

D1. Suonatore di liuto

1595-1596 circa

Olio su tela, cm 94 x 119

Provenienza: Roma, collezione del marchese Vincenzo Giustiniani (inv. 1638, II, n. 8); acquisito nel 1808 dallo zar Alessandro I per il tramite di Dominique Vivant Denon.

San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage, inv. 45

Il dipinto era collocato nella "Stanza grande dei quadri antichi", insieme ad altre dodici tele di Caravaggio. Il soggetto rappresentato, un giovane che canta un madrigale d'amore accompagnandosi con il liuto, lascia intendere che l'opera fu eseguita espressamente per il marchese Vincenzo Giustiniani, grande appassionato e conoscitore di musica. Come noto, infatti, Vincenzo scrisse un *Discorso sopra la Musica* (1628 circa) nel quale egli, pur dichiarandosi un dilettante, rivela di essere ampiamente informato sulle novità dell'epoca in tema di canto e di composizione. Non vi è dubbio, pertanto, che il dipinto sia stato eseguito da Caravaggio seguendo le precise indicazioni del marchese, tanto più che l'efebico musico sta suonando un pezzo del celebre compositore fiammingo Jacob Arcadelt, le cui partiture Vincenzo aveva studiato da giovane ("Che nella mia fanciullezza mio padre b. m. mi mandò alla scola di musica, et osservai ch'erano in uso le composizioni dell'Archadelt, di Orlando Lassus, dello Strigio, Cipriano de Rores e di Filippo di Monte, stimato per le migliori di quei tempi, come in effetto erano", GIUSTINIANI [s.d., ed. 1981], p. 20). Dobbiamo agli importanti studi di Franca Trinchieri Camiz (TRINCHIERI CAMIZ-ZIINO [1983]; SLIM [1985], pp. 243-244) l'identificazione dello spartito che il *Suonatore* tiene davanti a sé: si tratta del madrigale d'amore intitolato "Voi sapete ch'io v'amo", pubblicato nelle numerose edizioni del *Primo libro di madrigali* dell'Arcadelt. Nell'ambiente aristocratico romano di fine Cinquecento e inizio Seicento, il far musica rientra nelle attività virtuose del gentiluomo e, come lo stesso Giustiniani rivela nei suoi scritti, costituisce un piacevole diletto da condividere con i propri pari: "...alcuna poca esperienza da me acquistata mentre ho tenuto conversazione in casa senza l'esercizio del gioco, ma con altre virtuose occupazioni, e particolarmente con questa della musica, esercitata senza concorso di persone mercenarie, tra gentiluomini diversi, che se ne prendevano diletto e gusto per inclinazione naturale" (GIUSTINIANI [s.d., ed. 1981], p. 18); e parlando della propria casa, Vincenzo afferma che "tra gli altri esercizij onorati" vi "era in uso la musica" (GIUSTINIANI [s.d., ed. 1981], p. 136). Tra i frequentatori abituali di tali incontri armonici dovevano essere il cardinale Montalto, che "sonava di Cimbalo egli per eccellenza, e cantava con maniera soave et affettuosa" (GIUSTINIANI [s.d., ed. 1981], p. 24; CHATER [1987]), e Francesco Maria del Monte. Con quest'ultimo, in particolare, il Giustiniani condivideva numerosi interessi, che spaziavano dall'astrologia, all'esoterismo, all'attrazione



1. Michel Natalis da Giovanni Lanfranco, Apollo con la lira, incisione (Galleria Giustiniana, vol. I, tav. 54).

per le terre lontane (WAZBINSKY [1994]). Rispetto alla musica, inoltre, se Vincenzo si discosta da coloro che tendono a riconoscerli l'ordine dell'armonia universale, non ne smentisce però le proprietà curative e pseudo-magiche ("si può dir veramente, che ne gl'effetti che procedono dalla musica, la natura vi abbia gran parte, accompagnata anche dall'arteficio..." (GIUSTINIANI [s.d., ed. 1981], p. 31). Non vi è dubbio che su tali questioni egli poté incontrare nel Del Monte, noto appassionato di alchimia, un interlocutore informato.

Tra gli oggetti personali del marchese figurano pochi strumenti musicali, ovvero "Un Cimbalo lungo con la cassa di sopra abbrugiata in opra" ed "Un'organo in forma di tavolino in opra" (inv. 1638), tuttavia la sua conoscenza in materia doveva essere molto approfondita. Nei suoi scritti, il marchese descrive con precisione le differenze tra uno strumento e l'altro, ed esalta specialmente la bellezza del suono del liuto, che richiedendo una grande abilità all'esecutore è divenuto sempre più raro: "Era anche per il passato molto in uso suonare di Liuto; ma questo stromento resta quasi abbandonato affatto, dappoiché s'introdusse l'uso della Tiorba, la quale essendo più atta al cantare anche me-

diocrementemente e con cattiva voce, è stata accettata volentieri generalmente, per schivare la gran difficoltà, che ricerca il saper sonar bene il Liuto" (GIUSTINIANI [s.d., ed. 1981], p. 18; su questo cfr. MARINI [1989], p. 400). Non può sfuggire, inoltre, che l'esercizio armonico praticato da Vincenzo si incontrasse perfettamente con la sua profonda conoscenza dell'antico. È egli stesso, nel *Discorso sopra la Musica*, a ricordare Pitagora e Platone circa la capacità della musica di suscitare le più diverse emozioni negli ascoltatori, dal sorriso, al pianto, all'ira (del *Timeo* di Platone Vincenzo possedeva il commento di Paolo Beni). Inoltre, Vincenzo conosceva di certo il *De Musica* di Plutarco, contenuto come noto nella raccolta dei *Moralia*, menzionati nell'inventario della sua biblioteca. I miti "musicali" antichi, come quelli di Orfeo e di Apollo erano, oltretutto, quanto mai familiari al Giustiniani, che nel proprio palazzo poteva godere in ogni momento monumentali rappresentazioni scultoree (fig. 1). Lo stesso apprezzamento di Vincenzo per il canto monodico (il "modo di cantare con una voce sola sopra un istrumento"), testimoniato dai suoi scritti come dalla commissione del nostro *Suonatore*, ben si accorda con l'erudizione antiquaria. Anche Giambattista Marino, nella sua rielaborazione del mito di Orfeo (1620), dedicò numerosi versi alla esaltazione del canto ad una sola voce (cfr. RUSSANO HANNING [1995], p. 1). La musica, dunque, acquisisce in questo contesto il carattere di una attività non soltanto virtuosa, ma erudita e tale da implicare significati ben più profondi del puro intrattenimento. La "liberalità" che questa arte assume per il marchese Vincenzo è altresì documentata dai numerosi strumenti musicali che, nell'*Amore vittorioso* di Caravaggio, si affiancano agli oggetti che celebrano le doti intellettuali del committente: le armi, i libri, il regolo dell'architetto, il globo celeste dell'astronomo.

Accanto alla tela di Caravaggio, il Giustiniani possedeva almeno altri due dipinti di analogo soggetto: un *Suonatore di liuto* del Pordenone (inv. 1638, II, n. 152; cfr. GARAS [1984]), a noi noto attraverso una incisione pubblicata dal Landon (LANDON [1812]), ed un *Orfeo col violino* (più probabilmente un *Omero*) di Nicolas Régnier, già conservato a Potsdam accanto al suo *pendant* rappresentante un *Contadino che canta* (inv. 1638, I, nn. 201-202). È evidente, tuttavia, che il dipinto del Merisi doveva assumere un ruolo particolarmente importante nella collezione e che per la sua esecuzione il marchese offrì delle indicazioni ben precise al pittore. È merito di Sir Denis Mahon (MAHON [1990]) l'aver chiarito la storia di questa opera, erroneamente interpretata dagli studiosi a causa dell'ambiguità di un passo delle *Vite* del Baglione relativo alla collezione del cardinal Del Monte: "un giovane, che sonava il Laut, che vivo, e vero il tutto pareva con una caraffa di fiori piena d'acqua, che dentro il riflesso d'una finestra eccellentemente si scorgeva con altri ripercotimenti di quella camera dentro l'acqua, e sopra quei fiori eravi una viva rugiada con ogni esquisita diligenza finita. E questo (disse) che fu il più bel pezzo, che facesse mai" (BAGLIO-



NE [1642], p. 136), La dettagliata descrizione della caraffa di fiori ed il suo apparente collegamento con il *Suonatore* poco prima menzionato, avevano indotto in errore gli studiosi che solevano identificare il quadro Del Monte con il dipinto dell'Ermitage, proveniente invece dalla collezione Giustiniani. Notizie documentarie relative ad una seconda versione del *Suonatore* passata da casa Del Monte a palazzo Barberini (vedi FROMMEL [1971b], p. 36; KIRWIN [1971], p. 55; ARONBERG LAVIN [1975] ed il fondamentale ritrovamento di WOLFE [1985]) hanno certificato l'esistenza di due dipinti autografi, molto simili nel soggetto come nelle dimensioni, smentendo oltretutto il pregiudizio per cui Caravaggio non avrebbe mai eseguito una replica di una propria creazione. L'incontrovertibilità dei dati documentari è stata successivamente confermata dall'importante ritrovamento del dipinto Del Monte, oggi conservato a New York (MAHON [1990]). Come sottolineato da Mahon (MAHON [1990]), la genesi dei due dipinti è strettamente collegata e si giustifica con il rapporto di amicizia che univa i rispettivi committenti, mentre l'inserimento della natura morta floreale, alla destra del musico, fu forse richiesta dallo stesso marchese che aveva potuto ammirare la *Caraffa* dipinta da Caravaggio per il cardinal Del Monte. La presenza dei fiori e dei frutti sul ripiano marmoreo in primo piano, infatti, amplifica il significato erotico-amoroso dell'opera, ma soddisfa anche l'ammirazione espressa da Vincenzo per l'abilità mostrata dal Merisi nel dipingere brani di natura morta (di Caravaggio, egli riferisce l'affermazione per cui "tanta manifattura gli era a fare un quadro di fiori che uno di figure"). Gli esami riflettografici hanno rivelato (CHRISTIANSEN [1990a]) che l'esemplare Giustiniani fu certamente il primo ad essere realizzato: inoltre, la particolare finitura che caratterizza la superficie del dipinto, in modo peraltro assai simile a quella rilevabile nell'*Amor vittorioso*, potrebbe essere il frutto delle specifiche richieste del committente.

Le numerose interpretazioni proposte dagli studiosi a proposito del *Suonatore*, da quella in chiave omosessuale di Posner (POSNER [1971b]), a quella cristologica di Calvesi (CALVESI [1990], pp. 216-220), a quella di armonia universale avanzata da Spezzaferro (SPEZZAFERRO [1971]), concordano nel sottolineare l'aspetto androgino del giovane musico: una impressione confermata anche dagli inventari più tardi, come quello del 1793 ove il fanciullo viene così descritto: "una Figura che suona la Chitarra, per nome detta la Fornarina" (inv. 1793, I, n. 250). La Trinchieri Camiz ha suggerito di riconoscere nel giovane effigiato il castrato Pedro Montoya, cantore della Cappella Sistina presente a Roma tra gli anni 1592 e 1600, tentando così di giustificare l'ambigua sessualità (TRINCHIERI CAMIZ [1988], p. 172).

In merito alla datazione, vi è ormai una sostanziale concordanza critica che propende per gli anni 1595-1596. Infine, è stato osservato (CHRISTIANSEN [1990b]) che il giovane suonatore ricorda, a causa dei suoi abiti, i personaggi di taluni poemi di tema pastorale. Il collegamento può trovare conferma nel fatto che, come risulta

dall'inventario della sua biblioteca, Vincenzo possedeva alcuni drammi di questo genere letterario. L'uso della musica nelle rappresentazioni sceniche dei drammi pastorali era divenuto, a quest'epoca, assai diffuso e non è da escludere l'ipotesi che in questo, come in altri casi, Caravaggio o il suo committente siano stati in qualche modo influenzati dalla pratica teatrale contemporanea (cfr. CARANDINI [1993]; DANESI SQUARZINA [2000a]).

La fama del *Suonatore di liuto* è testimoniata, oltre che dalle numerose incisioni che ne furono tratte (MOIR [1976], p. 85, n. 8), anche dall'elogio riservatogli dal Silos (1673): "Excellentis citharistae effigies. Eiusdem Caravagij apud eundem".

(Irene Baldriga)

Note d'archivio

Inv. 1638, II, n. 8:

(Nella stanza grande de quadri antichi)

"Un quadro sopra Porto con una mezza figura di un Giovane che sona il liuto con diversi frutti, e fiori e libri di musica dipinto in tela alta palmi .4. larga 5.½ incirca con sua cornice negra profilata et rabescata d'oro [di mano di Michelangelo da Caravaggio]".

Inv. 1793, I, n. 250:

(Appartamento lungo/Quarta Camera)

"Un quadro sopra Porta di palmi 4, e 5 per traverso, rappresentante una Figura che suona la Chitarra, per nome detta la Fornarina, di Michel'Angelo di Caravaggio con Cornice all'Antica dorata ad Oro buono".

(S.D.Sq.)

Bibliografia

SILOS [1673], p. 90; RAMDOHR [1787], p. 41; VASI [1804], p. 349; SCROFANI [1809], pp. 11-21; KALLAB [1906-1907], p. 280; VENTURI [1910], pp. 197-198; LONGHI [1913], p. 161, nota 1; VOSS [1923], pp. 79-80; VENTURI [1951], pp. 8-15, 16, 49, n. 11; MAHON [1951], p. 233; MAHON [1952], pp. 4, 8, 11, 19; BAUMGART [1952], pp. 95-97; HINKS [1953], pp. 50, 54, 98, n. 11; WAGNER [1958], pp. 20-21, 176-177, note 53-61; ARSLAN [1959], pp. 199-200; SALERNO [1960], p. 135, n. 8; JULIAN [1961], pp. 46-47, 53, 55, note 25-27, 56, nota 38, 71, 74, 165, nota 18, 226; CINOTTI-DELL'ACQUA [1971], pp. 93-94; FROMMEL [1971b]; CALVESI [1971], pp. 110-111, 130-131; POSNER [1971b], pp. 301, 303-304, 307, 313, 318; SPEZZAFERRO [1971], pp. 57, 84-89; LENINGRAD [1973], p. 14, n. 18; MARINI [1973], pp. 112, 358-360; Zafran in WASHINGTON-DETROIT-LOS ANGELES-HOUSTON [1975], pp. 24-29, n. 3; MOIR [1976], p. 85, n. 8; MOIR [1982], pp. 72-75; TRINCHIERI CAMIZ-ZIINO [1983], pp. 73 e ss.; HIBBARD [1983], pp. 35-39; CINOTTI [1983], p. 448 (con dettagliata bibliografia precedente); CALVESI [1985], pp. 264-267; WOLFE [1985], pp. 451-452; MARINI [1987], pp. 399-402, n. 22; Strinati in ROMA [1989b], pp. 7-8; CALVESI [1990], pp. 216-220; MAHON [1990]; CHRISTIANSEN [1990a]; CHRISTIANSEN [1990b], pp. 58-59, n. 8; NICOLSON-VERTOVA [1990], vol. I, p. 82, n. 16; BOLOGNA F. [1992], p. 304, n. 18; RUSSANO HANNING [1995], pp. 6 e ss.; PUGLISI [1998], p. 396, n. 11.

