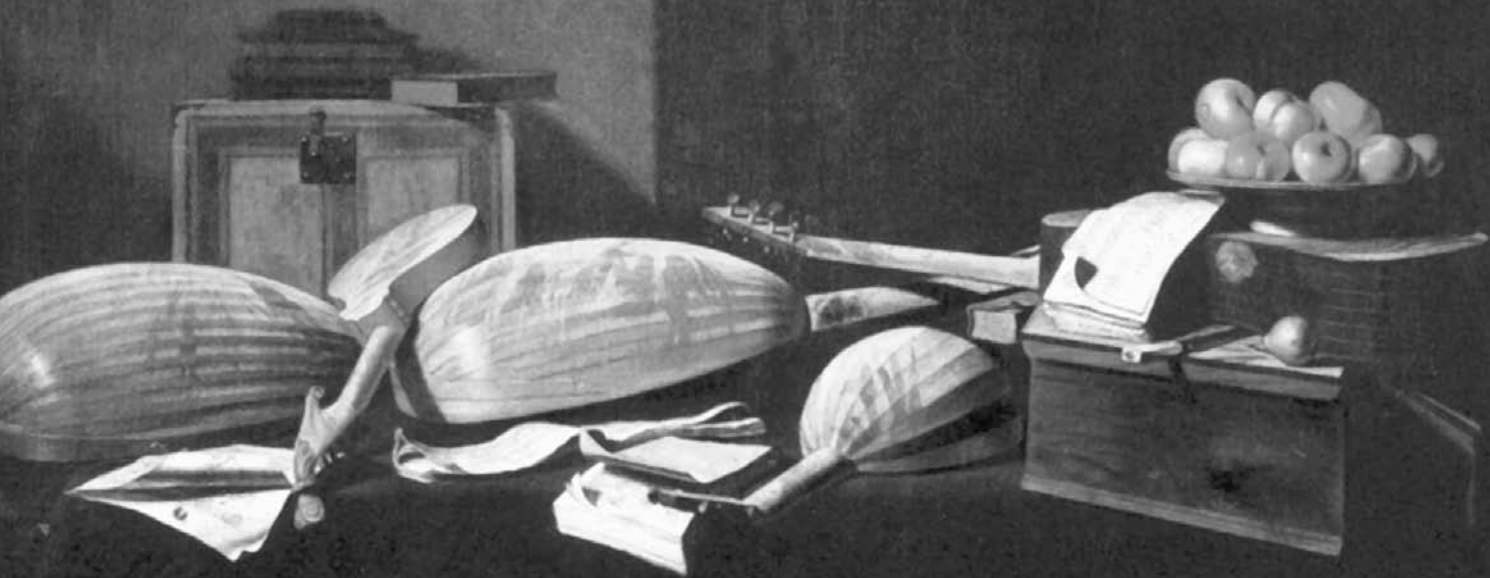


Il liuto in una stanza

di Giulia Mariti



L'iconografia musicale è letteralmente infestata dal liuto: protagonista nelle nature morte, suonato in duo, in concerto, nelle feste... persino rubato all'inviolabile sacralità della lezione di musica. Ma anche da liutai, sebbene più rari, e da suonatori e suonatrici

E. Baschenis. Tavola centrale Trittico Agliardi

Verrebbe da pensare che nessuno sia riuscito a sottrarsi al fascino di questo strumento: nè il musicista - appagato dalle sue qualità timbriche - né tanto meno il pittore, che un "pezzo di legno" così perfetto non può lasciarselo proprio sfuggire.

Le radici di questa passione affondano nel Medioevo, quando gli Arabi importarono il liuto in Europa con il nome di al'ud; mentre le prime vere e proprie intavolature per liuto a noi pervenute -edite da Ottaviano Petrucci- risalgono solo al 1507. E' il Rinascimento difatti, che con la nota emancipazione della musica strumentale, ne decreta la fortuna: l'artista deve essere liutista, un imperativo estetico cui nessuno può sottrarsi. Forse perchè il liuto è uno strumento in grado di rendere "domestica" un'arte complessa come quella della polifonia, come di accompagnare il canto monodico che sta facendo lentamente la sua comparsa. Facile da reperire e da trasportare; non sovrasta la voce umana; si presta tanto ad essere strumento solista per virtuosi, quanto placido componente dell'insieme: non è difficile immaginare come in poco tempo divenga il simbolo della assidua frequentazione dell'individuo con la musica. E i pittori son lì, pronti a ricreare l'altà: mettono in braccio al modello di turno quel

peccaminoso strumento di bellezza e s'apprestano a ritrarlo.

I "Suonatori di liuto" ricorrono nell'arte pittorica dei secoli XVI e XVII in maniera quasi ossessiva: giovinetti ripiegati sulla cassa bombata dello strumento che sorridono invitanti; amanti appassionati intenti nell'atto di fare una serenata; ragazze di buona famiglia alle prese con la prima lezione di musica.

I musicisti non sono più soltanto gli angeli delle grandiose pale d'altare. Lasciando le soffici nuvole, si siedono su sgangherati tavoli d'osteria: gambe accavallate e un bicchiere di vino, accompagnano una bella giovane poco vestita, improvvisatasi cantante. Ma ancor prima di addentrarci nella descrizione del magnifico mondo dei suonatori, la logica ci impone di occuparci d'un singolare dipinto, che nella sua eccezionalità ritrae il "Creatore", "la mente e il braccio": in una parola, il liutaio.

Francesco di Cristofano, detto il "Franciabigio", nel 1523 fotografa l'artigiano al lavoro mentre incorda lo strumento. In primo piano, un tavolo ingombro dei ferri del mestiere: lime, piroli e corde. La sua eccezionalità è data dal fatto che, se non è arduo trovare raffigurati liutai intenti nella costruzione di violini (e comunque mai li si incontrerà nel XVI sec!), è rarissimo, forse unico, avere una testimonianza

così realistica d'un costruttore di liuti. La natura schiva del liutaio rinascimentale, che traspare pienamente dalla sua espressione -resa alla maniera d'un Antonello da Messina o d'un primo Raffaello-, gli impedisce di tramandare ai posteri il proprio nome. L'unica eredità che il liutaio cerca di lasciare passa per le sue mani, attraverso i rosoni, preziosi come merletti olandesi, le casse armoniche lavorate con cura maniacale, i finissimi intarsi lignei.

Siamo molto lontani dal ritratto d'un altro liutaio, il celeberrimo Charles Mouton, che a fine Seicento viene immortalato dall'altrettanto affermato François de Troy, direttore dell'Académie Royale e ritrattista delle "alte sfere" orbitanti attorno al Re Sole. Qui la sensazione è d'un uomo consapevole e compiaciuto del proprio ruolo, che imbraccia una delle sue creature mostrandola in tutta la sua perfezione, invece di nascondersela dietro il banco da lavoro. Ora il lavoro non traspare neppure: concorde con l'estetica tardo barocca, rimane solo la conseguenza, l'effetto. La magia.

In definitiva, il liutaio ha reso fruibile al "volgo" un patrimonio artistico altrimenti riservato ai soli professionisti.

Se questo processo di "democratizzazione" sia stato un bene o un male... Ai posteri l'ardua sentenza. C'è, tuttavia, da rilevare la rivoluzione dell'iconografia musicale a partire dal XVI secolo.

La ricorrenza ossessiva del liuto e del liutista non appartiene più esclusivamente all'ambientazione "celeste" della raffigurazione sacra, anzi va a confluire quasi totalmente in una concezione più umana, di puro diletto. Lo strumento è un simbolo per affermare il proprio status, un mezzo di confronto con gli altri, un divertimento e talvolta un rifugio. I "Suonatori di liuto" ci forniscono un interessante spunto per analizzare non solo le differenze artistiche tra un'epoca e l'altra, ma anche quello storico-sociali.

Il primo Cinquecento è segnato da una impostazione iconografica chiara: liutista a mezzo busto, generalmente di tre quarti, contraddistinto da un'aria piuttosto seria o perlomeno contenuta. Aleggiasse nel dipinto un che di elitario: la certezza d'una conoscenza superiore, raggiunta superando impervie difficoltà tecniche. Comincia inoltre a farsi strada una preferenza, preponderante nelle raffigurazioni Seicentesche: le suonatrici, più che i suonatori, stuzzicano

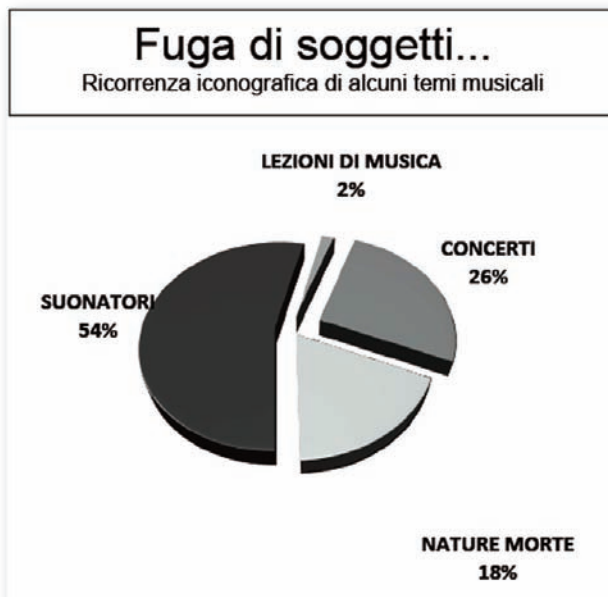
l'immaginazione del committente... specie se matronesche e un po' discinte.

Confrontando l'aristocratica e timida liutista di Andrea Solaro - rinascimentale eppure disperatamente ancorato all'immagine stilnovista d'una "donna angelicata" - con il donnone seminudo nella "Venere suonatrice di liuto e amorino" del veneziano Parrasio Micheli, salta agli occhi la differente intenzionalità. Una sorte non troppo dissimile tocca agli uomini, dapprima nobili signori attenti ai precetti esposti da Castiglione ne "Il libro del Cortegiano", poi giovani (e non) alla moda, anch'essi talvolta poco vestiti e dallo sguardo carezzevole che prelude a indicibili delizie.

Uno per tutti, il caravaggesco "Suonatore di liuto": in entrambe le versioni -rispettivamente all'Ermitage e al Metropolitan- ci viene proposto con fattezze quasi femminee (tanto dall'aver suscitato in passato delle perplessità sul genere sessuale del modello!), gli occhi languidi e le labbra tumide, semiaperte nell'atto di cantare. Ma se evitiamo di concentrare la nostra attenzione sull'aspetto più effimero del dipinto, vediamo con quanta precisione e conoscenza Caravaggio - come la gran parte dei pittori "antichi" - si dedichi a ricostruire non solo il liuto, ma anche gli altri strumenti che compaiono dinanzi al suonatore. Nella tela della ex Collezione Giustiniani (Ermitage), preziosissima la doppia natura morta: a sinistra fiori e frutta, a destra un violino di probabile fattura cremonese (si notino le "x" intrecciate sulla tastiera,

sigla affine a quelle in uso presso gli Amati) e uno spartito aperto, riconosciuto -attraverso la melodia perfettamente leggibile- come intavolatura del Primo Libro di madrigali a quattro voci di J. Arcadelt. La versione del Metropolitan Museum di New York, invece, si sofferma su una natura morta esclusivamente musicale: il violino è decisamente più arcaico di quello della tela Giustiniani, e presenta un decoro di

fiori stilizzati, forse sigla di un ignoto liutaio tedesco; come tedesca è probabilmente pure la manifattura del flauto dolce in primo piano e dello "spinettino" dalla cassa d'ebano. Cambiano anche le musiche eseguite dal Sonatore, questa volta manoscritti di





due madrigali amorosi di F. de Layolle e J. De Berchem. Altro "curioso" indice della preparazione musicale dei pittori, è un dettaglio che caratterizza molte rappresentazioni liutistiche: si tratta della pigmentazione di alcune corde, precisamente quella dei bassi dello strumento, che a differenza degli ordini acuti sono di colore marrone-rossastro. Le ragioni di tale coloratura non sono estetiche, bensì funzionali alla resa acustica delle corde suddette (per una spiegazione approfondita si legga un curatissimo articolo di Mimmo Peruffo, "Il Liuto nella sua realtà storica"). Certo si potrebbe addurre a causa di una simile accortezza l'aderenza al vero, tipica delle nature morte barocche: ma qui v'è una conoscenza troppo particolare, sintomo d'una assidua frequentazione con la materia liutistica, quasi un corteggiamento sopraffino, che musica e pittura hanno esercitato l'una sull'altra nel corso dei secoli.

Alle soglie del "Secolo delle meraviglie" dunque il liuto è giunto all'acme della perfezione costruttiva, entrando a far parte di ciò che - con termine orribile - noi oggi chiameremmo cultura base dell'individuo: i ceti più abbienti si dilettano con la musica da camera; il popolo fa festa nei campi e nelle taverne, accontentandosi magari d'un mandolino mal in arnese e un fiasco di vino. Persino nei bordelli non manca un liuto ad adornare le squallide pareti della "sala d'attesa" (Frans van Mieris ce ne dà una testimonianza molto precisa, non priva di riferimenti simbolici... come i cagnetti lussuriosi in prossimità della porta, evidentemente mascottes del locale!). Osservando semplicemente le stanze ritratte dai pittori secenteschi, così come le nature morte, risulta

che possedere uno strumento sia piuttosto normale: il confronto con l'artigiano è diretto, e pur non affidandosi a liutai di fama, la qualità dei lavori raramente lascia insoddisfatti. Certo il dilettante non ha bisogno di uno strumento eccelso, ma è pur vero che il livello del buon dilettante di allora di poco si discosta da quello d'un professionista di oggi. Vera autorità nel campo del "ritrattismo liutistico", Evaristo Baschenis apre la stagione della natura morta strumentale, ponendola non più come i rinascimentali a corollario di altro soggetto, ma come centro materiale della composizione. E lo seguono un buon numero di ottimi pittori europei: Bartolomeo Bettera, Edward Collier, Cristoforo Munari, Pieter Haarlem Roestraten.

L'epoca d'oro del liuto si delinea dunque tra il tardo Cinquecento e la fine del Seicento, toccando tutti gli stati europei, ma alcuni in maniera particolare: Italia e Olanda nutrono un amore viscerale per questo strumento, quasi feticistico dell'oggetto in sé; Belgio e Francia, pur con più moderazione, non perdono occasione di metterlo in mostra quale protagonista incontrastato di feste e scampagnate. Se le dame del "Concerto" di Pietro Paolini esibiscono ben tre strumenti della famiglia dei liuti (da sinistra: una citara pizzicata con plectro, una mandola, e un liuto), quelle dalle forme generose del "Concerto su un balcone" di Gerard van Honthorst non vogliono essere da meno: impugnando tiorba e liuto, duettano sostenute da un coro e due putti. Le donne sono diventate l'altro oggetto da "collezionare" nelle pinacoteche. L'Olanda, in particolare, produce una moltitudine di artisti amanti del gentil sesso musicisti-

Henri Matisse, 1943, "Il liuto"





Jean de Reyn, 1640 ca. suonatore di Liuto



sta: Vermeer anima molte delle sue tele della casta dolcezza di giovani intente a suonare il liuto come il virginale, la chitarra barocca come il flauto; Terborch le fa avventurare su arciliuto e viola da gamba; Steen ci propone una clavicembalista alle prese con il suo insegnante. Le lezioni di musica sono l'altro filone "concertante", benché spesso si trasformino in ben altro tipo di lezioni: ne "La lezione di liuto interrotta" di Michiel van Musscher (titolo di per sé allarmante...), il décolleté dell'allieva è generoso e il volto del maestro troppo sorridente! In generale la produzione pittorica olandese tardo barocca sembra venata di una certa libertà di costumi, tipicamente nordeuropea.

Certo le distrazioni non hanno giovato: nel Settecento, sebbene qualcuno ancora si diletta con il liuto, la pratica comune sembra preferirgli strumenti meno impegnativi. Chitarra e mandolino impazzano: oggetti delicati quanto le loro suonatrici, vez-zose statuette di porcellana. Antoine Pesne, pittore di corte in Prussia, da buon francese diviene uno dei padri dello stile Rococò, interpretando il mutare dei costumi con tratto amabile. Sulla scia di Watteau e Fragonard, ne ricalca gli stili ma non abdica al liuto: ambiente germanico docet. Anche Giuseppe Maria Crespi e Philip van Dijk non s'arrendono al mutare dei tempi, e cercano di rianimare una passione ormai sopita: tiorba e liuto s'adagiano sulle gonne drappeggiate di aristocratiche damine uscite da un catalogo di moda ante litteram. Se l'abito non fa il monaco, perlomeno rende la musicista deliziosa. Ma è tempo di rassegnarsi: questi, come i tentativi seguenti di ridar lustro alla tradizione liutistica, sono solo soltanto la raffigurazione di un mondo ormai deceduto. Intestardirsi con gli anacronistici passatempo dei parrucconi è contro i principi morali del

Secolo dei Lumi: di fatto il periodo d'oro del liuto, divenuto emblema inconsapevole di un passato segnato dall'ineguaglianza sociale, termina assieme a quello delle monarchie assolute.

L'Ottocento, con la sua mania di rispolverare saltuariamente le epoche morte come si farebbe con la soffitta della nonna, dà ai liutisti qualche momento di vitalità ritrovata: il medievalismo unito al culto per l'oriente inducono gli artisti a rivalutare il valore iconografico di questo soggetto. In prima linea la Germania che, tra la metà del XIX sec. e l'inizio del Novecento, fa finalmente valere la propria tradizione musicale; la seguono a breve Inghilterra e Stati Uniti, mai così entusiasti della cultura artistica come durante la fin de siècle. Ma non bisogna farsi ingannare da questo improvviso ritorno di fiamma: musica e liuto sono come due amanti separati per troppo tempo, e tutto il loro dialogo si riduce al ricordo delle glorie passate. Non a caso traspare da queste tele ora una certa malinconia, ora il ridicolo della mascherata: se le liutiste di Thomas Wilmer Dewing, Frank Cadogan Cowper e Edwin Austin Abbey hanno un che di funereo -così come i loro strumenti-, le scene in costume di Ignaz Gaugengigl, Otto Karl Kirberg e i nobili Dicksee (padre e figlia) scopiazzano iconografie ormai superate. In Italia si segue più volentieri il secondo filone, del quale sono assidui frequentatori tra gli altri Vittorio Reggianini e Giuseppe Signorini. Il liuto in sé non esercita più alcun fascino: chi continua a suonarlo lo fa spesso per vezzo, o per circondarsi di un'aura colta e arcaicizzante. Ma la società sta cambiando ancora: mentre gli artisti rompono il legame con una borghesia ormai soggiogata dall'ingordigia economica, gli orrori delle Guerre Mondiali creano un nuovo modo di concepire la vita. Gli stenti prima e l'esplosiva ripresa economica poi



1 Francesco di Cristofano "Ritratto di un liutaio, 1523-1524
 2 Parrasio Micheli "Venere suonatrice di liuto e amorino", 1570 ca
 3 Edwin Austin Abbey, "Una suonatrice di liuto", 1899
 4 Allan Banks, contemporaneo, "Melodia del menestrello".

Non più mesta accanto al fuoco

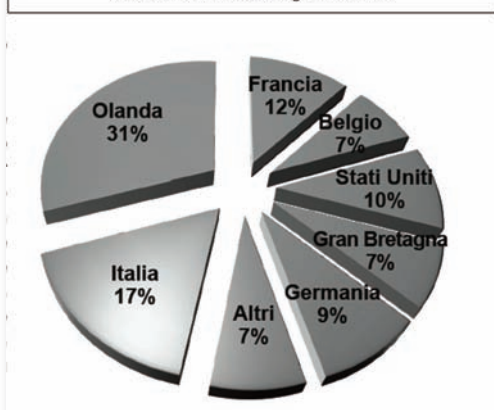
Gli inverni olandesi sono rigidi e interminabili, e suonare a mani fredde è impossibile. D'altro canto, il camino non sembra essere una soluzione ottimale, a causa dei nefasti effetti che produce sul corpo dello strumento. Come risolvere il busillis? I dipinti ancora una volta ci forniscono indizi curiosi: lo scaldino portatile in legno, con all'interno un piccolo braciere, è



spesso raffigurato a mo' di poggiatesta per i suonatori di liuto infreddoliti. Nel caso di infanti alle prese con i primi passi, le buone massaie olandesi si curano di rivestire i suddetti scaldini con preziosi merletti.

MUSICA & PITTURA

Madamina, il catalogo è questo...
Suonatrici di liuto nell'iconografia mondiale



fanno percepire all'individuo, con disarmante lucidità, l'importanza fondamentale dei bisogni materiali. Nel tempo delle grandi disillusioni, la frattura tra uomo e arte sembra inevitabile: se già il soggetto musicale è caduto nel dimenticatoio, il liuto è il grande assente iconografico. Forse perché - oltre al peso musicale schiacciante di teatro, sinfonismo e pianoforte -, se l'arte è divenuta distorsione della realtà, quel "magnifico pezzo di legno" ha perso ogni valenza estetica agli occhi dei pittori. Vagamente riconoscibili i liuti di Matisse, Gino Severini, Karl Hofer e delle illustrazioni art nouveau di Georges Barbier; anche Picasso e Braque, nel voler rendere cubista uno strumento così poco spigoloso, non fanno altro che dare il nome "liuto" o "mandolino" a qualcosa che potrebbe essere variamente interpretabile. La contemporaneità, infine. Cosa resta di questo immenso

FONTI E CRITERI DI RICERCA

Nella ricerca delle immagini utilizzate in questo saggio, sono stati basilari i seguenti siti web: www.klassikgitar.net: nell'archivio troverete - suddivisi per periodo - dipinti raffiguranti vari strumenti a corda pizzicata; www.wga.hu: museo virtuale database delle arti visive europee dal secolo XI al XIX; www.bjws.blogspot.com: sito di stampo "femminista", ma ricco di immagini a tema musicale; Un consiglio per chi si addentri nell'esplorazione dei documenti presenti sul web: utilizzate sempre e solo la lingua inglese nei motori di ricerca!

Per ulteriori informazioni o per approfondire l'argomento "iconografia musicale", l'autrice mette a disposizione il suo personale archivio immagini e i dati raccolti.

patrimonio? Certamente il culto del passato. Con il rinnovato interesse filologico per il repertorio antico, fioriscono compagnie e accademie specializzate in musica barocca; mentre la musica "popolare" assorbe tanto la tradizione classica, quanto il folklore: Sting si innamora di John Dowland; i metallari si convertono alla celestiale arte liutistica; la musica balcanico-gitana fa impazzire i nuovi "orientalisti", amanti dell'etnico. E la pittura segue i gusti del tempo, proponendoci testimonianze di un'epoca che tra qualche secolo i futuri musicologi guarderanno, forse, con sconcerto.@



Pietro Paolini, XV sec., "Concerto"