iconographique des collections ducales parue en 2001<sup>14</sup>. Elle s'intéressa ici aux deux versions de la muse Euterpe en soulignant aussi l'intérêt de Vittorio Amedeo et Cristina di Francia pour les sujets symboliques<sup>15</sup>. Puis dans le cadre du colloque consacré à Sigismondo D'India, elle s'appuya sur la monographie de Riedl pour revenir sur l'Allégorie de la musique de Grammatica qu'il avait mentionnée en rapport avec la muse Terpsichore<sup>16</sup>, et que Papi de son côté rejetait comme de la main de l'artiste en en contestant l'identification puisqu'il n'avait pas su reconnaître la présence du cistre, attribut pour Ripa de l'Allégorie de la musique (pp. 91-2). Suivant Riedl, elle rappela la présence de ce tableau dans l'inventaire de 1635, et s'arrêta surtout sur le détail significatif de la cigale posée sur le cistre<sup>17</sup> en montrant l'utilisation fréquente dans la culture humaniste et musicale.

Enfin en 2013, Cristina Santarelli reprend le sujet en tenant compte du travail de Stefano de Bosio<sup>18</sup>. Elle insiste sur le fait que le thème des muses comme sujet laudatif est particulièrement apprécié par Victor-Amédée I<sup>er</sup> de Savoie et Christine de France car il amplifie les effets symboliques d'un pouvoir protecteur des arts et des sciences. Elle montre que

---

12. G. Campori (a cura di), *Inventario di Quadri di pittura di S. Al.a che si ritrovano in Castello fatto hoggi il primo di settembre 1631*, in *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. Dal secolo XV al secolo XIX*, Forni, Bologna 1975 (éd. or. Modena 1879), p. 83.

13. A. Baudi di Vesme (a cura di), *Inventario de' Quadri di pittura di Sua Altezza Reale descritti col medesimo ordine nel quale furono ritrovati l'anno 1635 nelle stanze del Palazzo di Torino [...] con l'espressione della qualità d'essi, e de' nomi de' pittori, secondo il giudizio del signor Antonio della Cornia, pittor Romano*, in *La regia pinacoteca di Torino (Le gallerie nazionali italiane III)*, Roma 1897, pp. 3-68, ici p. 47, inv. n. 316.

14. C. Santarelli, *Le collezioni dinastiche dei duchi di Savoia nel Seicento: problemi di iconografia musicale*, in L. Sirch (a cura di), *Canoni bibliografici*, LIM, Lucca 2001, pp. 73-91.

15. Elle reproduit les deux versions de la muse Euterpe, figg. 4 et 5.

16. Riedl, *Antiveduto della Grammatica*, cit., pp. 142 et 186, fig. 101.

17. C. Santarelli, *Iconografia musicale nelle collezioni d'arte di Carlo Emanuele I e del Cardinale Maurizio di Savoia*, in S. Saccomani (a cura di), *Care note amorose: Sigismondo D'India e dintorni*, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Torino 2004, pp. 73-81. Elle reproduit une fois encore les deux versions de la muse Euterpe.

18. Id., *Due serie di muse per Vittorio Amedeo I di Savoia e Cristina di Francia: Antiveduto Gramatica e i suoi rapporti con la corte torinese*, in "Fonti Musicali Italiane", 18, 2013, pp. 7-16.

l'assemblée des muses, particulièrement en rapport avec le thème du Parnasse, est d'ailleurs un thème récurrent des spectacles de cette cour à partir de l'arrivée de Christine de France en Savoie. Elle affine par ailleurs la confrontation entre les descriptions des tableaux dans l'inventaire des collections duciales de 1635 réalisé par le peintre Antonio Mariani Della Corgna, alors qu'elles sont accrochées dans le palais ducal de San Giovanni, avec une représentation du Parnasse du même artiste (elle se réfère à la monographie de Papi), et les prescriptions de Cesare Ripa, mentionnées par Riedl. Elle s'arrête ainsi sur la description, dans les divers inventaires de la muse *Terpsichore* («un dipinto di collezione privata») <sup>19</sup>, dont elle montre la proximité avec celle de la figure de *Musica*. Elle les rapproche du texte du Ripa dans sa *Nova Iconologia* parue en 1618.

Voici, mis en tableau systématique, les corrélations entre descriptions de l'inventaire de 1635 et prescriptions de Cesare Ripa dans la *Nova Iconologia* <sup>20</sup>.

<b>Muse</b>	<b>Inventaire de 1635</b>	<b>Cesare Ripa, 1618</b>
Euterpe Fig. 3 et 5.	Musa coronata di fiori con una Musetta da una mano, ed una Cornetta, e flagoletto dall'altra.	Giovanetta bella, haverà cinta la testa di una ghirlanda di varij fiori, terrà con ambi le mani diversi stromenti da fiato [...].
Polymnie Fig. 4 et 6.	Musa vestita di bianco con libro in mano.	Starà in atto d'orare, tenendo alzato l'indice della destra mano. La conciatura della testa sarà di perle, & gioie di varij, & vaghi colori vagamente ornata. L'habito sarà tutto bianco, & con mano terrà un volume sopra del quale sia scritto SUADERE [...].
Uranie Fig. 8.	Musa con un braccio, e mezzo il petto nudi tenendo un Globo in mano.	[...] haverà una ghirlanda di lucenti stelle, sarà vestita di azurro, é haverà [...] un globo rappresentante le sfere celesti.
Calliope Fig. 7.	Musa in atto di mirar in dietro, tenendo tre libri in mano.	[...] cinta la fronte di un cerchio d'oro, nel braccio sinistro terrà molte ghirlande di lauro & con la destra mano tre libri, in ciascuno de' quali apparei il proprio titolo cioè in un Odissea, nell' altro Illiade, & nel terzo Eneide.

19. Cristina Santarelli ne semble pas connaître le tableau de la collection Alan Rubin, alors à Londres malgré sa publication par Riedl.

20. C. Ripa, *Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino Cavalier de SS. Mauritio, & Lazzaro [...] Ampliata ultimamente dallo stesso Autore di Trecento Imagini, e arricchita di molti discorsi pieni di varia eruditione*, Tossi, Padova 1618.

Terpsichore Fig. 1	Musa che suona della Citarra di mano.	[...] Si Dipingerà parimente donzella di leggiadro, & vago aspetto, & terrà la cetera mostrando di sonarla, harà in capo una ghirlanda di penne di varij colori, trà quali saranno quelli di Gaza, & starà in atto gratioso di ballare
-----------------------	---------------------------------------	--

En observant attentivement les peintures de Grammatica, les mentions de l'inventaire de 1635, et les prescriptions de Ripa, on remarque que la muse Euterpe dans sa première version peinte en 1620 tient dans la main droite «una Musetta da una mano, ed una Cornetta, e flageoletto dall'altra». Or cette musette n'est pas une cornemuse populaire, ses deux tuyaux mélodiques presque identiques sont en ivoire, un troisième tuyau – un bourdon – est visible au second plan, à moitié dans la pénombre dans laquelle on devine d'ailleurs le système complexe de cléage des autres bourdons qui sont quasi invisibles. La souche dans laquelle les tuyaux sont insérés à la sortie du réservoir d'air est cerclée d'une large bague d'ivoire et couverte d'une étoffe ou d'un cuir noir agrémenté d'une riche passementerie dorée. On peut assimiler cet instrument raffiné à une sordeline, déjà pratiquée en Italie, et pour laquelle on dispose du précieux et célèbre manuscrit de Giovanni Lorenzo Baldano (Savona, 1600)<sup>21</sup>. Dans l'autre main d'Euterpe, on remarque un cornet à bouquin de couleur noire (en bois noirci ou couvert de cuir) d'un modèle à la surface diamantée et non simplement polygonal, ce qui sied cette fois encore à un instrument de cour. On en remarque l'anneau ciselé d'argent où l'on introduit l'embouchure (le bouquin). Le « flageolet » est une simple flûte à bec en bois clair et en un seul corps. Dans la seconde version de cette muse elle tient simplement trois flûtes à bec de différentes tessitures.

Pour la muse Polymnie, c'est la version de 1624 qui suit de très près le texte de Cesare Ripa; la figure de Calliope, dont on ne conserve plus aujourd'hui que la version de 1624, va quant à elle au plus près du texte de Ripa qui demande trois livres («in ciascuno de' quali apparei il proprio titolo cioè in un Odissea, nell' altro Illiade, & nel terzo Eneide») comme attributs, or on peut lire sur leur tranche sur le tableau «ILLADE[S], INHODIES, et ENEIDES». Pour Uranie, Grammatica lui a donné en 1620 un vêtement azur et une sphère céleste et non un simple globe comme le dit trop rapidement l'inventaire.

---

21. G. L. Baldano, *Libro per scriver l'intavolatura per sonare sopra le sordelline (Savona 1600)*, facsimile del manoscritto e studi introduttivi a cura di M. Tarrini *et al.*, Editrice Associazione Ligure per la Ricerca delle Fonti Musicali, Savona 1995.

Si l'on considère maintenant Terpsichore, on remarque que Grammatica a particulièrement soigné cette figure en rendant avec délicatesse les différentes couleurs de la couronne de plumes d'oiseaux. Il lui a mis entre les mains un cistre, comme le recommande Ripa, instrument à chœurs doubles de cordes de métal, attachées au pied de la caisse et jouées avec un plectre de plume très visible sur le tableau. Le modèle d'instrument représenté est d'un réalisme frappant et correspondant à un spécimen semble-t-il unique, estampillé «IOVANNI.SALVATORI.D.P.», construit par le facteur Giovanni Salvatori à Brescia, vers 1550, conservé au musée de la Musique à Paris (FIG. 9). L'instrument qui est monoxyle est sans doute l'un des plus anciens conservés, il est monté de six chœurs de cordes, et porte sur le manche 19 frettes chromatiques métalliques (alors que la peinture en montre semble-t-il 20), il a un patron identique à celui de la peinture, un cheviller à tête de femme portant une collerette et la même coiffure (FIG. 10).

Les chevilles frontales sont sur le tableau d'un modèle différent et en ébène ou bois noirci, comme le placage de la touche, ces deux caractéristiques étant donc différentes de l'instrument réel. La corde la plus grave sur le tableau est visiblement torsadée. Lors de notre publication de 2005<sup>22</sup> sur les cistres du musée de la Musique, grâce à l'ouvrage de Riedl, nous avons rapproché l'instrument réel de celui du tableau de Grammatica. N'ayant pu examiner ce dernier, dans l'ignorance que nous étions qu'il appartenait à Alan Rubin, certains des précieux détails morphologiques saisis par Grammatica n'avaient pu être observés sur la reproduction donnée dans cette monographie.

Dans ce même article nous avons également rapproché ce cistre de Salvatori de l'estampe sur cuivre de Michel Lasne (1595-1667), conservée à la Bibliothèque nationale de France (FIG. 11), qui montre la même jeune femme que sur le tableau, avec le même instrument mais cette fois assise. Elle a sur la tête un rossignol et sur la table devant elle une coupe de vin, une tablature et un flageolet, une plume dans un encrier. Tous ces accessoires correspondent parfaitement aux prescriptions de Ripa pour représenter l'Allégorie de la Musique:

---

22. J. Dugot, F. Gétreau, *Cittern in French Public Collections: Instruments and Musical Iconography*, in M. Lustig (Hrsg.), *Gitarre und Zister. Bauweise, Spieltechnik und Geschichte bis 1800*, Stekovics, Michaelstein 2005, pp. 51-68, ici pp. 51-6 et 66.



Donna, che suoni la cetra, la quale abbia una corda rotta, et in luogo della corda vi sia una cicala. In capo habbia un Rosignuolo uccello notissimo; à piedi un gran vaso di vino, et una Lira col suo arco. La cicala [...] significa la Musica, per un caso avvenuto d'un certo Eunomio, al quale, sonando un giorno a concorrenza con Aristosseno Musico, nel più dolce sonare si ruppe una corda, et subito sopra quella cetera andò volando una cicala, la quale col suo canto suppliva al mancamento della corda [...]. Il vino si pone, perché la Musica fù ritrovata per tener gli animi allegri come fà il vino, et ancora perché molto aiuto dà alla melodia della voce il vino buono, et delicato; però dissero gli antichi Scrittori vadino in compagnia di Bacco<sup>23</sup>.

Or cette eau-forte a été cataloguée de manière erronée par Roger-Armand Weigert. Il indique en effet :

Sainte-Cécile, de  $\frac{3}{4}$  à g. Elle s'accompagne sur une guitare [*sic*] où est perchée une sauterelle [*sic*]. Sur la tête de la sainte, un rossignol s'est posé. Au premier plan, sur une table, une coupe, un rouleau de musique, un encrier et une plume<sup>24</sup>.

Nicoletta Guidobaldi a montré que Ripa empruntait, aussi bien pour le symbole du rossignol, de la coupe de vin que de la cigale posée sur la caisse du cistre, aux textes littéraires de l'antiquité traditionnellement associés à la Musique<sup>25</sup> et parmi eux, ceux collectés par Giovanni Pierio Valeriano dans son ouvrage *Hieroglyphica* paru en 1556<sup>26</sup>, notamment l'histoire d'Eunomius et de la cigale qui vint se poser sur sa cithare pour remplacer le son d'une corde qui venait de se briser (FIG. 12). Elle précise que cet épisode littéraire donna même naissance au XV<sup>e</sup> siècle à un emblème inséré dans le livre qu'André Alciat (1492-1550) leur a consacré<sup>27</sup>. Remarquons aussi que la plus grande confusion entoure en France l'identification de la «cithara», devenue «cittara» et «cetra» dans les éditions italiennes de Cesare Ripa, mais

---

23. Ripa, *Iconologia*, cit., p. 345.

24. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Ed 27; R.-A. Weigert, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle*, t. VII, Bibliothèque nationale de France, Paris 1976, p. 67, n. 106.

25. N. Guidobaldi, *Images of Music in Cesare Ripa's Iconologia*, in "Imago Musicae", VII, 1980, pp. 41-68.

26. G. P. Valeriano, *Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptiorum literis commentarii Joannis Pierii Valeriani Bolzani*, Isengrinus, Bâle 1556.

27. A. Alciat, *Emblemata D. A. Alciati, denuo ab ipso autore recognita, ac, quae deside, rabantur, imaginibus locupletata. Accesserunt nova aliquot ab autore emblemata suis quoque eiconibus insignata*, Rouilius, Lugduni 1551.

«cithare» dans sa version française de 1643. On remarque aussi les confusions des commentateurs successifs tant de la peinture de Grammatica que de la gravure de Michel Lasne qui en est issue.

L'estampe de Michel Lasne a été faite d'après Grammatica dans des circonstances inconnues. Or une Allégorie de la Musique de la main du peintre figureit bien dans l'inventaire des collections des ducs de Savoie de 1635 cité plus haut, mentionné par Baudi di Vesme. Papi la considérait comme perdue et en catalogua une copie dans la collection Serra-De Alzaga<sup>28</sup>. Riedl mentionna, dans sa notice sur Terpsichore que nous avons analysée ici, cette même copie et inséra l'original dans sa liste des œuvres perdues<sup>29</sup>. Entre temps une autre copie, de petit format et sur cuivre a été proposée à la vente en Suisse<sup>30</sup>. Mais l'originale est réapparue d'abord en 2007 chez Robilant+Voena à Londres et Amsterdam<sup>31</sup>, puis chez Christie's à New York en 2013. L'œuvre est signée «ANTIVEDUTUS DE GRAMMATICA ROM. F.»<sup>32</sup> et ses proportions correspondent à celles des séries de muses.

On voit donc que Grammatica, une fois encore, a répliqué ici mais avec des variantes l'une de ses compositions, mettant à profit une iconographie très proche, si l'on compare les ingrédients canoniques de ces deux figures sœurs telles que données par Ripa pour la muse Terpsichore et pour Musica:

Fig.1	<p><b>TERPSICHORE</b></p> <p>Si Dipingerà parimente donzella di leggiadro, &amp; vago aspetto, &amp; terrà la cetera mostrando di sonarla, harà in capo una ghirlanda di penne di varij colori, trà quali saranno quelli di Gaza, &amp; starà in atto gratioso di ballare [...] ».</p>
-------	--

28. Papi, *Antiveduto Grammatica*, cit., p. 91, n. 12. Elle est peinte sur toile et mesure 94 x 72 cm. Elle a aussi figuré dans l'exposition *Caravaggio* de Séville en 1973, cfr. A. E. Pérez Sánchez (ed.), *Caravaggio y el naturalismo español*, Catalogue d'exposition, Raycar S. A. Impresores, Madrid 1973, n. 28.

29. Riedl, *Antiveduto della Grammatica*, cit., pp. 142 e 186, fig. 101.

30. Vente Koller, Zürich, *Gemälde alter Meister. Gemälde des 19. Jh. & russische Kunst. Zeichnungen und alte Graphick*, Auktion: 28 septembre 2018, lot 3016: *Saint Cecilia with Lute [sic] or Allegory of Hearing [sic]*.

31. *Caravaggio and the Baroque in Europe*, Robilant + Voena, Londres et Amsterdam 2007, p. 34. *Portrait of a Lady playing the Luth [sic !]*, 122 x 91,5 cm, signed, et *A Lute Player (Allegory of Music)*.

32. Vente Christie's New York, 3 juillet 2013, Lot 194: *An Allegory of Music*, huile sur toile, 100,4 x 74,6 cm.

Fig.13.	<p><b>MUSICA</b>  Donna che suoni la cetra la quale abbia una corda rotta, et in luogo della corda vi si auna cicala. In capo habbia un rosignolo uccello notissimo, à piedi un gran vaso di vino et una lira có il suo arco. La cicala [...] significa la musica per un caso avvenuto d'un certo Eunomio al quale, suonando un giorno a concorrenza con Aristosseno musico, nel più dolce sonare si ruppe una corda et subito sopra quella cetra andó volando una cicala la quale col suo canto suppliva [...]. Il vino si pone perché la Musica fu ritrovata per tener gli animi allegri come fà il vino et ancora perché molto aiuto dà alla melodi della voce il vino buono et delicato : però si dissero i Cureti sonatori andar in compagnia di Bacco da gli antichi Scrittori ».</p>
---------	---

Comment Michel Lasne a-t-il eu accès à la version peinte du tableau de Grammatica reste pour le moment un mystère. Sa biographie très parcellaire ne permet pas d'avancer d'hypothèse. Quant à la provenance de ce tableau signé, elle n'est pour le moment pas documentée avant le milieu du XX<sup>e</sup> siècle et ne permet donc pas de savoir si le tableau a pu se trouver à Paris où travaillait Michel Lasne.

Il faut rappeler pour conclure que le Parnasse peint par Grammatica vers 1621-26<sup>33</sup> était conçu pour la demeure ducal comme consubstantiel à la série des neuf muses et que ces dix tableaux ont été assimilés par Agostino Mascardi (1590-1640), dans un discours de ses *Prose vulgari*<sup>34</sup>, à neuf chœurs d'anges, Apollon étant comparé à Dieu, faisant de cet ensemble une sorte de pendant aux dix tableaux religieux de la *Camera Reale* présents à proximité de la série des muses et du Parnasse<sup>35</sup>. La Terpsichore de la collection d'Alan Rubin rejoint ainsi cet exceptionnel concert, programmé pour glorifier trois générations de ducs de Savoie.

33. Papi, *Antiveduto Gramatica*, cit., p. 70, n. 63; Riedl, *Antiveduto della Grammatica*, cit., pp. 159-62, fig. 66.

34. A. Mascardi, *Prose vulgari di Mgr Agostino Mascardi*, Fontana, Venezia 1625, p. 41.

35. Santarelli, *Iconografia musicale nelle collezioni d'arte*, cit., p. 78.