

Il terzo *Suonatore di liuto* di Caravaggio

Dinko Fabris (Roma e Napoli)

Nella sterminata bibliografia prodotta negli ultimi anni su Caravaggio, la questione del *Suonatore di liuto* sembrava risolta in maniera definitiva con il riconoscimento, accanto al dipinto di provenienza Giustiniani ora all'Ermitage di San Pietroburgo, di un secondo dipinto, piuttosto malridotto, depositato fino al 2014 al Metropolitan Museum di New York, che sarebbe per quasi tutti l'archetipo commissionato dal cardinale Del Monte. La scoperta nel 1990 fu accolta inizialmente con scetticismo, poiché si riteneva fino ad allora che Caravaggio non avesse mai dipinto due volte lo stesso soggetto, poi fu accettata come definitiva, tanto che ci fu chi volle raccontare la storia come "A Tale of Two Lutes".¹ Sembrava altresì accettata e ripetuta nella maggior parte degli studi pubblicati negli ultimi anni la proposta ipotetica, formulata da Franca Camiz, di riconoscere nel ritratto un cantante castrato (lo spagnolo Pedro Montoja) in atto di eseguire, accompagnandosi al liuto, una ricostruzione polifonica partendo dalla sola parte di basso di un madrigale.²

Qualcosa mi era sempre sembrata fuori posto, in questa storia problematica troppo facilmente risolta, e che invece mostrava troppe incongruenze nelle proposte di datazione e soprattutto nelle motivazioni per la creazione di questo

1 Michael Kimmelman, *Review/Art; Caravaggio: A Tale of Two Lutes*, "The New York Times" (9 febbraio 1990), leggibile online all'indirizzo: <http://nytimes.com/1990/02/09/arts/review-art-caravaggio-a-tale-of-two-lutes.html> (3 giugno 2014).

2 Cfr. Franca Trinchieri Camiz e Agostino Ziino, *Caravaggio: aspetti musicali e committenza*, "Studi musicali", 12/1 (1983), pp. 67–90; Camiz, *The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture*, "Artibus et Historiae", 9/18 (1988), pp. 171–186; Camiz, *Music and Painting in Cardinal del Monte's Household*, "Metropolitan Museum Journal", 26 (1991), pp. 213–226. La stessa Camiz, in tempi più recenti, aveva riformulato la sua ipotesi di identificazione con Montoya, specificando che poteva trattarsi di una raffigurazione idealizzata di un androgino (Camiz, *Putti, eunichi, belle cantatrici: l'iconographie des chanteurs en Italie*, "Musique, Images, Instruments. Revue Française d'organologie et d'iconographie musicale", 2 (1996), pp. 9–17; Maurizio Marini, *Caravaggio "pictor praestantissimus": L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma, Newton & Compton 2005⁴, pp. 384–386).

soggetto, che restano tuttora misteriose. Così che ho voluto rileggere e comparare tutte le fonti antiche, secondo un principio elementare negli studi di filologia musicale. Mentre completavo due distinti contributi scritti, in cui ho tentato di dimostare che Michelangelo Merisi certamente dovette comporre le poche opere con soggetto musicale del suo catalogo tutte insieme, in breve arco temporale prima del 1600, per uno stesso contesto mecenatesco, interessato a rappresentare l'antico attraverso la simbologia di una musica ineseguibile,³ sono emersi nuovi documenti da una indagine presso l'Archivio di Stato di Roma che dimostrano un arrivo di Caravaggio a Roma molto più tardi di quel che si era finora immaginato, non prima del 1596, dato che costringe a rivedere tutta la cronologia delle prime opere, comprese le cinque di soggetto musicale, coincidendo con quel che avevo ipotizzato per altre motivazioni.⁴ È comprensibile che la maggior parte degli storici dell'arte, che per decenni hanno costruito intorno ad una cronologia diversa decine di loro autorevoli pubblicazioni, ricche di ipotesi e analisi tutte legate ad una presenza di Merisi a Roma anteriore di almeno quattro anni, abbiano sollevato dubbi e perplessità sulle nuove proposte di cronologia e nella maggior parte dei casi continuino a preferire la vecchia e confortante datazione.⁵ Meno comprensibile è che la notizia della comparsa sul mercato antiquario di un terzo *Suonatore di liuto* attribuito a Caravaggio e rimasto per secoli in una collezione

-
- 3 Dinko Fabris, *Il "ciclo musicale" di Caravaggio: gioco nascosto di committenti*, in *La musica al tempo di Caravaggio*, a cura di Stefania Macioce e Enrico De Pascale, Roma, Cangemi 2012, pp. 73–85; Fabris, *Caravaggio e la musica*, in *Caravaggio tra arte e scienza*, a cura di Vincenzo Pacelli e Gianluca Forgione, Napoli, Paparo 2012, pp. 201–217. Nell'impostazione generale della mia ricerca sul significato antiquario della musica nel "ciclo" di Caravaggio, tra i tanti testi non relativi a Merisi, sono stati fondamentali gli articoli di H. Colin Slim, *Two Paintings of "Concert Scenes" from the Veneto and the Morgan Library's Unique Music Print of 1520*, in *In Cantu et in Sermone: For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*, a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki 1989, e di Tilman Seebass, *Giorgiones und Tizians fantasie mit Musik: Bilder zum künstlerischen Lebensgefühl der Renaissance, "Imago Musicae"*, 16/17 (1999/2000 [2001]), pp. 25–60.
- 4 *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, a cura di Michele Di Sivo e Orietta Verdi, Roma, De Luca 2011.
- 5 Una eccezione è il volume di Clovis Whitfield, *Caravaggio's Eye*, apparso contemporaneamente anche in traduzione italiana come *L'occhio di Caravaggio*, London, Holberton 2011, che recepisce tempestivamente le novità della documentazione tardiva romana e inoltre inserisce per primo un raffronto tra i quattro "Suonatori di liuto" (Appendice I). Ringrazio lo studioso per avermi agevolato lo studio della tela privata londinese e per la quantità di preziose informazioni tecniche che ha generosamente condiviso con me.

inglese, divulgata già nel 1985,⁶ sia stata finora ignorata dagli specialisti che pure ne sono stati ripetutamente informati, in particolare grazie a un vivace dibattito che nel 2001 oppose studiosi come Denis Mahon e Maurizio Marini. Neppure il quarto centenario della morte di Caravaggio, nel 2010, ha fornito l'occasione per cercare di verificarne ed eventualmente confutarne l'attendibilità.⁷ Al contrario si è data per definitiva e consolidata la considerazione che i suonatori originali siano due. Non è mio mestiere stabilire la corretta paternità di un quadro, e tuttavia nel caso del *Suonatore di liuto* l'elemento musicale è talmente importante da giustificare un intervento specifico da parte del musicologo, in assenza di studi storico-artistici adeguati. Ritengo infatti che l'esistenza stessa di quattro tele pressoché coeve con lo stesso soggetto sia già un dato interessante per spiegare l'influenza di Caravaggio sulle decine di scene musicali dei cosiddetti "caravaggeschi".

6 Cfr. Karin Wolfe, *Caravaggio: Another "Lute Player"*, "The Burlington Magazine", 127/988 (1985), pp. 450–452.

7 Si veda il dettagliato resoconto di Maria Cristina Bastante pubblicato il 19 settembre 2001 sul sito Exibart.com (<http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=3136>): "Arriva da New York, quella che già chiamano la quarta versione del 'Suonatore di liuto'. Dell'autografia della tela è convinto Sir Denis Mahon, non è d'accordo, invece, Maurizio Marini. Se ne è discusso a Roma, durante la tavola rotonda internazionale dedicata al Merisi, lo scorso 11 settembre [...]. Confermata La Sacra famiglia del Metropolitan ('Ciò che non è in discussione è che l'opera è di importanza fondamentale per comprendere il lato lirico di questo grande maestro', ha concluso perentoriamente Christiansen) ora l'attenzione è puntata su un dipinto in cui Mahon riconosce la mano di Caravaggio: sarebbe la quarta versione del 'Suonatore di liuto'. Era il lotto 179, questa tela 95,3 per 118,8 cm, considerata copia del Suonatore Giustiniani (eseguito tra il 1595–96, il secondo eseguito per il Cardinale del Monte è datato 1597–98), dove variano di poco fiori e frutta ed i riflessi nella caraffa curiosamente 'citano' (o ancor più curiosamente autocitano?) il Ragazzo morso da un ramarro. ('...che dentro il riflesso d'una finestra eccellentemente si scorgea', scrive il Baglione riferendosi al Liutista Del Monte ed è strano, come nota Marini, che un biografo così puntiglioso non nomini anche il dipinto di New York) È stata battuta da Sotheby's il 25 gennaio scorso, stimata tra i 100.000 e i 150.000 dollari, è stata venduta ad un noto antiquario americano per 110.000 dollari: nove mesi fa era descritta in catalogo come 'una delle prime copie', ora, con l'ipotesi di autografia che potrebbe diventare conferma, è difficile stabilire quanto potrebbe essere valutata. Acquistata dal terzo Duca di Beaufort a Roma nel 1726 come 'Ragazza con una chitarra' (e inventariata opera del Merisi) è rimasta a Badminton House fino alla vendita nel 1960, quindi nel 1969 è stata battuta da Sotheby's a Londra per 750 sterline. Nel catalogo dell'asta Important Old Master Paintings and Arts of Renaissance appare attribuita 'ragionevolmente' a Carlo Magnone (1616–1653), allievo di Andrea Sacchi."

Alle due raffigurazioni del *Suonatore di liuto* finora giudicate “autentiche” di Caravaggio (San Pietroburgo, Ermitage che chiameremo A e New York, proprietà Wildenstein, che chiameremo B), si deve infatti aggiungere anche una quarta tela, probabile copia del *Suonatore* di New York, oggi a Parigi, che Marini isolatamente considerò addirittura autografa di Caravaggio e che oggi gli studiosi identificano piuttosto con la copia di B commissionata nel 1642 dal cardinale Antonio Barberini a Carlo Magnone (B¹). Per comprendere le novità derivanti dallo studio del *Suonatore di liuto* in collezione privata a Londra (C), sarà utile riassumere di seguito tutte le informazioni in nostro possesso sulla genesi dei singoli dipinti.

La più antica testimonianza della presenza a Roma di una tela associata al nome di Caravaggio con questo soggetto è assai tarda, nell'*Inventario* del cardinale Francesco Maria Del Monte in data 14 aprile 1627, che ne indica l'esistenza fino a quel momento nel palazzo Avogadro sito in via di Ripetta, acquistato dal cardinale nel 1615:

(“nella terza stanza à mano dritta”) [...] Un quadro con un' uomo che suona il leuto di Michel Angelo da Caravaggio con cornice negra di palmi sei⁸

Una tela con analogo soggetto musicale (“un giovane che suona di clevo”) risulta in data 7 maggio 1628 nell'elenco dei beni venduti per pagare i debiti del cardinale Del Monte.⁹ Non vi è prova che si tratti dello stesso quadro descritto nell'inventario del 1627 ma per molti studiosi di Caravaggio questo era considerato il primo passaggio nella storia del quadro oggi a New York (B), mentre si pensava che la tela oggi a San Pietroburgo (A) fosse stata da sempre nelle collezioni Giustiniani.

8 Roma, Archivio di Stato, 30 Not. Cap. (P. Vespignano), Uff. 28, vol. 138, c. 524 riportato in Christoph Luitpold Frommel, *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte*, “Storia dell'arte”, 9/10 (1971), p. 36, e in Zygmunt Ważbiński, *Il cardinale Francesco Maria del Monte: mecenate di artisti, consigliere di politici e di sovrani*, Firenze, Olschki 1994, vol. 2, p. 576. Nello stesso inventario compare anche “Una Musica”, ossia il *Concerto dei Musici*.

9 Cfr. W. Chandler Kirwin, *Addendum to Cardinal Francesco Maria del Monte's Inventory: The Date of the Sale of Various Notable Paintings*, “Storia dell'arte”, 9/10 (1971), pp. 55: “un giovane che suona il clevo”. Nel successivo *Inventario del vescovo Alessandro del Monte, erede di Uguccione del Monte*, redatto in data 23 agosto 1628, non si trova più cenno del quadro elencato nel 1627 ma si trova soltanto “Un ritratto di un giovane con leuto in tavola senza cornice [...] che dice 1500” (Ważbiński, *Il cardinale Francesco Maria del Monte*, vol. 2, p. 592).

***Suonatore A* (figura 1)**



Fig. 1. Michelangelo Merisi Caravaggio, *Il suonatore di liuto (A)*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

Attuale collocazione San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage (dimensioni: 94 × 119 cm).¹⁰ Si tratta dell'unico quadro con questo soggetto la cui storia si può documentare ininterrottamente dal Seicento ad oggi in ogni passaggio, a partire almeno dal 1638 (figura 1): il *Suonatore* è registrato infatti per la prima

10 Cfr. Keith Christiansen, *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*, New York, Metropolitan Museum of Art 1990, pp. 28–49; i saggi di Maurizio Marini in *Caravaggio: un quadro, un profumo*, San Pietroburgo, Ermitage 2005, e la scheda di Silvia Danesi Squarzina in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, a cura di Squarzina, Milano, Electa 2001, pp. 274–277.

volta nell'*Inventario* della collezione di Vincenzo Giustiniani datato 9 febbraio 1638:

“nella stanza grande de quadri antichi”) [...] Un quadro [di mano di Michelangelo da Caravaggio] 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. 5¹/₂ incirca con sua cornice negra profilata et rabescata d’oro.¹¹

La celebre descrizione del *Suonatore di liuto* con caraffa di fiori inserita da Giovanni Baglione nella sua *Vita di Michelagnolo da Caravaggio, Pittore* nel 1642, è sempre stata considerata riferita alla tela oggi a San Pietroburgo anche se la testimonianza lo associa chiaramente al cardinale Del Monte (insieme a “una Musica di alcuni giovani al naturale”), non menzionando per nulla Giustiniani.¹² Torneremo su questa testimonianza chiave.

Nella Pinacotheca di Giovanni Michele Silos (1673), un epigramma è dedicato con evidente ammirazione all’opera caravaggesca custodita dai Giustiniani: “Excellentis citharistae effigies, Eiusdem Caravagij apud eundem [Giustiniani].”¹³

Il celebre incisore-viaggiatore Jean Claude Richard Abbé de Saint-Non, che visse a Roma tra il 1759 e il 1761, volle far copiare anche il *Suonatore di liuto* nell’insieme di nove disegni tratti da altrettanti dipinti della collezione Giustiniani, per opera di Fragonard e Ango, in seguito stampati con la tecnica dell’acquatinta.¹⁴

11 Roma, Archivio di Stato, notaio Domenico Buratti, prot. 1377, *Inventario dei beni del marchese Vincenzo Giustiniani* (1628), vol. 2, n. 8, riportato in Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani*, p. 276 (l’attribuzione a Caravaggio tra parentesi quadre è contenuta nell’altro Inventario coevo custodito nello stesso Archivio di Stato di Roma, Giustiniani, b. 16).

12 Giovanni Baglione, *Le vite de’ pittori scoltori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a’ tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Andrea Fei 1642, p. 136.

13 Giovanni Michele Silos, *Pinacotheca sive romana pictura et sculptura, libri duo*, Roma, Mancini 1673, pp. 90–91: *Epigramma CLXIII* (ed. moderna a cura di Mariella Basile Bonsante, Treviso, Canova 1979, vol. 1, p. 89; vol. 2, p. 343).

14 La vicenda è riassunta in Giovanna Capitelli, *La collezione Giustiniani tra Settecento e Ottocento: fortuna e dispersione*, in *Caravaggio e i Giustiniani*, a cura di Squarzina, p. 117. L’incisione fu pubblicata come “Giocatrice di liuto” nella raccolta di *Fragments choisis dans les Peintures et les Tableaux les plus intéressants de l’Italie*, Seconde Suite, Rome, [ca. 1771]. L’acquaforte del Saint-Non da Fragonard è riprodotto in *Panopticon Italiano, Un diario di*

Ancora nel 1787 il *Suonatore* è descritto da Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr nel "Pallast Giustiniani (Achtes Zimmer)" ma identificato come un ritratto della santa patrona della musica, Santa Cecilia che suona la cetra, ritenendolo l'originale del dipinto analogo che aveva già catalogato come copia nel palazzo Barberini.¹⁵ Anche il *Suonatore A* fu infatti scambiato dai visitatori settecenteschi del palazzo Giustiniani per una donna che suona "la chitarra" per esempio nell'inventario della collezione redatto nel 1793 (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".¹⁶

Questo dipinto è facilmente identificabile con quello oggi a San Pietroburgo: rimasto a Roma fino ai primi del XIX secolo, quindi portato a Parigi nel 1808 per facilitarne la vendita insieme ad un ampio lotto di quadri del palazzo di famiglia dall'ultimo proprietario, il marchese Vincenzo Giustiniani (omonimo del suo antenato secentesco). Definito "La Giardiniera del Caravaggio",¹⁷ il nostro *Suonatore* attirò l'attenzione del barone Dominique Vivant Denon, direttore del Musée Napoléon, che offrì ben 7000 franchi, acquistando la tela per conto dello zar Alessandro I e inviandola nell'attuale collocazione in Russia.¹⁸

viaggio ritrovato, 1759–1761, a cura di Pierre Rosenberg, Roma, Elefante 1986, p. 348, nota 54. Solo citazione come prima incisione tratta dal *Suonatore di Caravaggio* in Alfred Moir, *Caravaggio and His Copyists*, New York, New York University Press 1976, p. 85.

- 15 Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, *Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, Leipzig, Weidmann und Reich 1787, vol. 3, p. 41: "Die heil. Cäcilia von Carravaggio [sic]. Ein Gemählde voller Wahrheit. Aber der Character der Heiligen erhebt sich nicht über den einer gemeinen Zitherspielerin. Die Copie ist im Pallast Barberini."
- 16 Cfr. Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani*, p. 276 (Inventario 1793, I, n. 250); cfr. anche Squarzina, *La collezione Giustiniani*, Torino, Einaudi 2003, vols. 1–2: *Inventari*.
- 17 Saverio Scrofani, corrispondente dell'Istituto di Francia, esaminò il quadro esposto prima della vendita al museo parigino e lo descrisse come "creduto dal popolo la *Fornarina* di Raffaello, indi, né meno stravagante, la *Giardiniera* del Caravaggio": cfr. Capitelli, *La collezione Giustiniani*, p. 123 (cita la rara pubblicazione *Lettere di Saverio Scrofani sopra alcuni quadri della Galleria Giustiniani*, Paris, Dondey-Dupré 1809).
- 18 Cfr. il catalogo di vendita Alexandre J. Paillet e Hyppolite Delaroche, *Catalogue historique et raisonné de tableaux par les plus grands peintres, principalement des écoles d'Italie, qui compesent la rare et célèbre galerie du Prince Giustiniani*, Paris, Dubray [1808], n. 89.

Suonatore B (figura 2)

Fig. 2. Michelangelo Merisi Caravaggio, *Il suonatore di liuto (B)*, New York, coll. priv. Wildenstein.

Attuale collocazione New York, proprietà privata Wildenstein, già in deposito presso il Metropolitan Museum di New York fino al 2014 (dimensioni: 100 × 126,5 cm).¹⁹ Non si hanno documenti certi sulla storia più antica della tela, ormai considerata un secondo autografo di Caravaggio su questo soggetto (figura 2). Gli studiosi lo identificano (senza prove) con il quadro venduto dagli eredi del cardinale Del Monte il 7 maggio 1628 ed acquistato l'8 maggio successivo dal cardinale Antonio Barberini. Il *Suonatore di liuto* risulta nell'inventario della col-

¹⁹ Christiansen, *A Caravaggio Rediscovered*, pp. 28–49.

lezione Barberini compilato il 3 aprile 1644, e nei successivi inventari del 1671, 1672 e 1686.²⁰ Giuseppe Vasi lo vide nel palazzo Barberini prima del 1763²¹ e nel 1787 il *Suonatore* fu descritto da Ramdohr,²² come una copia di un originale di Caravaggio a quel tempo conservato nel palazzo Giustiniani (“Eine Lautenspielerin nach dem Originalgemählde des Carravaggio [sic] im Pallast Giustiniani”), ma interpretato come una Santa Cecilia. Da notare che anche nelle più tarde incisioni di questo quadro che circolarono a partire dal XIX secolo, il *Suonatore* è spesso identificato come una figura femminile e addirittura confuso con la *Suonatrice di liuto* oggi attribuita a Orazio Gentileschi.²³ Nel 1817 nella terza edizione dell'*Itinerario di Roma* di Andrea Manazzale è ancora descritto come “Una suonatrice di liuto, di Caravaggio”, su una parete del primo piano del palazzo.²⁴ Da allora il *Suonatore* B è sempre rimasto nel palazzo Barberini, indicato però in seguito come opera di Carlo Saraceni: così fu segnalato da Roberto Longhi e come tale fu acquisito a Roma nel 1939 da un mercante d'arte, entrando quindi prima del 1960 nella collezione Wildenstein di Londra, nella cui proprietà è tuttora ufficialmente a New York, dopo essere stata in deposito per oltre vent'anni presso il Metropolitan Museum della stessa città.

-
- 20 Cfr. Inventari della collezione di Antonio Barberini nella “sala del Parnaso” del palazzo ai Giubbonari di Roma, pubblicate in Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, New York University Press 1975, pp. 167 e 296–297. Nell’inventario postumo del 1671 il quadro indicato di “mano di Michiel Angiolo de Caravaggio” è valutato 250 scudi. Cfr. anche Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: documenti, fonti e inventari 1513–1875*, Roma, Ugo Bozzi 2010².
- 21 Il testo di Giuseppe Vasi, del 1763, fu pubblicato nel 1794 dal figlio Mariano col titolo di *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna* (la citazione del quadro a p. 450); ne esiste una edizione moderna: Mariano Vasi, *Roma del Settecento: itinerario istruttivo di Roma*, a cura di Guglielmo Matthiae, Roma, Golhem 1970. Nell’edizione accresciuta da Antonio Nibby, Roma, Stamperia de Romaniis 1818, vol. 1, p. 209, è ancora indicata come “una Suonatrice di liuto, del Caravaggio”.
- 22 Ramdohr, *Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom*, vol. 2, p. 285; cit. anche in Denis Mahon, *The Singing “Lute-Player” by Caravaggio From the Barberini Collection, Painted for the Cardinal del Monte*, “The Burlington Magazine”, 132/1042 (1990), p. 15, note 79 e 80. Poco prima nelle stesse stanze del palazzo Barberini Ramdohr aveva descritto “Die Spieler von Carravaggio [sic]”, ossia *Il Concerto dei musicisti*.
- 23 L’originale del dipinto di Orazio Gentileschi, del 1626, si trova a Washington DC, National Gallery of Art.
- 24 Andrea Manazzale, *Itinerario di Roma e suoi contorni o sia Descrizione de’ monumenti antichi, e moderni*, Roma, Mordacchini 1817, vol. 1, p. 143.

Suonatore B¹ (figura 3)

Fig. 3. Copia da Michelangelo Merisi Caravaggio, *Il suonatore di liuto* (B¹), Parigi, coll. priv.

Conosciuto come “Collezione Salini”, attuale collocazione in collezione privata a Parigi (misure: 97,7 × 120,5 cm), venduto a Roma ad una asta di Christie’s il 11–14 maggio 1986 (presentato come proveniente da una collezione di Catania, ma con incerta documentazione). Gli unici interventi critici che abbiano affermato la derivazione dalla collezione del nobile Rosario Scuderi Buonaccorsi di Catania, dove sarebbe stato visto nel 1855, sono di Vincenzo Abbate²⁵ e Mari-

25 Vincenzo Abbate, *Sulle orme di Caravaggio: tra Roma e la Sicilia*, Venezia, Marsilio 2001, p. 4: “[...] resta pertanto valida l’opportunità di considerare il Suonatore di liuto [figura 1] in

ni.²⁶ Quest'ultimo studioso è stato l'unico a proporre questo *Suonatore B*¹ come "vero autografo del Caravaggio", anzi l'archetipo da cui sarebbero derivati sia A che B.²⁷ Per Whitfield dovrebbe trattarsi invece della copia del quadro B (Barberini) commissionata nel 1642 dal cardinale Antonio Barberini a Carlo Magnone, allievo di Andrea Sacchi. Le differenze con B sono infatti davvero minime ed entrambi i quadri mostrano i danni del tempo e forse interventi di più mani. Scomparso Marini, tutti gli studiosi concordano sul ritenere questa tela una copia di B e non un autografo di Caravaggio: per questi motivi non lo calcoleremo tra i nostri *suonatori di liuto*.

oggetto all'interno del presente riesame dei rapporti tra il Caravaggio e il collezionismo siciliano. Infatti, nel 1855, il Di Marzo lo ricorda appunto a Catania, presso le raccolte del nobile Rosario Scuderi Buonaccorsi, come: 'una cantante [del Caravaggio]'. Si tratta comunque della prima versione, integralmente autografa, di questa iconografia che Caravaggio realizza all'epoca dei primi rapporti col cardinale Francesco Maria del Monte, avvalendosi come modello proprio di Mario Minniti [...]". Il riferimento è a: Vito Amico, *Dizionario topografico della Sicilia*, a cura di Gioacchino Di Marzo, Palermo, Morvillo 1855, vol. 1, pp. 198–199.

26 Maurizio Marini, *Michelangelo da Caravaggio, Gaspare Murtola e la chioma avvelenata di Medusa*, Milano, Marsilio 1999, pp. 19–33, 118 e 123, nota 4; Whitfield, *L'occhio di Caravaggio*, p. 272.

27 "La prima versione del *Sonatore di liuto*, oggi in una raccolta privata di Roma [nel 2003], è attestata in Sicilia, a Catania, presso la raccolta del nobile Rosario Scuderi Bonaccorsi, come 'una cantante'. L'arch. Alvise Spadaro ha in corso un'indagine presso l'archivio della famiglia Scuderi" (Marini, *Michelangelo da Caravaggio*, p. 118). Marini (*ivi*, p. 117) riferiva inoltre che "Ai fini di una corretta coincidenza tra il quadro da me reperito [B1], e i documenti del Monte-Barberini risultarono fuorvianti le comunicazioni del compianto antiquario Antonio Jandolo. Questi asseriva di ricordare che il restauratore prof. Antonio De Mata, nel 1934 c., avrebbe indicato allo zio, Augusto Jandolo, pure antiquario, con studio proprio in Palazzo Barberini, l'esistenza di un altro *Sonatore di liuto* (il vero autografo del Caravaggio), identico, ma più antico, tra i quadri già ceduti a terzi. Quest'ultimo, a detta di Antonio Jandolo, doveva essere quello che io avevo in corso di verifica. Anche se il confronto poteva avvenire solo tramite fotografie, era evidente che il primo, sottoposto a un restauro il quale, migliorandone la leggibilità, ne aveva anche accentuato le qualità pittoriche, rispetto al secondo (di cui esistevano solo vecchie riproduzioni), offriva anche una superficie tecnicamente simile ad altre tele del Caravaggio pertinenti la prima fase (1594 c.) delmontiana. La versione Wildenstein, anche dopo il restauro cui era stata tempestivamente sottoposta, appariva più debole, soprattutto nel volto, nel collo, nel nastro tra i capelli, nello sfondo. La visione diretta del quadro Wildenstein, nel 1990, mi portò a correggere in parte la mia opinione riconoscendone l'autografia sebbene con l'intervento di un collaboratore [...]".

Il terzo *Suonatore di liuto* (C, figura 4)



Fig. 4. Michelangelo Merisi Caravaggio (?), *Il suonatore di liuto* (C), Londra, coll. priv. proveniente da Badminton House (dopo il restauro successivo alla vendita 2001).

Oggi a Londra in collezione privata (misure: 96 × 121 cm) proviene da Badminton House, nel Gloucestershire.²⁸ Il dipinto apparve per la prima volta dopo secoli ad una asta di Sotheby's a New York il 25 gennaio 2001 (lotto 179), rico-

28 Il quadro era denominato "Caravaggio's Venetian Courtesan" in un elenco del 1775 dei quadri della residenza di Badminton. La prima menzione moderna è in un articolo di Osbert Sitwell sulla collezione del duca: *The Red Folder I*, "The Burlington Magazine", 80/469 (1942), p. 85: "Girl with Guitar" acquistata in Italia da parte del III duca di Beaufort per 200 corone. Il quadro è citato in Christiansen, *A Caravaggio Rediscovered*, p. 33; Whitfield, *L'occhio di Caravaggio*, pp. 270-271.

perto da una spessa vernice giallastra. Secondo Whitfield è lo stesso dipinto descritto da Baglione nel 1642, e di conseguenza doveva far parte del patrimonio del cardinale Del Monte, coincidendo con il *Suonatore* descritto nell'inventario del 1627 e venduto subito dopo (o trasferito in altre proprietà degli eredi del cardinale). La prima notizia certa sul quadro è che fu comprato da Henry Somerset (1707–1745), terzo duca di Beaufort, per 200 scudi, durante il suo viaggio in Italia verso il 1727–1728, restando poi sempre nella residenza di famiglia a Badminton fino al 1969. Questo lungo periodo può giustificare la mancanza di notizie su questo terzo *Suonatore* in un'epoca decisiva per la riscoperta e rivalutazione di Caravaggio. Venduto in un'asta londinese di Sotheby's l'11 giugno 1969 per 750 sterline a "Mrs. McVail", fu portato poi da Leonard Koetser in Grecia, dove passò nelle mani di una coppia greca che lo depositò per un periodo presso il Museo Nazionale di Atene. Infine fu portato all'asta newyorkese di Sotheby's del 21 gennaio 2001, venduto ad un collezionista americano ed ora a Londra.

La presenza della caraffa di fiori e della frutta mettono immediatamente in collegamento il quadro con il dipinto A dell'Ermitage. Risaltano tuttavia fin dal primo sguardo alcune differenze importanti: la caraffa riflette una scena in cui è riconoscibile una finestra illuminata, mentre in A la caraffa resta scura; inoltre la posizione di alcuni fiori e la frutta sul tavolo si presentano in maniera difforme, anche per alcuni pentimenti risultanti dalle indagini radiologiche. Il dipinto A è oggi sensibilmente più piccolo dell'altro (di due cm per ogni lato). Per il resto la scena (e dunque anche il simbolismo) è identica, con il suonatore impegnato anche nell'emissione vocale come un cantante (la bocca dischiusa rivela la lingua) e il libro parte musicale aperto sul tavolo contiene le medesime composizioni: il madrigale "Voi sapete ch'io v'amo" dal *I libro dei madrigali* di Jacques Arcadelt. Anche lo strumento musicale sembra lo stesso, un liuto a 6 cori, con una prospettiva in entrambi concava ed ellissoidale tanto da sembrare insuonabile (un po' più nel dipinto ex-Badminton), effetto certamente provocato dal sistema di disegno prospettico con la camera oscura utilizzato comunemente da Caravaggio. Il liutaio e studioso David Van Edwards ha notato molte incongruenze nella raffigurazione del liuto (a 7 cori, come nel *Concerto dei Musici*) e nella tecnica esecutiva del *Suonatore* (B) di New York e nella sua copia (B¹), che lo hanno spinto a dubitare dell'autografia caravaggesca almeno di questi elementi, mentre considera perfettamente coerenti ed entrambi possibili autografi gli

strumenti del *Suonatore* (A) di San Pietroburgo e (C) ex-Badminton.²⁹ Questo è un esempio del vantaggio che si può trarre nel considerare, in una analisi comparata, tutte le copie esistenti del soggetto caravaggesco, esperienza finora assai poco praticata.

Altre copie del *Suonatore di liuto*

Per quel che abbiamo visto, la più antica menzione diretta sulla presenza di una delle versioni finora considerate “autentiche” del *Suonatore di liuto* di Michelangelo Merisi è l’inventario dei beni del cardinale Del Monte del 1627 e solo nel 1638 quello del marchese Vincenzo Giustiniani. È strano che nessuno storico dell’arte abbia mai aperto una riflessione su questa documentazione così tardiva rispetto all’epoca di redazione del presunto archetipo in casa Del Monte, negli ultimi anni del Cinquecento, e anche per l’enorme influenza attribuita a quel modello sulle scene musicali dei cosiddetti “caravaggeschi”. Esiste in realtà almeno una testimonianza che anticipa di oltre quindici anni questi documenti, del tutto sottostimata perché associata (senza prove decisive) alla diffusione di copie commerciali e non di originali di Caravaggio. In data 1 settembre 1611 Prospero Orsi – amico e collaboratore di Merisi oltre che commerciante di opere d’arte sue e altrui – aveva venduto al duca Altemps quattro quadri, tra i quali “doi di Caravaggio” e in particolare “Un giovane che suona il liuto con una caraffa di fiori di palmi 6 lungo”, come risulta da un doppio inventario della collezione Altemps stilato da due pittori professionisti intorno al 1619.³⁰

29 Oltre alle osservazioni già inserite in David Van Edwards, *A Caravaggio Rediscovered?*, “Lute News”, 50 (1999), pp. 5–7, lo studioso ha in preparazione uno studio accurato di tutti i particolari tecnici difforni di quella che considera *A Tale of Four Lute Players* (comunicazione di Clovis Whitfield).

30 L’informazione era stata fornita per primo da Luigi Spezzaferro (*Caravaggio accettato. Dal rifiuto al mercato*, in *Caravaggio nel IV centenario della cappella Contarelli. Atti del Convegno di Roma 2001*, a cura di Maurizio Calvesi e Caterina Volpi, Roma, CAM 2005, pp. 30–31 e documenti in appendice) che aveva utilizzato i registri contabili e una copia dell’inventario esistente nell’archivio della famiglia Altemps a Gallese, da lui considerato redatto dopo la morte del duca Giovan Angelo nel 1620. Del documento esiste anche una copia presso l’Archivio di Stato di Roma, studiata insieme con un eccezionale nuovo documento, un enorme *Inventario* dettagliato (quasi 1000 carte) di tutti i beni del duca Altemps commissionato mentre era in vita, nel 1619, conservato presso la Newberry Library di Chicago,

Nell'*Inventario* più completo pubblicato nel 2008 da Fausto Nicolai, questo quadro è indicato come:

85. Un quadro d'un putto che suona un liuto del Caravaggio sc. 100³¹

Il quadro Altemps è stato considerato, dai pochi studiosi che lo hanno finora citato, una copia di Prosperino Orsi, che sarebbe identificabile con un *Suonatore di liuto* sicuramente non autografo nella collezione di Silvano Lodi a Lugano.³² A parte la descrizione anomala del giovane suonatore effeminato come "putto", la cifra è davvero alta per essere una semplice copia di Orsi, le cui repliche da Caravaggio anche per tele molto grandi e complesse non arrivavano a 20 scudi.³³ Inoltre la lista della quadreria Altemps redatta dopo la morte del duca da due pittori esperti (Pomarancio e Galanino), pur abbassandone il valore da 100 a 60 scudi, ne conferma l'autografia di Caravaggio, insieme a quella di un altro quadro di soggetto musicale, un pastore *Suonatore di flauto*.³⁴

da Fausto Nicolai, *Mecenati a confronto. Committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Altemps, Naro e Colonna*, Roma, Campisano 2008, pp. 65–92.

31 Nicolai, *Mecenati a confronto*, Appendice II, p. 230.

32 Nel suo importante studio su Orsi, Clovis Whitfield, *Prospero Orsi, interprete du Caravage*, in "Revue de l'Art", 155 (2007), pp. 9–20, insiste sulla maniera libera e creativa di interpretare Caravaggio del suo collega. Questo dato è stato utilizzato, forzando il pensiero di Whitfield, per ipotizzare che il *Suonatore di liuto* nella collezione Lodi di Lugano sia lo stesso dipinto da Orsi e venduto ad Altemps come Caravaggio nel 1611. Non accetta l'ipotesi ("vista l'esiguità dei confronti possibili con la produzione nota" di Orsi) Nicolai, *Mecenati a confronto*, p. 66, che invece sottolinea l'alto valore attribuito al dipinto come segno di accettazione, al tempo, dell'autografia caravaggesca, condividendo dunque il pensiero di Maria Cristina Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider 2007, p. 303: "più verosimile ipotesi, è quella di ammettere che i contemporanei trattassero in alcuni casi le copie dei dipinti di Caravaggio come originali".

33 Si conosce per esempio il pagamento di 17 scudi ricevuto da Orsi per una copia dell'*Incredulità di San Tommaso* per i Mattei: Francesca Cappelletti e Laura Testa, *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Roma, Argos 1994, p. 142.

34 Nicolai, *Mecenati a confronto*, Appendice II, p. 238. Il secondo quadro di soggetto musicale "Un pastor che sona un flauto", faceva parte del blocco di quattro tele attribuite a Caravaggio (col *Sonatore di liuto*, il *Ragazzo morso da ramarro* e *Canestra di frutti*) venduti insieme da Prospero Orsi al duca Altemps per un totale di 155 scudi. È sorprendente che sia stata così sottovalutata l'attribuzione a Caravaggio di un ulteriore soggetto musicale

Quanto alla identificazione del *Suonatore* Altemps con il quadro nella collezione Lodi di Lugano (figura 5), mi sembra assai improbabile che si possa ricondurre all'ambiente della bottega romana di Prospero Orsi, sia per la tipologia di strumento raffigurato (una "chitarra italiana" o "chitarrino" a 4 cori) sia per i due libri-parte musicali entrambi aperti, dove si percepisce una notazione molto più moderna, di tipo strumentale, non in rapporto con gli antichi madrigali fiamminghi del modello caravaggesco, che ovviamente pervade come archetipo la composizione, forse di mano più avanzata verso la metà del Seicento. Tuttavia il quadro di Lugano emana una straordinaria forza espressiva, che può essere meglio spiegata se si ribalta da destra verso sinistra l'immagine. Diventa così evidente che il suo autore ha ricreato tutti gli elementi del modello di *Suonatore* originale di Caravaggio che aveva avuto sotto gli occhi, ma che doveva ricostruire a memoria, probabilmente partendo da una incisione secentesca che non conosciamo (che spiegherebbe il senso inverso della scena, tranne che per lo strumento ripositionato in maniera corretta per evitare di disegnare un suonatore mancino). Il dato più sorprendente è quello della caraffa, poiché sembra indicarci che il copista avesse voluto riprodurre non il modello di San Pietroburgo (A), come ci saremmo aspettati, bensì il modello ex Badminton (C).

che avrebbe invece potuto ben figurare nel progetto celebrativo dell'armonia del tempo passato, evidente dai quadri che oggi conosciamo. Ancor più interessante che questo stesso soggetto, un pastore con flauto, si trovi nella produzione di un pittore tanto legato alla lezione di Caravaggio come Jusepe de Ribera: il pastore sembra facesse parte della serie di cinque ritratti sul tema dei cinque sensi – ovviamente come *Udito* – forse dipinti a Roma intorno al 1615, non ne sopravvive l'originale, ma alcune copie. Secondo il catalogo della mostra su Ribera del 1992, di un'altra tela del ciclo, la *Vista*, che rappresenta un uomo con in mano un canocchiale galileiano (originale a Città del Messico, Museo Franz Mayer), esiste una copia tarda attribuita a Pietro Novelli in cui al posto dello strumento ottico l'uomo imbraccia un liuto, trasformandosi quindi in un *Liutista* (Jusepe de Ribera (1591–1652), *catalogo della Mostra*, Napoli, Electa 1992, pp. 116ssg.). Ma si tratta probabilmente di una confusione con una diversa versione dell'*Udito* (non la *Vista*) di Ribera, di cui Nicola Spinosa ha pubblicato una copia da una collezione privata a Pully in Svizzera (Ribera. *L'opera completa*, Madrid, Fundación Arte Hispanico, 2008, p. 58): qui il personaggio ritratto suona infatti un liuto, così come nella copia di minore qualità già nella collezione Koelliker di Milano. Queste indicazioni aprono più ampie riflessioni: non solo Ribera potrebbe essere stato direttamente influenzato dal *Suonatore di liuto* di Caravaggio (che potrebbe aver visto a Roma nel suo primo viaggio), ma addirittura il soggetto originale caravaggesco potrebbe a sua volta collegarsi ai cinque sensi, o almeno così essere stato interpretato dai suoi contemporanei. Ringrazio Spinosa e Whitfield per le informazioni su Ribera.



Fig. 5. Copia ispirata da Michelangelo Merisi Caravaggio, *Il suonatore di liuto*, Lugano, coll. priv. Lodi.

Il problema delle copie è stato da sempre sottovalutato negli studi su Caravaggio, anche quando il presupposto della inesistenza di “doppi” di Caravaggio, che non avrebbe mai replicato un suo soggetto, fu messo in crisi proprio dal riconoscimento di due *Suonatori di liuto* simili ma non identici.³⁵ D'altra parte

35 L'indagine è solo stata avviata negli ultimi decenni, ma è lontana dall'essere completa. Dopo Fragonard solo le seguenti incisioni del secolo XIX sono indicate in Moir, *Caravaggio and His Copyists*, p. 85; Petit Robillard, in *Gallerie Imperiale* (1842–1855); Ganiet Delangle, in *Histoire des Peintres*; Lubienky Podolinski, in *Gallerie de l'Ermitage II*, p. 71. Nessuna novità sui *Suonatore di liuto*, originali o copie, nel recente lavoro di Barbara Savina, *Caravaggio tra originali e copie. Collezionismo e mercato dell'arte a Roma nel primo Seicento*, Foligno, Etgraphiae editrice 2014 (questo testo è tuttavia utile come primo sguardo d'assieme sul

è vero che committenti come Del Monte o Giustiniani cercavano di impedire che si facessero copie dei quadri creati per loro da Caravaggio, in particolare il *Concerto dei Musici* (la “Musica”) e *Amor vincitore*, e gli ammiratori cercavano di procurarsele con altri mezzi, come sappiamo dalla testimonianza di Giulio Mancini.³⁶ Dunque cominciarono probabilmente a circolare in un primo tempo copie di fantasia, basate sul ricordo di una visita e magari aiutate da disegni o incisioni.

Le copie possono dirci molto degli originali, soprattutto se furono effettuate in tempi di cui non possediamo altra documentazione. Se ci limitiamo per il momento ai soli *Suonatori di liuto* accostati a Caravaggio nelle fonti antiche, che abbiamo ricordato finora, possiamo adesso stabilire che oltre ad A, B, B¹ e C dovremo posizionare anche il *Suonatore Orsi* per Altemps, il disegno di Fagnonard inciso da Saint-Non nel 1771 (figura 6) e altre 4 incisioni anteriori al 1900, ricordate da Moir. In realtà le incisioni dopo la metà del secolo XIX sono più numerose, ma confondono a volte l’unico modello originale allora noto (il *Suonatore A* dell’Ermitage) con suonatori o suonatrici di altri pittori, in particolare Orazio Gentileschi.

Risulta particolarmente interessante la notizia che una “copia del Tegna” del *Suonatore A* fosse stata eseguita su richiesta dell’ultimo possessore della famiglia Giustiniani, forse per mantenerne un ricordo a quadro venduto oppure più logicamente per diffonderne l’aspetto in funzione commerciale prima della vendita stessa. Questo quadro di un pittore non noto apparentemente (Tegna sembra

fenomeno dopo lo studio di Moir del 1976, di cui costituisce un parziale aggiornamento), tranne l’interessante indicazione a p. 111 di un “Sonatore con Arciliuto, copia di Michel Angelo Caravaggio con cornice dorata modello di Salvatore liscia sc. 8” nell’Inventario Cenci-Patrignani del 1738.

36 Il medico Giulio Mancini, frequentatore del palazzo del cardinale Del Monte, scrive in una nota lettera al fratello Deifebo, il 20 febbraio 1615, di essere finalmente riuscito a procurarsi una copia della “Musica ‘quale potrò far copiare con altre cose perché il Signor Cardinale patrone di esse ne compiace un principe tramontano[?]: e il copiatore me le copia a me ancora per far guadagno, e usaro cortesie al Guardarobba che da passo e vettovaglia. Credo che il *gioco*, la *musica* e la *Zinghara* mi sarà fatta da un galanthuomo per 15 scudi l’uno, con dar qualche cosa a Guardaroba che questi dia comodo di stanza e stia quieto tale che per un 16 in 17 scudi fatto ogni spesa si haveranno certo costi[?]”. Cfr. Michele Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, “Prospettiva”, 86 (1997), pp. 79, 84–85 (appendice); cit. anche in Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, pp. 224–225. La testimonianza prova l’esistenza precoce di copie plurime, anche all’insaputa del possessore.



Fig. 6. Jean Claude Richard Abbé de Saint-Non, da un disegno di Fragonard, copia da Michelangelo Merisi Caravaggio, *Il suonatore di liuto* (A), acquaforte pubblicata in *Fragments choisis dans les Peintures et les Tableaux les plus intéressants de l'Italie, Seconde Suite* [ca. 1771].

indicare piuttosto la località di origine che un cognome) passò nel 1818 nelle collezioni di Giovanni Torlonia, divenuto un importante personaggio nella Roma di quel tempo, dopodiché se ne perdono le tracce.³⁷ In tutti questi casi noti, le incisioni (e la copia Torlonia) si riferiscono esclusivamente al modello Giustiniani-Ermitage e dunque hanno trasmesso fino a tempi a noi vicini un'unica iconografia per il *Suonatore di liuto* di Caravaggio. Lo stesso modello, infatti, si ritrova in una incisione inglese, non citata da Moir, edita intorno al 1877 con l'indicazione "THE LUTE-PLAYER,—BY CARAVAGGIO." (figura 7).³⁸

In realtà non è esatta l'affermazione di Moir (e altri) secondo cui durante il Seicento non vi fossero state delle incisioni ispirate al soggetto caravaggesco del *Sonatore di liuto*. Come avevo già indicato in un precedente scritto,³⁹ l'impostazione generale del dipinto fu recepita anzi molto presto nella terza edizione di Roma 1603 (la prima con immagini allegate) del celebre trattato *Iconologia* di

37 Secondo Rossella Vodret (*Le vicende ottocentesche della collezione Giustiniani: Vincenzo Giustiniani e Giovanni Torlonia*, in *Caravaggio e i Giustiniani*, a cura di Squarzina, p. 135): "È possibile che la copia [...] sia stata eseguita per conservare il ricordo del dipinto prima della vendita del quadro nel 1808". Nell'inventario Torlonia riportato dalla studiosa risulta: "n. 22 Copia di un quadro che esisteva nella Galleria Giustiniani, fatta da Tegna. Rappresentante Una giovane che suona la ghitarra [sic] con violino e carta di musica, con sua cornice dorata scudi venti, p[al]mi 5 ...4 per traverso [...]. Il predetto quadro è uno di quelli sopra cui è caduta la protesta coll'appellazione della Fornarina e a cui si riferisce la contro protesta". Si veda anche l'articolo di Capitelli, *La collezione Giustiniani*, p. 128, nota 145.

38 L'incisione (140 × 120 mm) era in vendita sul sito commerciale: <http://amazon.com/dp/B00F5B0ZYU> (ma non più disponibile nel giugno 2014).

39 Fabris, *Il "ciclo musicale" di Caravaggio*, p. 76.



Fig. 7. *THE LUTE-PLAYER*,—BY CARAVAGGIO. (A), incisione inglese [datata 1877], attuale collocazione sconosciuta.

Cesare Ripa, in cui troviamo un riferimento laudatorio al prelado nella voce “Toscana”.⁴⁰ L’incisione della quarta delle “compassioni” umane, ossia “Sanguigno per l’aria” (sempre nell’edizione 1603), raffigura in piedi un giovane con un arcaico liuto rinascimentale di fronte ad un leggio (che presumibilmente sostiene un libro-parte musicale) in atto di suonare e forse cantare mentre al suo lato destro un montone regge un “grappo d’uva” che

significa il sanguigno esser dedito à Venere, & à Bacco; per Venere s’intende la natura del montone, essendo questo animale assai inclinato alla lussuria, come narra Pierio Valeriano lib. 10. & per Bacco il grappo d’uva; onde Aristotele nel problema 31. dice, che ciò auuiene nel sanguigno, perche in esso abonda molto seme, il quale è cagione dell’appetiti venerei, come anco si può vedere per la descrizione della Scuola Salernitana [...].⁴¹

In pratica abbiamo qui una precoce (e ritengo attendibile) interpretazione dei simboli chiave di due tele musicali create da Caravaggio per il cardinale Del Monte: il nostro *Suonatore* (A, B o C) e il *Concerto dei Musicisti* (oggi a New York),

40 “[...] è similmente famosa per molti gran Prelati di Santa Chiesa, li quali, non la falsa, ma la vera Religione seguendo, sono stati specchio et esempio di carità, bontà et di tutte l’altre virtù morali e Christiane et pure hoggi ve ne sono tali che di molto maggior lode son degni che non può dar loro la mia lingua, percioché chi potrà mai dire a bastanza le lodi et heroiche virtù dell’Illustrissimo Francesco Maria Cardinal dal Monte, non meno da tutti ammirato e riverito per la maestà del Cardinalato che per le qualità Regie della sua persona, che ben lo dimostrano disceso, come egli è, da una delle più nobili stirpe del mondo” (Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall’antichità et di propria inventione*, Roma, Facii 1603, p. 254).

41 *Ivi*, p. 77.



Fig. 8. "Sanguigno per l'aria" in Ripa, *Iconologia*, p. 77.

dove il grappolo d'uva è retto da un cupido nella stessa posizione del suonatore. Ma in Ripa il suonatore è in piedi e non ha musica o altri oggetti sul tavolo, come nel *Suonatore di liuto*. Questo avviene, secondo me, perché il modello di riferimento non è il singolo liutista, bensì una sezione del *Concerto dei Musicisti* che sembra corrispondere, secondo l'indagine radiografica, all'intenzione originale seguita da Caravaggio nella stesura della tela, che prevedeva solo due figure e non quattro:⁴² il liutista (identico al successivo *Suonatore*) è al centro apparentemente in piedi e senza tavolo, con accanto appunto il cupido con uva e di fronte

42 Ho potuto avere visione delle immagini radiografiche e riflettografiche effettuate sui dipinti del Metropolitan Museum di New York ottenute da Whitfield, che ringrazio anche per aver confrontato con me la sua idea iniziale che il liutista al centro addirittura dovesse essere l'unica figura del quadro, prima di conoscere i risultati delle radiografie, e mi ha fornito una conferma per la mia istintiva ipotesi. Vorrei far notare un'altra coincidenza interessante: una delle prime testimonianze che si conoscano sulla diffusione dei soggetti musicali di Caravaggio è l'acquisto a Siena da parte del conde de Villamediana Juan de Tassis Peralta, poeta iberico giunto in Italia dal 1611 al seguito del viceré di Napoli Lemos, di un quadro con "due putti, che uno sona il flauto, et l'altro ha posato un violino" (cit. in Nicolai, *Mecenati a confronto*, p. 91, nota 188). Se leggiamo la descrizione come "uno sona il *lauto*" insieme ad un secondo musicista che ha appena deposto un violino, ritroviamo la stessa disposizione originale del *Concerto dei Musicisti* di New York che ho descritto (a dimostrazione della confusione linguistica "*lauto/flauto*" basti leggere nell'edizione 1733 della *Vita di Caravaggio* di Baglione la descrizione del *Suonatore di liuto* diventa: "Un giovane, che suonava il flauto"). Questo aprirebbe la strada alla possibilità che vi fossero anche altre versioni intermedie di questo soggetto che circolarono indipendentemente dal destino del quadro oggi noto, che Ripa avrebbe inaugurato nel 1603.

a lui un altro musico che tiene aperto un libro-parte di musica dopo aver deposto il violino in primo piano. Quasi certamente l'idea iniziale doveva essere limitata a questa scena e il secondo musico, che ci porge le spalle, aveva funzione di leggio umano sostenendo la musica che il liutista doveva leggere. Questa identica disposizione, in senso opposto, si ritrova nel *Riposo della fuga in Egitto*, dove è però un angelo violinista a darci le spalle mentre legge da un libro-parte retto come leggio umano da un San Giuseppe che ritengo (nell'intenzione originaria della scena) essere stato concepito come San Francesco in estasi. È questa infatti l'unica iconografia nota nel Rinascimento di un santo che si abbandona al suono del violino.

In un secondo tempo il suo mecenate Del Monte richiese a Caravaggio di disporre la scena in maniera diversa, sostituendo il leggio con un tavolo e il grappolo d'uva con altri elementi, fiori e frutti, e ancora più tardi se ne crearono varianti come quelle che abbiamo descritto in precedenza.

Poiché tutti hanno sempre azzardato ipotesi senza sostegni documentari, parlando dei quattro quadri con soggetto musicale di Merisi che pochi prima di me avevano considerato un "ciclo musicale", credo sia lecito che anche il musicologo provi a creare un modello che possa ritenere attendibile dal suo punto di vista. Anche dopo questa nuova lettura dei documenti noti, non posso che ribadire la mia convinzione che Caravaggio compose tutti i quadri con soggetti musicali in poco tempo, intorno all'anno 1600, per gli stessi committenti, senza alcuna scelta autonoma. La sua perizia nel riprodurre oggetti lo rese probabilmente il miglior realizzatore di una serie di esperimenti che un gruppo di intellettuali stava compiendo nel palazzo di Del Monte e che vedevano come tema centrale l'esaltazione di un tempo antico che aveva saputo realizzare una armonia non più recuperabile: strumenti musicali fuori moda, rovinati o insuonabili, musiche composte mezzo secolo prima, giovanetti vestiti "all'antica". Ma anche simboli erotici, chiariti senza veli dalla descrizione di Ripa. Il "ciclo" avviato con il *Concerto dei Musicisti*, forse in più redazioni intermedie, sarebbe proseguito con vari tentativi intorno al liutista da solo con oggetti diversi sul tavolo (o in un caso con l'uccello in gabbia sospeso, denso di altri simboli). Non è detto che Caravaggio sia stato l'unico protagonista di questa sperimentazione iconografica sul tema dell'armonia e nessuno ci obbliga a pensare che ai suoi committenti interessasse in quel periodo iniziale della sua carriera la sua autografia. Ecco perché ritengo che escludere a priori il *Suonatore C ex-Badminton*, un quadro che le

indagini radiografiche e stilistiche datano ad un'epoca vicina alle altre tele qui considerate, sia un errore ingiustificato se non dalla pretesa di ricercare il senso nell'autografia. Pur avendo accettato come secondo autografo di Caravaggio il *Suonatore B* di New York, nessuno può negare che lo stato di conservazione e i troppi interventi sovrapposti nel tempo non consentano di considerare eventuali interpolazioni di altre mani diverse da Merisi nell'attuale oggetto. E se Marini aveva voluto riconoscere come autografo anche il *Suonatore B*¹, potremmo concordare che alcuni elementi possono giustificare questa impressione, perché non sappiamo nulla su come potesse verificarsi una collaborazione tra Caravaggio e i suoi contemporanei in soggetti di dimensioni così ridotte. Questo discorso vale ovviamente per il *Suonatore* venduto come autentico da Prospero Orsi al duca Altemps, di cui purtroppo non possiamo identificare con certezza un quadro superstito. Alla luce di tutto questo, rileggiamo adesso la testimonianza chiave nella storiografia caravaggesca, ossia la testimonianza di Baglione (1642):

fu conosciuto dal Cardinal del Monte, il quale per dilettersi assai della pittura, se lo prese in casa, & hauendo parte, e prouisione pigliò animo e credito, e dipinse per il Cardinale vna musica di alcuni giouani ritratti dal naturale, assai bene; & anche vn giouane, che sonaua il Lauto, che viuo, e vero il tutto pareo con vna caraffa di fiori piena d'acqua, che dentro il riflesso d'vna finestra eccellentemente si scorgeua con altri ripercotimenti di quella camera dentro l'acqua, e sopra quei fiori eraui vna viua rugiada con ogni esquisita diligenza finta. E questo (disse) che fu il più bel pezzo, che facesse mai.⁴³

Karin Wolfe, nel 1985, fu la prima studiosa a notare che la descrizione di Baglione non poteva riferirsi all'unico quadro allora considerato autografo di Caravaggio, il *Suonatore A* dell'Ermitage, perché la caraffa descritta nella *Vita di Michelagnolo da Caravaggio* è decisamente diversa: piena d'acqua (invece nel *Suonatore A* è vuota e buia) vi si scorge il virtuosistico riflesso di una finestra che rende così unico quel dipinto da farlo considerare dallo stesso autore "il più bel pezzo, che facesse mai". La caraffa non esiste per nulla nel *Suonatore B* di New York ed è buia come in Ermitage nella sua copia fedele del *Suonatore B*¹. Per questo alcuni studiosi, come Marini, ritennero che bisognasse interpretare il passo di Baglione come una sovrapposizione della descrizione di due quadri, il *Suonatore di liuto* e la *Caraffa con fiori*, quadro di cui si sono perse le tracce. Peraltro anche questi studiosi hanno stranamente ritenuto che in ogni caso il giudizio sul "più bel

43 Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, p. 136.

pezzo" fosse comunque da legarsi al *Suonatore* e non alla più umile *Caraffa*. Ma non è necessario forzare il senso della frase antica (peraltro a mio avviso non interpretabile diversamente nella conseguenza dei termini: "dipinse per il Cardinale, una Musica di alcuni giovani [...] ed anche un giovane, che suonava il liuto, che vivo e vero il tutto pareva con una caraffa di fiori [...]"). La stessa Wolfe notò che la descrizione di Baglione si adattava perfettamente ad un solo quadro, quello ex-Badminton (C): "this picture clearly illustrates the details that Baglione praised and may be either the version Del Monte owned and which was sold to Antonio Barberini, or a copy after a lost original."⁴⁴ Dopo di lei anche Nicolai riconosce nel quadro ex-Badminton la descrizione di Baglione (e dunque la provenienza dalle collezioni Del Monte) e considera appurata nel 2001 (da Mahon) l'autografia.⁴⁵ Christiansen è tra i sostenitori del riferimento di Baglione a due distinti quadri, *Suonatore* e *Caraffa*, che risultano menzionati separati anche nell'*Inventario* del cardinale Del Monte del 1627. Anch'egli nota la singolare corrispondenza della descrizione della caraffa nel *Suonatore* ex-Badminton, che però interpreta come una decisione interpretativa di un "early copyist, who substituted for the carafe of flowers in the Leningrad painting one that not only matches the description i Baglione but many actually record the lost still life owned by Del Monte, producing a sort of 'corrected' copy."⁴⁶ Mi sembra davvero eccessivo pensare che un copista abbia potuto leggere la descrizione di Baglione (1642) e pensare di ricreare un particolare in una copia di un originale di Caravaggio che ne era priva, al solo scopo di far collimare il risultato con quella pagina. Quanto all'inserimento di particolari da altri quadri, questo rimescolamento si sta rivelando assai frequente nel periodo romano di Caravaggio, quasi una necessità di autocitarsi. È vero che il restauro operato sul *Suonatore* C dopo l'ultima vendita del 2001, togliendo la spessa patina giallastra che rendeva tutto poco leggibile (si veda lo stato della tela intorno al 1960 nella figura 9), ha esaltato forse eccessivamente i colori, sacrificando inevitabilmente il fascino del tempo trascorso. Ma è

44 Wolfe, *Caravaggio: Another "Lute Player"*, p. 452.

45 Nicolai, *Mecenati a confronto*, p. 87, nota 128.

46 Christiansen, *A Caravaggio Rediscovered*, p. 33 (con riproduzione del quadro ex-Badminton). Il quadro ex-Badminton (C) è considerato tra le novità più importanti su Caravaggio emerse negli ultimi anni (ma non un autografo bensì the work of a good copyist) nel recente studio di David M. Stone, *Caravaggio Betrayals: The Lost Painter and the "Great Swindle"*, in *Caravaggio: Reflections and Refractions*, a cura di Lorenzo Pericolo e David M. Stone, Farnham, Ashgate 2014, pp. 20–26.



Fig. 9. Michelangelo Merisi Caravaggio (?), *Il suonatore di liuto* (C), London, coll. priv. proveniente da Badminton House (Fig. 4, prima del restauro, vendita Sotheby's 1969).

difficile pensare che questa composizione, se pure non fosse essa stessa un autografo (o lo fosse solo in parte) non si riferisca ad un archetipo dove si trovava quella particolare caraffa, che di per sé rende il terzo *Suonatore* un capolavoro.

Probabilmente furono composti, nell'entourage Del Monte, più quadri col soggetto del *Suonatore di liuto* di quelli che gli scarsi documenti finora ritrovati ci riportino. Zygmunt Ważbiński nella sua biografia del cardinale Francesco Maria Del Monte, documenta l'esistenza di una accademia "alla veneziana" nel suo palazzo romano, in coincidenza con l'arrivo in città di Carlo Saraceni, verso il 1598-1599. È dunque possibile che lo stesso Del Monte avesse avviato anche altri tipi di accademie scientifiche e letterarie, soprattutto visti i suoi rapporti con l'ambiente fiorentino. Inoltre Ważbiński dimostra come Del Monte avesse

stretto la sua amicizia in quegli anni specialmente con il cardinale Montalto, nipote del papa Sisto V e considerato il più importante protettore della musica a Roma.⁴⁷ Oltre al Montalto-Peretti, suoi intimi amici erano alte personalità della curia romana come Pietro Aldobrandini e i due fratelli Giustiniani, Benedetto e (più tardi) Vincenzo. Furono loro probabilmente tra i membri di quella che potrebbe essere stata in casa Del Monte un'Accademia "segreta", visto che non esiste alcuna documentazione. Tra i temi di questa presunta Accademia potrebbe essere stato centrale quello dell'armonia perduta del tempo passato, espressa dalla simbologia della musica e dei suoi strumenti musicali ormai desueti, come abbiamo detto. Alla fine di quello che in altra sede ho chiamato "gioco di committenti", avviato dal *Concerto dei Musici* e dal suo corrispettivo del *Riposo nella fuga in Egitto*, quindi dai vari *Suonatori* (forse anche un pastore con flauto) il gioco si sarebbe chiuso con la raffigurazione sfolgorante di *Amor vincitore* che calpesta sprezzante gli stessi strumenti musicali e i libri di musica che erano stati presenti in tutto il "ciclo". Forse non era più lecito continuare quel gioco, o forse era accaduto qualche incidente: è possibile che ogni partecipante avesse avuto un quadro con uno dei soggetti musicali, magari una copia del *Suonatore* con qualche particolare diverso, personalizzata. Poi un silenzio concertato calò per anni su questa produzione così particolare che pure avrebbe dovuto contribuire, secondo i biografi, alla fama di Caravaggio. Invece, come abbiamo dimostrato in questo percorso, le prime documentazioni di un *Suonatore di liuto* sono tarde, dal 1627, se si eccettua la precoce vendita effettuata da Prospero Orsi al duca Altemps nel 1611, che probabilmente accelerò il processo di diffusione di quelle opere.

Ma più che la visione diretta, furono le immagini idealizzate a creare in quel movimento che chiamiamo "caravaggisti" l'emulazione del modello del *Suonatore di liuto*, ed in particolare le incisioni nelle varie edizioni dell'*Iconologia* di Cesare Ripa. Pur con costanti adeguamenti alle tradizioni stilistiche e alle mode mutate negli anni, ritroviamo il medesimo schema nelle edizioni successive al 1603 in cui compare il liutista: Padova 1611, Siena 1613, Parigi 1643, Amsterdam 1644, Venezia 1645, Amsterdam 1656, 1698 e 1704 (figura 10, montaggio collettivo).⁴⁸

47 Wazbiński, *Il cardinale Francesco Maria del Monte*, vol. 1, pp. 173–182 e 138.

48 Si possono confrontare i testi e le immagini di tutte le edizioni dell'*Iconologia* di Ripa sul sito <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia> (3 giugno 2014).




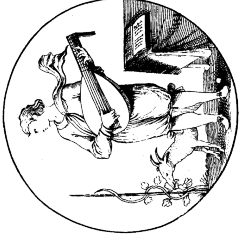




 <p>a) Roma 1603</p>	<p>86</p> <p>Iconologia</p> <p>SANGUIGNO PER L'ARIA.</p>  <p>b) Padova 1611 e Venezia 1645</p>	 <p>c) Siena 1613</p>	<p>LE SANGVIN.</p>  <p>d) Parigi 1643</p>
 <p>e) Amsterdam 1644</p>	 <p>f) Amsterdam 1656</p>	<p>Le Sanguin.</p>  <p>g) Amsterdam 1698</p>	 <p>h) Amsterdam 1704</p>

Fig. 10. Diverse immagini che illustrano le edizioni successive di Ripa, *Iconologia*, alla voce "Sanguigno per l'aria" (1603–1704). In tutte resta la medesima impostazione della scena, basata sul *Suonatore di liuto* di Caravaggio.

Se riflettiamo sulla destinazione pratica del trattato di Ripa (“Opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori et altri, per rappresentare le Virtù, Viti, Affetti, et Passioni humane”), possiamo credere che il liutista “sanguigno per l’aria” ebbe una influenza più diretta ed efficace di quelle versioni che, tenute gelosamente nascoste nelle nobili case cardinalizie per decenni, finirono con l’essere confuse con il solo *Suonatore* (A) Giustiniani, fin quasi ai nostri giorni.