



Giovanni Melazzo

Storico dell'Arte e Mediatore del Patrimonio culturale

Evaristo Baschenis (1617-1677)

Analogie, affinità e parallelismi
tra cultura musicale e arti figurative
nella natura morta italiana del XVII sec.

Già sul finire del Seicento, i non pochi raffinati estimatori dell'arte di Evaristo Baschenis intuirono che il fascino segreto delle bellissime nature morte "musicali" del religioso bergamasco risiedeva in una loro sottile, intima ambiguità di fondo.

Splendide, sontuose, vibranti, viventi e vissute nel loro impeccabile naturalismo di dichiarata matrice caravaggesca (non vada dimenticato che anche quest'arte magistrale partecipa di quel marcato realismo di cui il Merisi fu promotore primo, ma che in accezione più ampia contraddistingue tutta la scuola pittorica lombarda già fin dal Quattrocento), le lussuose composizioni del prete-pittore seducevano, allora come oggi, lo sguardo dell'osservatore, invitandolo all'interno di uno spazio pittorico illusionistico sapientemente orchestrato.

Da sempre nell'arte occidentale, fin dai primi esempi di raffigurazioni di oggetti naturali della pittura parietale ellenistica e romana (i ben celebri *xenia* e *apophoreta* dipinti dell'Antichità), la raffigurazione e la disposizione, solo apparentemente casuale, di alcuni strumenti creati dall'uomo all'interno di uno spazio pittorico inteso in senso scenografico e illusionistico sembra portare in sé una sorta di astratta risonanza simbolica, una eco allegorica per cui noi che osserviamo siamo quasi naturalmente indotti ad intendere ed interpretare quegli stessi strumenti come portatori di un messaggio «altro» rispetto alla loro pura e semplice realtà oggettuale.

Ed ecco che riproposti in ben altra realtà storica anche gli strumenti musicali bascheniani (siano essi a corde pizzicate, ad arco, a fiato), tralasciati ma pur sempre "in posa" (e separati dalla abile mano esecutrice

dell'uomo che da essi sa trarre suoni non solo logicamente proporzionali, ma addirittura «armonici»), silenziosi, impolverati e immobili, isolati o accorpati ad altri strumenti, a volte persino spezzati nelle loro corde (così come gli spartiti musicali dalle pagine ingiallite fitte di segni e note, lasciati aperti) sono elementi che rimanderebbero intuitivamente, secondo lo storico dell'arte e iconologo Alberto Veca, alla dimensione del silenzio contrapposta a quella del suono, un silenzio non da intendere come distacco mistico dal mondo sensoriale (*esicaismo*), ma come verità eterna dello spirito contrapposta alla temporale fallacia dei sensi, un monito morale alla transitorietà del piacere (e quindi della vita stessa), cioè in altre parole quel tema dominante, tratto dal biblico Ecclesiaste, che è la *Vanitas vanitatum*, un concetto fondamentale per tutta la spiritualità cristiana, sia in ambito cattolico che protestante, nell'Europa del XVII secolo e che in effetti ritroviamo più o meno latente in tutte le nature morte seicentesche in generale, comprese quelle del nostro Baschenis.

Al contempo gli oggetti dipinti si proiettavano con naturalezza, grazie ad un assoluto rigore prospettico, nello spazio reale del riguardante: risvegliando sopite risonanze sinestetiche e stimolando immediate associazioni percettive questi quadri, raffiguranti il più delle volte pregiati strumenti a corda seicenteschi (mandolini, liuti, spinette, chitarre), si presentano dunque come la diretta fenomenologia di quello "stile concertato" (e qui l'uso della terminologia musicale non vuole essere affatto casuale) che è proprio a tutte le arti del Barocco italiano ed europeo, una dimensione estetica fortemente individualizzata, differenziata eppure convergente, sempre atta a trasfigurare ogni cosa umana e naturale, vista, pensata, suonata o cantata, dipinta o scolpita, in esuberante messinscena, in sublime oratorio, in un puro teatro di luci, ombre, suoni, forme, colori.

Ma procediamo per gradi nella lettura e nell'analisi di queste superbe "nature morte strumentali", solo apparentemente semplici in realtà molto complesse, cercando di mettere in luce, fin dove possibile, le numerose implicazioni culturali ad esse sottese e soprattutto di illustrare il legame concreto, e il serrato dialogo, che esse instaurano con l'educazione musicale coeva, con la pratica musicale nell'epoca della "sonata" e del "basso continuo", e con il mondo liutario in generale (e oggi gli storici della cultura sanno bene come questo legame tra pittura e musica non sia mai stato autenticamente e profondamente sentito e vissuto prima, non solo al livello delle accademie e delle classi egemoni, come avvenne nella cultura artistica del Seicento).



E. Baschenis – *Strumenti musicali, libri e spartiti* – Bergamo, coll. privata

In vita sua il religioso Baschenis (1617-1677), chiamato affettuosamente da familiari e amici “Prevaristo” (prete Evaristo), rappresenta un caso piuttosto anomalo e isolato nel panorama artistico italiano dell’epoca: egli infatti non lasciò mai la nativa Bergamo (se non per un breve soggiorno a Venezia documentato nel 1647) e si dedicò quasi esclusivamente al genere della natura morta, eseguendolo e declinandolo in due principali varianti, veri e propri sottogeneri, per i quali si rifaceva a modelli figurativi nordici (specie olandesi ma anche francesi) e spagnoli: quello degli “strumenti musicali” e quello degli “angoli di cucina”.

Tuttavia sappiamo che la predilezione per l’universo musicale non era affatto per questo riservato artista di provincia un interesse occasionale, relativo unicamente alla creazione degli equilibri compositivi all’interno di una resa pittorica puramente oggettiva (in cui le differenti volumetrie degli strumenti musicali, con le loro forme arrotondate e regolari, rappresentano veri e propri elementi strutturali minimi atti a definire figurativamente una “scena”).

In epoca cinque-seicentesca infatti nell’area dell’Italia settentrionale l’insegnamento del canto monodico e corale e la pratica strumentale (violino, trombone, corno, liuto, viola da braccio e da gamba, violone) erano discipline fondamentali nelle attività formative dei chierici. Sappiamo inoltre, e ciò si evince chiaramente dall’inventario testamentario redatto



E. Baschenis – *Strumenti musicali e spartito* – Bergamo, Accademia Carrara

subito dopo la sua morte, che gli strumenti musicali che il pittore ritraeva con tanta abilità mimetica erano di sua legittima proprietà e che egli stesso era membro emerito di quella *Nuova Accademia del Venerando Consortio della Misericordia Maggiore di Bergamo* che venne istituita nella cittadina lombarda (all'epoca sotto il dominio politico della Serenissima) proprio nell'anno di nascita dell'artista (1617).

In questa rappresentazione visiva dell'universo musicale del Seicento, è la pittura che prende a modello teorico la musica anche per rivendicare una propria scientificità, una matrice comune da sempre ad entrambe le arti: come il musicista barocco si svincola per la prima volta dalle pesanti pastoie della musica corale di stampo ancora medievale ed esplora nuovi ambiti tonali per composizioni canore ma soprattutto strumentali via via sempre più complesse e mirabolanti, allo stesso modo il pittore barocco, nella continua ricerca di effetti di stupito coinvolgimento e di illusionismo ottico, sperimenta composizioni figurative sempre più articolate e virtuosistiche.

La suggestiva arte di Baschenis, espressione di una individualità spiccata, culturalmente completa e poliedrica, sembra costituire l'esatto e più perfetto punto di convergenza e di fusione tra queste due pratiche artistiche. Sarà la prima (e forse l'ultima?) volta in cui entrambe le arti si saldano in un nodo serratissimo l'una con l'altra. Il Settecento racconterà la storia di vie separate.