

TRA REALTÀ E FINZIONE



Giorgio Ferraris

I

l contesto musicale in cui Caravaggio si formò fu quanto mai vario. Da giovinetto ebbe certamente modo di ascoltare la musica nella Milano spagnola, dove erano di moda le composizioni e le danze di Cesare Negri d'ispirazione iberica. Più tardi, nel clima stimolante della scena intellettuale dell'Urbe, dove lavorò dal 1592 al 1606, in occasione

dei frequenti concerti organizzati dal cardinale Francesco dal Monte ebbe la possibilità di entrare in contatto con i più importanti musicisti e cantanti della Roma di Clemente VIII. Introdotto nella tradizione della polifonia vocale, ebbe probabilmente modo anche di ascoltare le “nuove musiche”⁽¹⁾ che avrebbero rivoluzionato il gusto musicale del tempo. Inoltre, le sue quotidiane frequentazioni di strada, osterie e case di malaffare gli fecero conoscere anche la musica non colta, basata sull'improvvisazione o sulla tradizione non scritta e tramandata direttamente da un esecutore all'altro.

Nei cinque dipinti in cui raffigura strumenti musicali, tutti eseguiti tra il 1594-1595 e il 1602, nel periodo romano, Caravaggio rappresenta con estrema precisione alcuni elementi della realtà musicale a

Qui sopra,
Suonatore di liuto
(1595), particolare,
San Pietroburgo,
Ermitage.

Nella pagina a fianco,
Concerto (1594-1595),
New York, Metropolitan
Museum of Art.

lui contemporanea, identificata dalla storia della musica come la fine del periodo rinascimentale e l'inizio di quello barocco, servendosene per far emergere significati di ordine simbolico, filosofico, estetico o morale, rispetto ai quali la rappresentazione puntuale di quegli elementi riveste quindi un ruolo di puro supporto.

Nel *Concerto* (*Musica di alcuni giovani*) (1594-1595, New York, Metropolitan Museum of Art) «Caravaggio trasporta i

suoi giovinetti in un contesto storico, comunicando un senso di disordine [...] i giovinetti sono seminudi ma avvolti in tessuti non privi di riferimenti storici [...]»⁽²⁾. Il liutista, abbigliato con una sorta di toga, tiene un grande drappo rosso sul braccio destro, e anche i vestiti degli altri musicisti suggeriscono che si tratti di una “messa in scena” e non della raffigurazione di un vero “concerto” contemporaneo⁽³⁾. Il brano trascritto sulla partitura, perfettamente leggibile, è il madrigale⁽⁴⁾ *Felici occhi miei* dal *Libro primo di madrigali* di Jacques Arcadelt (1505-1568)⁽⁵⁾, allora di gran moda, che faceva parte della ricca biblioteca musicale del cardinal Dal Monte.



Nei cinque quadri in cui Caravaggio dipinge situazioni musicali, una minuziosa raffigurazione degli strumenti e delle partiture si affianca e si mescola a elementi puramente scenografici e simbolici.

Il liutista imbraccia e gira i pirotti di uno strumento a sette ordini di corde doppie, di scuola veneziana contemporanea: non lo sta suonando, ma solo accordando; il violino, col suo arco in primo piano, è ritratto con assoluta precisione. Anche gli altri personaggi – il suonatore di cornetto, il possibile cantante e un amorino con ali e frecce che si accinge a piluccare l'uva⁽⁶⁾ – non hanno ancora iniziato la loro propria attività: stiamo quindi osservando i momenti precedenti a un evento non ancora “in atto”. È questo un espediente che permette al pittore di aggiungere alla scena, che vorrebbe ritrarre un gruppo di musicisti riuniti per un “concerto” dal vivo, un'ampia gamma di significati simbolici⁽⁷⁾. Questi ultimi

finiscono quindi per prevalere sugli “ingredienti” realistici – lo spartito leggibile, gli strumenti ritratti fin nei minimi dettagli – e a tutti gli effetti, li negano, conferendo all'episodio, così come le caratteristiche dell'abbigliamento dei personaggi, più l'aria di una messa in scena a scopo simbolico che quella del ritratto di un gruppo di musicisti al lavoro.

Nel *Riposo durante la fuga in Egitto* (1595-1596 circa, Roma, Galleria Doria Pamphilj) «la composizione parte da un meraviglioso angelo che suona, volgendo le spalle a colui che osserva. [...] Accanto a una natura morta formata dal bagaglio e da un recipiente per il viaggio, siede Giuseppe, raffigurato come un vecchio e con una



veste color terra, tenendo in mano un quaderno musicale per l'angelo che suona»⁽⁸⁾. Maria e il Bambino sono seduti sotto una quercia, immersi nella vegetazione che li lambisce. L'angelo suona il violino con la postura di un vero professionista; l'abbigliamento è però sommario e nessun suonatore dell'epoca si sarebbe presentato in scena così agghindato. La partitura che san Giuseppe rivolge all'angelo è perfettamente leggibile ed è identificata con il mottetto *Quam pulchra es et quam decora*, con un testo adattato dal *Cantico dei cantici* e musicato da Noël Balduin⁽⁹⁾. Se il lato sinistro del dipinto è brullo, quello destro abbonda di piante, ciascuna portatrice di un significato allegorico ben preciso: «L'alloro allude alla perenne verginità di Maria; [...] canne e rovi sono simboli della passione di Cristo; il cardo, *sylibum marianum*, è associato alla fuga in Egitto di Maria; [...] il tasso barabasso, *verbascum thapsus*, appare in dipinti a tema cristologico che raccontano la storia della Salvezza compiuta in Cristo»⁽¹⁰⁾. «Il brano musicale è letteralmente la colonna

Qui sopra,
*Riposo durante la fuga
in Egitto* (1595),
Roma, Galleria Doria
Pamphili.

Nella pagina a fianco,
Suonatore di liuto
(1600 circa),
collezione Wildenstein,
in deposito
al Metropolitan
Museum of Art
di New York.

sonora dell'opera, leggibile proprio come un'esecuzione pittorica dello spartito musicale in esso rappresentato»⁽¹¹⁾. Anche in questo dipinto i dettagli musicali, seppure estremamente precisi, contribuiscono al significato simbolico più generale.

Il *Suonatore di liuto*, versione per Vincenzo Giustiniani (1595, San Pietroburgo, Ermitage), e il *Suonatore di liuto*, versione per il cardinal Dal Monte (1600 circa, collezione Wildenstein, in deposito al Metropolitan Museum of Art di New York), rappresentano entrambi – appunto – un liutista che imbraccia ed è nell'atto di suonare un liuto identico per fattura e dimensioni a quello del *Concerto*, vale a dire uno strumento di fattura veneziana dell'epoca. Le differenze musicali fra i due dipinti sono principalmente negli strumenti posti accanto al musicista: un violino con arco, per il dipinto Giustiniani; un violino con arco, una piccola spinetta e un flauto diritto di fattura prebarocca in quello Dal Monte. Diverse sono anche le partiture raffigurate: nel primo dipinto compare *Voi sapete ch'io*

Nelle due versioni del *Suonatore di liuto*, le partiture sono leggibili, gli strumenti, le corde e i dettagli relativi alla costruzione sono esatti

v'amo, madrigale tratto dal *Libro primo* di Jacques Arcadelt nell'edizione romana di Valerio Dorico; nel secondo il madrigale *Lassare il velo* elaborato da Francesco de Layolle nell'edizione veneziana di Antonio Gardane⁽¹²⁾. Gli strumenti, le corde e anche i dettagli relativi alla costruzione e all'uso sono esatti. La "mise" di entrambi i liutisti, nastro sui capelli e drappo sul braccio compresi, non è invece conforme all'abbigliamento usuale dei musicisti del tempo⁽¹³⁾. Una variante non musicale im-

via, mentre «il cardellino ci riporta immediatamente al suono naturale colto anche nel dramma della solitudine e non in un momento idilliaco»⁽¹⁴⁾. Gli elementi simbolici, in particolare quelli amorosi ed erotici, abbondano in entrambe le composizioni e non si limitano certo al suono naturale e all'impossibilità dell'armonia e a sim-bologie strettamente musicali⁽¹⁵⁾.

Nell'*Amore vittorioso* (1601-1602 circa, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie), il ragazzo, che impugna delle frecce ed è fornito di un paio di ali, ha ai suoi piedi vari oggetti che sembra voler scavalcare: un'armatura, un manoscritto, una corona d'alloro, una squadra, un compasso; a sinistra, un liuto, con poche corde, e un violino con arco; una partitura musicale non leggibile che è appoggiata al pavimento. «Il globo stellato che il fanciullo scavalca potrebbe alludere all'origine celeste dell'Amore; [...] la corona e lo scettro del comando indicano il potere terreno; [...] la corona d'alloro può appartenere a un poeta o a un guerriero ma è priva di valore di fronte al trionfo dell'Amore; [...] un regolo e il compasso rappresentano la base geometrica del disegno»⁽¹⁶⁾. Gli strumenti musicali non utilizzabili, un violino e un liuto con corde rotte o mancanti dipinti con estremo realismo, sono sinonimo di mutezza degli oggetti ovvero dell'inutilità dell'evento musicale rispetto all'Amore e completano il significato simbolico della scena.

Per quanto fosse attento ai dettagli, Caravaggio attribuisce dunque all'evento musicale dipinto un significato di valore simbolico che prevale su quello reale. Nelle sue raffigurazioni di situazioni musicali, da un lato è infatti riscontrabile una maniacale esigenza di esattezza (partiture suonabili, proporzioni e dettagli costruttivi degli strumenti), dall'altro, la visione di quello che era il modo di fare musica in voga al suo tempo si perde nella dimensione simbolica dell'intero dipinto. ▲

Giorgio Ferraris, musicista e studioso di musica antica, insegna alla Milano Civica scuola di musica e alla Civica scuola di liuteria di Milano.



portante tra i due dipinti è data dalla presenza di fiori e frutta nel Giustiniani, assenti nell'altro dipinto; una gabbia con uccellino è invece posta a sinistra in alto nel Dal Monte. Fiori e frutta, com'è noto, sono tra gli oggetti maggiormente sfruttati nella natura morta per simboleggiare i cinque sensi, la caducità della vita, lo scorrere del tempo, la fede nei vari valori religiosi e così

che avrebbero portato alla nascita del melodramma o "recitar cantando". Le due raccolte di arie e madrigali per voce sola di Giulio Caccini il Romano, uno dei fondatori della Camerata, pubblicate nel 1602, furono intitolate *Le nuove musiche*.

(2) E. König, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, Colonia 2000, p. 8.

(3) Il drappo colorato che compare sul braccio destro di tutti i liutisti caravaggeschi (oltre a quello del *Concerto*, anche i due *Suonatori di liuto* del Metropolitan e dell'Ermitage) è ben poco funzionale all'esecuzione. Al tempo di Caravaggio i musicisti erano di solito abbigliati in modo consona rispetto al contesto in cui suonavano (feste, cerimonie religiose o profane, concerti al chiuso o all'aperto) e non con un costume fuori da ogni realtà.

(4) Il madrigale è una composizione musicale polifonica basata su un testo poetico; la musica e la

Amore vittorioso
(1601-1602 circa),
Berlino,
Staatliche Museen,
Gemäldegalerie.

Nella pagina a fianco,
Suonatore di liuto
(1595),
San Pietroburgo,
Ermitage.





sua interpretazione dovevano avere una perfetta aderenza espressiva al testo scritto.

(5) Jacques Arcadelt (Jacob Arcadelt) (1507 circa - 1568), compositore fiammingo, dal 1539 fu attivo a Roma, prima presso la cappella Giulia poi come maestro della Cappella sistina. Scrisse musica sacra e profana e fu uno dei madrigalisti più famosi; il suo *Libro primo di madrigali* fu la più estesa collezione di madrigali del suo tempo.

(6) P. Panza, *Caravaggio, storia di un amore perduto*, "Corriere della Sera", Milano, 24 gennaio 2011, p. 30: «L'uva poteva avere due significati. In quanto frutto poteva essere Cristo, [...] ma anche il simbolo di Bacco, ovvero di un Cristo-Dioniso, amore come ebbrezza, un connubio pagano noto nel Cinquecento».

(7) La rappresentazione della musica o di strumenti musicali poteva avere molti significati: armonia, eros, caducità della vita, scorrere del tempo, udito come uno dei cinque sensi, seduzione, status symbol culturale, piacere e altri ancora. Sul tema della simbologia della musica in Caravaggio cfr. R. Papa, *Caravaggio. Vita d'artista*, Firenze 2000, pp. 40 e 50; E. König, *op. cit.*, pp. 9 e 36.

(8) E. König, *op. cit.*, p. 91.

(9) Noël Balduin (1480-1530), compositore di origine fiamminga attivo a Roma.

(10) R. Papa, *Caravaggio. Lo stupore nell'arte*, Verona 2009, p. 92.

(11) R. Papa, *Caravaggio, l'arte e la natura*, Firenze 2008, p. 60.

(12) Francesco de Layolle (dell'Aiolle, dell'Aiuola, dell'Ajolle, dell'Aiolli), (1492 - circa 1540) era compositore e organista. È stato uno dei primi a scrivere musica polifonica vocale in stile franco-fiammingo, combinata con una visione armonica di stampo italiano.

(13) Vedi nota 3.

(14) R. Papa, *Caravaggio. Vita d'artista*, cit., p. 50.

(15) Cfr. R. Papa, *Caravaggio. Lo stupore nell'arte*, cit., pp. 76 e 94.

(16) E. König, *op. cit.*, p. 41.

L'ARTE COME NON L'AVETE MAI VISTA (NÉ TOCCATA) SU IPAD

Le musiche e gli strumenti rappresentati nei dipinti di Caravaggio sono parte degli ingredienti visuali e "sonori" dell'applicazione *Caravaggio*, il primo dei "Grandi della pittura", una collana digitale, in italiano e in inglese, di monografie d'arte realizzata da Giunti in collaborazione con Centrica, in cui le opere di maestri della pittura antica e moderna (al momento sono dieci: Caravaggio, Raffaello, Van Gogh, Tiepolo, Klimt, Leonardo, Chagall, Picasso, Botticelli, Vermeer), riprodotte ad altissima risoluzione, sono esplorabili nei minimi dettagli, indagate a fondo nel significato e nelle iconografie, confrontabili tra loro per soggetto e nei particolari; un'esperienza inedita dell'opera d'arte resa possibile grazie a un innovativo software che legge le opere e guida la navigazione secondo percorsi visivi e di contenuto. Acquistabili insieme o separatamente, sono in vendita su AppStore da dicembre a € 4,49 l'una.

La vita
e le opere
di Caravaggio
sono su
www.artonline.it