

SCRITTI IN ONORE DI CLAUDIO STRINATI

a cura di
Pietro di Loreto

L'Arte di vivere
L'Arte

etgraphiæ
Roma 2018

Il liutista di Ribera: un caso precoce di caravaggismo

Dinko Fabris

Sono sempre stato attratto dal cosiddetto "Studio di orecchie" di Ribera, una delle tre acquaforti incise su lastre nel 1622 che comprendono anche occhi, nasi e bocche¹. Stranamente nessuno ha mai pensato di associare questi disegni di parti anatomiche, considerati strumenti didattici concepiti per allievi, ai sensi cui si possono intuitivamente riferire: vista, olfatto, gusto e quel che mi interessa maggiormente, l'udito (la mancanza del tatto può essere ripagata dall'eccezionale cura con cui Ribera disegnò e dipinse le mani in tanti ritratti). In ogni caso, origine e motivazione di queste incisioni restano poco chiare, così come per lo splendido disegno del Metropolitan Museum di New York che pone tra due delle orecchie dell'incisione, indubbiamente le stesse, un pipistrello con l'iscrizione a sanguigna "FULGET SEMPER VIRTUS"². La mia istintiva, ingenua, osservazione da musicologo e non da storico dell'arte, mi ha portato ad una successiva associazione altrettanto istintiva: tra i primi capolavori dipinti da Ribera proprio agli inizi del suo soggiorno italiano, non molto prima del 1622, spicca il ciclo dei "cinque sensi", che ebbe una fortuna notevole se contiamo le tante copie oggi diffuse nel mondo (comprese repliche o varianti autografe dello stesso pittore). Un ultimo motivo che mi ha convinto ad immergermi in questa breve indagine su Ribera è che il quinto senso, ossia l'Udito, costituisce un caso precoce di caravaggismo essendo ispirato in maniera evidente dal prototipo del *Suonatore di liuto* di Merisi.

Lo spagnolo José (Jusepe) de Ribera, noto come "lo Spagnolletto", fu attivo per la maggior parte della sua vita in Italia, ed in particolare presso la corte spagnola della Napoli vicereale, imponendosi presto come una delle personalità di pittore più rappresentative della prima metà del Seicento³. Secondo le *Considerazioni sulla pittura*, compilate da Giulio Mancini tra il 1617 e il 1621, nei suoi primi anni trascorsi a Roma, Ribera dipinse per un mecenate spagnolo "cinque mezze figure per i cinque sensi, molto belle"⁴. Poiché a partire dal 1616 Ribera si trasferì definitivamente a Napoli, questa serie di quadri dedicati ai "cinque sensi" dovette essere realizzata tra il 1613

e il 1616, ma la serie fu apparentemente dispersa. Soltanto in tempi relativamente recenti quattro dei cinque quadri che componevano la serie sono stati ritrovati e riconosciuti come autografi di Ribera, e quindi esposti tutti insieme per la prima volta durante la grande mostra dedicata a Ribera dal Metropolitan Museum di New York nel 1992⁵. Mancava all'appello il quinto senso, l'*Udito*, conosciuto allora solo attraverso una copia incerta esposta in una casa d'aste a Vienna (Europahaus), che rappresentava un bizzarro e quasi caricaturale suonatore di liuto, con un libro di musica aperto sul tavolo (fig. 1).

Concentrandosi sui sicuri autografi di Ribera, ossia gli altri quattro sensi, gli studiosi non hanno mancato negli anni successivi alla Mostra del 1992, ripresa anche a Napoli, di evidenziare il naturalismo intenso e quasi brutale delle scene rappresentate, intrise di caravaggismo ma a sua volta probabilmente influente sui giovani pittori spagnoli (Velázquez in particolare). La serie originale dei "cinque sensi" fu attribuita a Ribera oltre mezzo secolo fa da Roberto Longhi il quale, pur avendo individuato solo alcuni dei quadri tramandati con altre attribuzioni, li collegò correttamente alla serie citata da Giulio Mancini nel 1620⁶. Nel 2002 Gianni Papi ha potuto identificare anche lo spagnolo che, secondo Mancini, aveva commissionato e possedeva questa serie: Pietro Cussida, originario di Saragozza, rappresentante del re di Spagna presso la Santa Sede e morto nel 1622. Nell'inventario dei beni del figlio di lui, Francesco Cussida, comparivano infatti "cinque quadri dei cinque sentimenti"⁷.

La distanza che separa la modesta versione del *Suonatore di liuto* di Europahaus a Vienna (nel frattempo chiusa senza poter sapere dove sia finita la tela), proposta nel 1992 come copia dell'*Udito* di Ribera, dai meravigliosi dipinti considerati autentici della serie, hanno spinto a proporre altre soluzioni per il quinto senso. Nonostante il salto cronologico, infatti, troviamo a volte indicato come personificazione dell'*Udito* la *Ragazza con tamburello*, soggetto tipicamente napoletano che reca firma e data 1637⁸.

Questo articolo, oltre che ad onorare Claudio Strinati e la sua passione per la musica, è dedicato al sessantesimo compleanno di Zdravko Blazekovic, tra i più attivi protagonisti dell'Iconografia musicale dei nostri tempi.

¹ La serie posseduta dall'Albertina di Vienna fu esposta alla Mostra *Juan de Ribera* di Capodimonte del 1992 e si trova riprodotta in Spinosa 1992, pp. 375-377.

² Riprodotta *ivi*, p. 329, scheda di Manuela B. Mena Marqués.

³ Limiterò i riferimenti bibliografici ai testi fondamentali sugli esordi di Ribera a Roma, dove sono riassunti i titoli precedenti: in Perez Sanchez - Spinosa 1992; Spinosa 2003 (ried. aggiornata 2006); Papi, in Spinosa 2005, pp. 45-55; Papi, 2007; Papi, in Spinosa, 2011.

⁴ La serie è citata nello scritto di Mancini (1620) tra le primissime opere fatte a Roma da Ribera: "[...] Fece molte cose qui in Roma et in particolare per ***, spagnuolo, quale ha cinque mezze figure per i cinque sensi molto belle, un Christo Deposito et altro che invero son cose di esquisitezza bellezza". Cfr. Mancini 1617-1621 ca., in Marucchi - Salerno, in Marucchi, 1956-1957: I, pp. 249-251.

⁵ Perez Sanchez - Spinosa - Bayer, a cura di, catalogo della Mostra di New York, 1992, pp. 59-64 (riproduzione della copia di Vienna a p.64).

⁶ Roberto Longhi 1966, pp.74-78.

⁷ Gianni Papi, in 2002, pp. 21-43.

⁸ Cfr. Perez Sanchez - Spinosa, cit., 1992, p. 223 e Spinosa, cit., 2006, cit., p.129. La confusione è nata a causa della proposta, accettata dagli specialisti, di una successiva

1. Copia da Ribera, *Il senso dell'Udito*, attuale collocazione sconosciuta (già Vienna, Europahaus)
2. Copia da Ribera, *Il senso dell'Udito* (Milano, Collezione Koelliker)
3. Copia da Ribera, *Il senso dell'Udito* (Pully, Collezione privata)
4. Copia da Ribera, *Il senso dell'Udito*, attuale collocazione sconosciuta (venduto Asta Christie's New York 2008)
5. Copia da Ribera, *Il senso dell'Udito*, (Zamora, Museo, Inv. MZA 222/2)

Infine in due studi del 2005 e 2007 Gianni Papi ha proposto che un'altra versione del *Suonatore di liuto*, proveniente da una collezione privata romana e raccolta nella vasta collezione milanese di Luigi Koelliker, fosse l'originale quinto senso dipinto da Ribera⁹ (fig. 2).

Le condizioni di degrado e la difficile lettura di questa tela, tuttavia, non hanno consentito che questa attribuzione fosse unanimemente accettata da parte di tutti gli specialisti¹⁰. In particolare Nicola Spinosa ha opposto al liutista Koelliker una "identica" versione conservata in collezione privata a Pully, in Svizzera, e proveniente da New York, proponendole entrambe come opere dubbie di Ribera, dunque probabili copie di un originale perduto¹¹ (fig. 3).

In realtà i due suonatori ritratti presentano notevoli differenze ed entrambi sono diversi da una terza versione, venduta in un'asta Sotheby's a New York nel gennaio 2007¹². La stessa tela dopo appena un anno è tornata in vendita, questa volta in un'asta Christie's a New York nell'ottobre 2008 (aggiudicata per 16.250 dollari)¹³ (fig. 4).

Tra tutte le versioni che abbiamo finora citato, tutte diverse tra loro, soltanto quella oggi dispersa di Europahaus a Vienna (che è anche la più simile a quella delle aste Sotheby's e Christie's) riportava al di sopra del liutista l'esplicita scritta "AUDITUS" (cfr. fig. 1). Nicola Spinosa ricordava inoltre altre "sicure copie dell'originale" a Barcellona (Collezione Soler y Roviro) e presso la casa di vendite Stanley Moss & Company a Riverdale on Hudson, negli Stati Uniti¹⁴. Ma le repliche del suonatore di Ribera dovettero essere assai più numerose, soprattutto nelle collezioni spagnole dove si diffusero diverse serie complete dei "cinque sensi": nella scheda della replica del *Suonatore di liuto* di Ribera custodita presso

il Museo di Zamora a partire almeno dal 1945 (inventario MZA 222/2; fig. 5), sono infatti menzionate repliche dell'intera serie a Barcellona (Marqués de Castellví),¹⁵ Murcia (Colección D'Estoup),¹⁶ Valencia (Collezione Barber y Campoy), "al margen de ejemplares sueltos en lugares diversos, lo que hace pensar en el éxito de la serie y en su temprana presencia en España"¹⁷.

La caratteristica di queste collezioni spagnole, in gran parte oggi disperse e conosciute solo attraverso antichi cataloghi, era di presentare copie fedeli e coeve dell'intera serie dei cinque quadri componenti i "cinque sensi", a partire dall'originale di Ribera. Il ritrovare tra questi il *Suonatore di liuto*, peraltro a Zamora assai simile all'impostazione del liutista Koelliker, vale a confermare dunque che era quello il soggetto originale scelto per l'Udito dallo "Spagnoletto". Sempre nel contesto delle collezioni spagnole, colgo l'occasione per chiarire un'informazione inesatta su una delle copie singole ("ejemplares sueltos") dalla serie di Ribera, tramandata per mezzo secolo senza verifiche, che aveva attratto la mia curiosità. Secondo Alfonso Pérez Sánchez "[...] All'Accademia di San Fernando è custodita una versione attribuita a Novelli (n.539) che - pur raffigurando il medesimo personaggio [della *Vista* di Ribera a Città del Mexico] con lo stesso atteggiamento e identica posa - sopprime il cannocchiale e lo trasforma in un suonatore di liuto"¹⁸. Una visita alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid, dove la tela n.539 è tuttora attribuita a Diego Novelli e si trova nei depositi del Museo, mi ha permesso facilmente di constatare che si tratta di una copia molto bella e probabilmente coeva della *Vista* di Ribera senza alcuna modifica¹⁹. È probabile che al momento del suo ingresso in Museo il cannocchiale galileiano in mano

nuova serie di "cinque sensi" che Ribera avrebbe composto a Napoli intorno al 1637, data che compare oltre che sulla tela della "Ragazza col tamburello" (Udito) anche su quella del "Bevitore" (Gusto); ma il "Ragazzo con vaso di fiori", che un tempo era considerato un terzo senso della serie (Olfatto), è stato di recente eliminato dal catalogo di Ribera. Uno strano sincretismo dei due sensi Udito e Gusto sarebbe rappresentato inoltre nel "Bevitore con tamburello" di Ribera conservato al Museo Gösta Serlachius di Mänttä in Finlandia e datato 1631.

⁹ Gianni Papi, in Spinosa cit., 2005, pp. 45-55, p.278 e Tavola III, 14 e Id. 2007, pp.162-163 e Tavola LVI.

¹⁰ Cfr. Spinosa 2006 cit., p. 271.

¹¹ "Il modesto stato di conservazione di questa versione [...] il dipinto non può essere inserito tra le opere sicuramente autografe dello spagnolo [...] Motivo per il quale, sia per la versione di Pully che per quella oggi a Milano, lo scrivente, in attesa di nuove eventuali acquisizioni conoscitive, ha scelto per entrambe una collocazione tra le opere ancora di problematica attribuzione": Spinosa 2006, p. 49, B2.

¹² Cfr. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/important-old-master-paintings-and-european-works-of-art-n08282/lot.379.html>.

¹³ Cfr. <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/after-jusepe-de-ribera-called-lo-spagnoletto-5112994-details.aspx>.

¹⁴ Cfr. Spinosa, cit., p. 396.

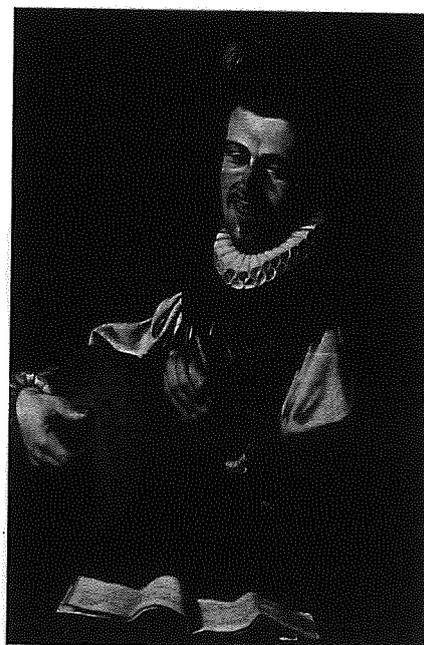
¹⁵ In realtà la grande collezione di pitture e 7000 libri era stata creata originariamente a Valencia dal marchese Juan Basilio de Castelví Coloma (1675-1754) a partire dal 1698, dopo essere stato viceré a Mallorca. Tra i quadri spiccano i "napoletani" come Stanzione e Ribera. Cfr. Mas - Vellón 2017.

¹⁶ In realtà questa collezione è stata smembrata in varie vendite e dispersa: cfr. Antonio Martínez Ripoll 1981. Nell'antico *Catálogo de los cuadros que componen la galería de don José María d'Estoup, en diciembre de 1864*, Murcia, Imprenta de Leandro y Vicente Riera, 1865, la serie dei "cinque sensi", comprendente l'Udito, era indicata come copie da Nicolas Poussin (p.9, nn.32-36).

¹⁷ Cfr. <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=El%20%EDdo&simpleSearch=0&chipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=14&>

¹⁸ Pérez Sánchez 1964, n. 529, p. 51: "Un músico. 'El sentido del oído?' Napolitano, siglo XVII. Posiblemente, Novelli.-Tormo, pág. 95 (?)" ; cfr. anche *La Vista* scheda di Pérez Sánchez, in Spinosa 1992, n.1.3, p.116 (e riproduzione e p.117).

¹⁹ Ringrazio Inmaculada Barriuso e tutto il personale del Museo della Real Academia de San Fernando per avermi consentito di visionare direttamente nel deposito la copia della *Vista* da Ribera nell'ottobre 2017.



al personaggio raffigurato sia stato scambiato per un flauto traverso (assai simile in apparenza), giustificando la prima attribuzione ottocentesca nel catalogo come "Un músico", e poi la parola spagnola "flauta" si sia trasformato in "laud", il termine castigliano per liuto.

Una volta stabilito in via definitiva che l'*Udito* era rappresentato dal *Suonatore di liuto* nella serie originale dei "cinque sensi" di Ribera, dipinta a Roma anteriormente al suo trasferimento a Napoli nel 1616, esaminiamo il contenuto iconografico del possibile archetipo che allo stato attuale delle ricerche conosciamo solo attraverso presunte copie. Nelle cinque versioni che abbiamo ricordato, di cui è possibile conoscere almeno una riproduzione, l'impostazione della scena è identica e anche questo proverebbe l'esistenza di un archetipo di Ribera con le stesse caratteristiche (le differenze sono relative alla più alta o bassa qualità artistica e a particolari non significativi ai fini dell'interpretazione generale della scena, che non cambia). In tutte appare un giovane in abiti da gentiluomo, con gorgiera e cappello piumato, intento ad eseguire un accordo su uno strumento della famiglia del liuto, ritratto di tre quarti dietro un tavolo su cui è aperto un quaderno di musica riprodotta in maniera verosimile ma illeggibile in gran parte delle riproduzioni che possediamo.

La costruzione di questa scena mi è sembrata subito basata su un modello arcinoto: il *Suonatore di liuto* di Caravaggio, conosciuto in almeno tre versioni ma tutte con una impostazione identica, ossia un suonatore giovane ritratto di tre quarti che suona un liuto arcaico e ha davanti a sé su un tavolo due libri parte di antichi madrigali²⁰. Le differenze tra le tre versioni di Merisi dipendono essenzialmente da elementi accessori posti sulla tavola (o in un caso in aria, una gabbietta con uccellino sullo sfondo) mentre con il suonatore di Ribera sono tre cambiamenti essenziali ma che non alterano la costruzione fisica della scena: il giovane musicista non è un effeminato vestito all'antica, lo strumento non è un normale liuto e il libro di musica aperto è unico e segue la moda dei quadernetti per voce e chitarra di primo Seicento, assai diverso dagli arcaici libri parte di madrigali cinquecenteschi. La differenza forse più importante dal punto di vista del significato da attribuire alla scena è però nel viso dei due tipi di suonatori. Il giovane

di Caravaggio ha un'aria estatica, sensuale, con la bocca semi-aperta che fa intravedere la lingua, tanto che era prevalsa negli ultimi trent'anni l'ipotesi, formulata da Franca Camiz, che si trattasse di un cantante castrato, colto nel momento in cui intona uno dei madrigali del libro sul tavolo accompagnandosi sul liuto²¹. Il suonatore di Ribera è un gentiluomo vestito alla moda del primo Seicento, e la sua bocca si apre ad un riso che mette in mostra i denti e financo le gengive, tanto che nelle copie meno curate, si ha l'impressione di una caricatura satirica. Questa impressione di deformità, come una caricatura, risulta particolarmente forte nella versione passata recentemente sul mercato antiquario (prima Sotheby's poi Christie's) e in Pully, dove la testa appare sproporzionata rispetto alle dimensioni del corpo, come se si trattasse di un nano di corte. Pur tra le differenze nella riuscita artistica del viso, tutt'è cinque le versioni che conosciamo presentano le stesse tipologie di incoerenza nella riproduzione dello strumento musicale che, a questo punto, dovremmo ritenere presenti anche nell'archetipo di Ribera: il manico è fuori asse rispetto alla prospettiva e presenta soltanto 6 pioli invece che i 7 necessari per questo tipo di liuto; la sagoma della parte posteriore della cassa presenta doghe sporgenti inesistenti negli strumenti del tempo; la rosetta, resa ovalata, non ha profondità ed è quasi sempre collocata in una posizione sbagliata sul piano armonico (la rosetta più fedele ad un vero strumento del tempo sembra quella della copia di Zamora, con gli intagli visibili); le corde, intuibili nella parte in ombra sotto la mano destra, quasi non si vedono nel resto dello strumento così come non si distinguono i tasti di budello sul manico (la situazione più grave, probabilmente per i danni subiti nel tempo, è nello strumento Koelliker).

La mia ipotesi è che Ribera, prima di tutti gli altri cosiddetti caravaggeschi, abbia tentato di riprodurre un modello illustre, quasi mitizzato da una aura di mistero, conosciuto però solo indirettamente attraverso descrizioni sommarie: il *Suonatore di liuto* di Caravaggio. Tutti gli studiosi concordano che i "cinque sensi" siano stati realizzati dal giovane Ribera a Roma per lo spagnolo Cussida prima del 1616. Avevo già notato con sorpresa in un precedente scritto che le prime menzioni ufficiali di un *Suonatore di liuto* di Caravaggio si

²⁰ In attesa di pubblicare una monografia su "Caravaggio e la musica" in lingua inglese, sulle tre versioni del *Suonatore di liuto* (San Pietroburgo, Londra ex Badminton e New York Wildenstein) ho pubblicato fino a questo momento tre saggi, in Macioco - De Pascale 2012, pp. 73-85; Pacelli 2012, pp. 170-187; in Ammann - Celestini - Christensen 2014, pp. 22-50. A questi si aggiunge il breve contributo in Cacciatori - Meucci - Villa - Girodo - Guido 2016, pp. 133-139, che contiene anche l'importante

saggio di Claudio Strinati, *Il Suonatore di liuto di Caravaggio*, ivi, pp. 115-127.

²¹ Il riferimento è agli studi di Franca Trinchieri Camiz, in Marini 1987, pp. 381-383; Idem 1988, pp. 198-221; e in AA.VV. 1989, pp. 198-221. Nei miei studi citati alla nota precedente ho sottolineato come la stessa Franca Camiz, straordinaria studiosa, non avesse mai proposto come definitiva e provata la sua identificazione del *Suonatore di liuto* con il castrato spagnolo Pedro Montoya, mentre il dato sembra passato per acquisito nella critica successiva (pur in assenza di prove documentarie).



Il liurista di Ribera: un caso precoce di caravaggismo

registrano a Roma molto tardi, a partire dall'inventario *post mortem* del cardinal Del Monte del 1627 e poi nei registri Barberini (1628) e Giustiniani (1638), prima della descrizione di Baglione (1642). Ciò sembra incoerente con l'esplosione della moda dei Caravaggeschi che cominciarono a ritrarre scene musicali con al centro un suonatore di liuto in pose diverse, molto prima di queste prime menzioni ufficiali. In realtà una menzione precoce risale già al settembre 1611 quando Prospero Orsi, l'amico personale di Merisi che ne curava anche le vendite, riuscì a vendere al duca Altemps dei quadri di Caravaggio tra cui "Un giovane che suona il liuto con una caraffa di fiori di palmi 6 lungo"²². Questa testimonianza era stata sempre sottovalutata perché considerata relativa a copie di originali di Caravaggio, ma la cifra di 100 scudi pagata dal duca per il *Suonatore di liuto* sembra troppo alta per una copia (quelle di mano di Orsi erano normalmente pagate meno di 20 scudi). E anche se fosse stata davvero una copia, e non

uno dei diversi originali di Caravaggio di questo soggetto, il documento resta di eccezionale importanza perché ne dimostra la circolazione a Roma fin dal secondo decennio del secolo. Ma resta assai dubbio che Ribera a Roma abbia potuto avere accesso ad una delle versioni originali dell'opera di Caravaggio, sottratte agli sguardi estranei per misteriose ragioni fino almeno al 1627. Dobbiamo allora immaginare che vi siano stati dei passaggi graduali di avvicinamento, dai prototipi composti per la cerchia del cardinal Del Monte, fino all'ampia diffusione di quel modello nella Roma del secondo decennio del Seicento.

Un grado intermedio tra il *Suonatore di liuto* di Caravaggio e la bizzarra rivisitazione operata da Ribera è a mio parere un quadro poco noto e non firmato nella Collezione Lodi di Lugano (fig. 6 - TAV. XXI).

Vi compare un soggetto ibrido, la cui intenzione è di riprodurre un giovane vestito all'antica ed effeminato, che mostra

²² Come risulta da un doppio inventario della collezione Altemps stilato da due pittori professionisti intorno al 1619 (Spezzaferro 2005, Nicolai 2008), che nell'inventario più completo è indicato come «Un quadro d'un putto che suona un liuto del



sul tavolo gli stessi elementi di una delle versioni originali del *Suonatore* di Caravaggio, ossia il quadro recentemente ricomparso in collezione privata a Londra ex Badminton, ma in ordine rovesciato, come se il pittore avesse copiato gli elementi sul tavolo da una incisione e non da un originale, mentre la figura in atto di suonare lo strumento è in posizione corretta ma con il mantello sulla spalla opposta all'originale. È lo strumento ad attirare la nostra attenzione, perché non si tratta di un arcaico liuto come quello dipinto da Caravaggio in tutte le versioni note (a sei o sette ordini di corde, detti anche "cori"), bensì di uno strumento aggiornato al primo Seicento, un "chitarrino" o "chitarra italiana" a 4 ordini di corde: sono visibili 7 piroli dove si attaccano le rispettive corde, una singola per il cantino e le altre tre doppie. Questo strumento, nonostante il nome, era una variante del liuto con la cassa a guscio di tartaruga, e non con la forma che conosciamo ancora ai nostri giorni, a "8", dello strumento che nel primo Seicento si chiamava "chitarra spagnola"²³. Lo stesso strumento a quattro ordini di corde si trova in un poco studiato dipinto probabilmente coetaneo di quello di Lugano, conservato nella Galleria Doria Pamphili di Roma: qui è esposto un suonatore di liuto anonimo del primo Seicento attribuito a un "Pittore caravaggesco toscano" (inventario n. 553)²⁴. È questo a mio parere il successivo grado di avvicinamento alle copie del suonatore di Ribera che conosciamo: al posto dei due libri ancora presenti nel dipinto di Lugano, come in Caravaggio, vi è ora solo un foglio manoscritto di musica in notazione seicentesca con un testo da cantare, mentre tutti gli altri elementi sul tavolo sono eliminati. Notiamo che la pagina musicale è rivolta verso lo spettatore e non può dunque essere utilizzata dall'esecutore, e probabilmente il pittore vi ha voluto indicare qualcosa²⁵. Del suonatore vestito "all'antica" resta solo il drappo rosso sulla spalla sinistra, riferimento esplicito ed incoerente

con il resto dell'abito che configura un giovane nobile (un paggio?) vestito alla moderna con colletto aperto e la stessa folta capigliatura del suonatore di Lugano, ma per la prima volta con un moderno cappello colorato sormontato da una grande piuma fermata da una medaglia.

Tutte le copie del suonatore di Ribera che conosciamo condividono l'abito moderno da gentiluomo dell'anonimo caravaggesco Doria Pamphili, con tanto di cappello piumato. Lo strumento è lo stesso "chitarrino" a quattro ordini, solo che manca un pirolo per il raddoppio della corda più bassa: il fatto che questo elemento manchi in tutte le versioni note può provare l'esistenza di un prototipo unico di Ribera che aveva questa caratteristica.

In questo breve percorso ho cercato di dimostrare che Ribera (e dopo di lui una schiera di pittori "caravaggeschi") ha scelto di costruire il soggetto del senso dell'Udito partendo dal modello del *Suonatore di liuto* di Caravaggio, di cui però aveva solo informazioni indirette e vaghe, filtrate attraverso altri dipinti ispirati allo stesso modello, con varianti significative ed attualizzanti: il ragazzo vestito "all'antica" diviene un paggio o un giovane vestito da gentiluomo con cappello piumato, suona uno strumento facile e alla moda invece che un arcaico liuto di metà Cinquecento, con musica ugualmente moderna

Caravaggio sc.100». Cfr. Fabris, cit., 2014, pp. 36-37.

²³ Cfr., Meucci, in Seller 2001, pp. 37-57. Partendo dalla convincente spiegazione di Meucci, in due diversi contributi ho cercato di dimostrare che il principe Carlo Gesualdo da Venosa, definito da alcune fonti virtuoso di "chitarra" usava in realtà proprio questa "chitarra italiana" a quattro ordini di cori, più adatta ad accompagnare il canto con accordi rapidi e che probabilmente anche la "chitarra" che figura con "una violina" tra i beni di Caravaggio nel 1605 era dello stesso tipo (Inventario dei beni di Michelangelo Merisi in data 26 agosto 1605 pubblicato in Di Slvo - Verdi Roma 2011, p. 256). Lo chiarisco rispettivamente nei miei articoli in "Quaderni dell'Accademia di Musica Antica di Milano", I (2014), pp. 49-62 e in Macioce - De Pascale 2012, pp. 73-85.

²⁴ Cfr. De Marchi 2016, p. 400. La stessa scheda nel Catalogo, che assegna il quadro a un "Pittore caravaggesco toscano verso il 1625" definendo il soggetto "Suonatore di liuto", lo collega correttamente ad un "quadro di un Giovane che suona il chitarino con cornice indorata liscia a misura di testa" che "alla morte del principe era nella

villa di Belrespiro" (1666 e inventari successivi fino al 1764). Dunque nel Seicento lo strumento era ancora identificato correttamente (diventerà invece un "leuto" nell'inventario del 1764).

²⁵ Il quadro è collocato nella parte visitabile della Galleria Doria Pamphili di Roma, nel corridoio denominato Galleria Aldobrandini, ma troppo in alto per permetterne uno studio ravvicinato. In attesa di poter richiedere un permesso per tale studio e per una riproduzione dei particolari, è risultato impossibile leggere il testo manoscritto nel cartiglio musicale, mentre la musica appare perfettamente leggibile ma incongrua rispetto alla scena rappresentata: si tratta infatti di note arcaiche (scritte con rombi cinquecenteschi invece che palline ormai in uso nei manoscritti seicenteschi), inserite su tetragramma invece che su pentagramma con chiave probabilmente di soprano, come se si trattasse di una trascrizione di canto gregoriano invece che di musica profana da cantare sul chitarrino. L'esame ravvicinato consentirà anche di verificare una ipotesi avvincente, ma che non ho potuto neppure tentare di argomentare in questa sede: che sia proprio questo Suonatore l'autentico originale "Udito" della Serie

sul tavolo e mostra in viso un atteggiamento ironico o satirico invece che estatico. Questa scelta non potrebbe essere comprensibile senza considerare alcuni fattori. Il primo è la diffusione sotterranea ma irrefrenabile, per passaparola, delle inquietanti raffigurazioni di musicisti dipinti da Caravaggio per il cardinal Del Monte e la sua cerchia, che ho da tempo proposto come un pericoloso “gioco di committenti” nella Roma di fine Cinquecento. Il suonatore al centro del *Concerto dei musicisti* è anche il *Suonatore di liuto* di cui conosciamo almeno tre varianti, come se fosse stato chiesto a Caravaggio di sperimentare posizioni e situazioni diverse per lo stesso soggetto fino a trovare la chiave giusta. Per qualche motivo gli esperimenti cessarono bruscamente e si creò una cortina di silenzio sulle varianti nel frattempo smembrate in collezioni diverse, di cui come ho detto le prime notizie si avranno soltanto dal 1627 in poi. Eppure l'impostazione di base della scena del *Suonatore di liuto* si era diffusa in maniera potente fin dalla terza edizione del 1603 dell'*Iconologia* di Cesare Ripa (la prima con immagini) dove era stata inserita a commento della quarta delle “compassioni umane” il “Sanguigno per l'aria”: quasi compendiando il *Suonatore* e il *Concerto* di Caravaggio, questa incisione di Ripa presenta un giovane in piedi vestito all'antica che suona un arcaico liuto di metà Cinquecento davanti ad un leggio che sostiene un libro-parte (forse di madrigali) ed ha accanto a sé un montone che regge un “grappo d'uva”²⁶. Sembra essere questa la fonte dove i diversi dipinti che abbiamo esaminato fino a Ribera potrebbero aver preso alcuni elementi decisivi. Per esempio, il vestito con il corpetto diviso dalle maniche, oppure lo stesso strumento che potrebbe essere stato facilmente scambiato per un chitarrino a quattro ordini (in Ripa 1603 le corde sono confuse ma appaiono chiaramente da un lato solo quattro pioli). Resta da giustificare la scelta di utilizzare per il senso dell'Udito proprio questa scena caravaggesca, che potrebbe spiegarsi più facilmente se fosse possibile collegare il modello di Caravaggio al senso acustico. Il tema dei “cinque sensi” nella storia dell'arte europea, vera e propria “invenzione” teologica e liturgica del Cristianesimo medievale, sembra conoscere una nuova fortuna nell'età della Controriforma²⁷. La visualizzazione dei sensi del corpo come gradini di una scala verso la conoscenza fu ripresa e rivalutata

nel momento in cui l'arte del tardo rinascimento doveva servire la causa degli ordini riformati²⁸. Durante questo periodo i “cinque sensi” erano organizzati in un sistema gerarchico che partiva dalla vista (legata alla luce e all'elemento fuoco), poi l'udito (aria), l'olfatto (vapore), gusto (acqua) e infine il tatto al gradino più basso²⁹. Non è necessario ricordare i principali capolavori prodotti nell'arte europea del primo Seicento su questo tema, da Jan Bruegel il vecchio e Rubens fino a Rembrandt, tra cui si inseriscono anche le cinque tele giovanili di Ribera. Tra tutte le fantasiose interpretazioni che gli specialisti di Caravaggio hanno provato ad applicare ai soggetti musicali da lui dipinti a Roma negli ultimi anni del Cinquecento, la meno credibile è che Merisi avesse voluto riprodurre scene realistiche di concerti da lui ascoltati in casa Del Monte o che volesse celebrare il gusto “moderno” del suo mecenate, legato agli esperimenti monodici dei primi melodrammi fiorentini: gli strumenti da lui riprodotti fedelmente sono antiquati e rotti o insuonabili, le pagine musicali rivelano libri vecchi di oltre mezzo secolo, tutto sembra artificioso e contraffatto. Nel *Suonatore di liuto* - le versioni probabilmente originali di San Pietroburgo e Londra ex Badminton, ma non la versione Wildenstein di New York, certamente manipolata - si possono rintracciare elementi allegorici che rappresentano tutti i cinque sensi insieme: il musicista suona il liuto (simbolo dell'Udito e insieme del Tatto, per effetto delle mani sullo strumento), sul tavolo troviamo frutti (Olfatto) e frutti (Gusto) ed infine sulla caraffa compare un effetto ottico che riconduce alla Vista. Se questa interpretazione non apparirà troppo forzata, la sua giustificazione potrebbe trovarsi negli interessi di ricerca accademica del gruppo di cardinali ed intellettuali che frequentava la casa Del Monte: la musica “antica” (*mousiké*) come simbolo dell'unione di tutte le arti e dunque dei cinque sensi.

La divulgazione di questo soggetto caravaggesco senza accesso diretto agli originali, potrebbe aver favorito l'interpretazione più superficiale, ossia che il liutista fosse allegoria di un solo senso, l'Udito: come tale è incorporato infatti nell'edizione di Ripa del 1603 collegato all'aria, elemento di quel senso. Ribera, attraverso i passaggi intermedi che ho provato a ricostruire, avrebbe dunque recuperato questa interpretazione del

di Ribera.

²⁶ Ho descritto e commentato questa incisione di Ripa in riferimento al modello di Caravaggio in Fabris 2014

²⁷ Per il concetto di “invenzione” nella liturgia e nell'arte medievale, si veda il volume di Éric Palazzo 2014; trad. it. Napoli 2017.

²⁸ Un'ampia panoramica di questa tematica si trova in Ferino Padgen 1996.

solo senso dell'Udito, tanto che tutti gli altri elementi sono assenti dal tavolo nonostante la derivazione del suo liutista-gentiluomo dal modello di Caravaggio resti evidente. Quel che sorprende è che tra le centinaia di tele di seguaci caravaggeschi elencate dagli specialisti prima della metà del secolo XVII, "i prototipi musicali caravaggeschi più seguito furono senza dubbio il *Suonatore di liuto* e la *Musica*",³⁰ ossia tele che quasi nessuno aveva potuto vedere in maniera diretta. Negli anni immediatamente successivi toccherà all'*Udito* di Ribera di diventare modello per i tanti pittori caravaggeschi, italiani

come Manfredi o Paolini, ma soprattutto franco-fiamminghi attivi a Roma nel terzo decennio del Seicento, che riproducono infinite varianti di un suonatore di liuto o di strumenti a corde simili, vestito nobilmente con cappello piumato e musica sul tavolo: Valentin de Boulogne, Tournier, Regnier e poi Terbrugghen, Hals, Rombouts e tanti altri³¹.

Sarò comunque contento se con questo piccolo contributo avrò convinto gli studiosi perlomeno a cambiare la intitolazione dei vari quadri che ho descritto come *Suonatore di chitarrino* invece che *Suonatore di liuto*.

²⁹ Pallasmaa 2007, p. 24.

³⁰ Strinati - Vodret, in Bini - Strinati - Vodret, Milano 2000, p. 21.

³¹ Nonostante l'importanza da tutti riconosciuta del modello del *Suonatore di liuto* di

Caravaggio, non sono stati compiuti studi sistematici su questo aspetto del fenomeno dei pittori caravaggeschi dal secondo decennio del Seicento in avanti. Si veda almeno H. Colin Slim 1985, pp. 241-263 e Macioce, cit., pp. 95-103.