

Giuliano Briganti - Ludovica Trezzani - Laura Laureati

I Bamboccianti



Ugo Bossi Editore per il Banco di Santo Spirito

Giuliano Briganti - Ludovica Trezzani - Laura Laureati

I Bamboccianti

Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento

Ugo Bozzi Editore per il Banco di Santo Spirito

I BAMBOCCIANTI

Questa opera esce nella collezione:
This work is published in:

THE COLLECTORS'S SERIES

Volumi già pubblicati o in preparazione in lingua italiana o inglese o in edizione bilingue:

GASPAR VAN WITTEL

JAN FRANS VAN BLOEMEN

ANDREA LOCATELLI

PITTORI DI PAESAGGIO DEL SEICENTO A ROMA

LANDSCAPE PAINTERS OF THE SEVENTEENTH CENTURY IN ROME

GIAN PAOLO PANINI

I BAMBOCCIANTI

TRITTICO PAESISTICO ROMANO DEL '700

Volumes published or in preparation in English, Italian or bilingual edition.

Serie diretta dal

Prof. Giuliano Briganti

Director of the Series

© 1983 by UGO BOZZI EDITORE - ROMA

Proprietà artistica e letteraria. I diritti sono riservati per tutti i paesi, compresa l'URSS. È vietata la riproduzione, per qualsiasi scopo e sotto qualsiasi forma e tecnica, di qualsiasi parte del testo o delle tavole senza la preventiva autorizzazione scritta dell'Editore.

All Right reserved. No part of this book may be reproduced in any form without permission in writing from the publisher.

Editing - Ugo Bozzi Editore

Design della sovracopertina - Massimo Bucci

Made and Printed in Italy

ISBN 88-7003-010-5

Sommario

1	IL MITO DELLA "FINESTRA APERTA"
37	GLI ARTISTI E LE LORO OPERE
39	1. Pieter Boddigh van Laer
79	2. Il Taccuino di Würzburg: Pieter van Laer o Pieter van Lint?
87	3. Roeland van Laer
91	4. Jan Miel
133	5. Michelangelo Cerquozzi
195	6. Andries e Jan Both
223	7. Thomas Wijck
239	8. Sébastien Bourdon
250	9. Il Maestro dei Mestieri o Lingelbach giovane
259	10. Johannes Lingelbach
287	11. Karel Dujardin
295	12. Anton Goubau
301	13. Michael Sweerts
327	14. Willem Reuter
337	15. Jacob van Staveren
341	16. Theodor Helmbreker
351	APPENDICI - BIBLIOGRAFIA - INDICI ANALITICI
352	Per la fortuna critica dei Bamboccianti
363	Cronologia ragionata
370	Catalogo dei dipinti di Pieter van Laer
372	Traccia per un catalogo delle opere di Michelangelo Cerquozzi
378	Testamento di Michelangelo Cerquozzi - 1660
386	Bibliografia
400	Indice dei nomi

RINGRAZIAMENTO DEGLI AUTORI

Gli autori ringraziano quanti li hanno aiutati con suggerimenti, indicazioni, notizie e fotografie. In particolare An Zwollo e il direttore del Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (R.K.D.) dell'Aja, la signora Di Clemente dell'Istituto Olandese di Cultura a Roma e la Bibliotheca Hertziana che hanno facilitato le nostre ricerche. Ringraziano anche Oreste Ferrari, Teodoro Fittipaldi, Jacques Foucart, Nicola Spinosa, Andrea Busiri Vici, Giorgio Caretto, Franco di Castro, Richard Feigen e Patrick Matthiesen. Un particolare ringraziamento per la valida e costante collaborazione a Carlotta Melocchi.

NOTA EDITORIALE

Conclusesi, dopo oltre 12 anni le ricerche documentarie ed iconografiche sull'importante capitolo scritto a Roma nel Seicento dai pittori Bamboccianti delle varie generazioni, l'Editore, nel dare finalmente il "via si stampi" al volume, è lieto di poter ringraziare quanti hanno attivamente collaborato per la migliore riuscita di questa sua fatica editoriale.

In modo particolare il ringraziamento va alle due coautrici, dottoressa Ludovica Trezzani e dottoressa Laura Laureati, che si sono prodigate nell'aiutare l'editore nei lavori d'impostazione del libro; essenziale è stata anche la attiva collaborazione del Sig. Massimo Bucci, dell'Agenzia "ICSA concept" di Roma, per quanto concerne suggerimenti e proposte date durante la revisione generale da lui eseguita di tutto l'impaginato, così come pure è stata determinante la cura per l'aspetto qualitativo dovuto da parte dei Sigg. Aldo Galbiati e Antonio Mauro delle Officine Grafiche Garzanti.

L'editore ringrazia quindi personalmente i signori Cesare Canessa, Claudio Gasparrini, Fabio Megna, i fratelli Sestieri, nonché l'Arte Fotografica di Roma per tutta la collaborazione avuta.

IL MITO DELLA «FINESTRA APERTA»
di Giuliano Briganti



Jan Asselijn, *Pittori che disegnano all'aperto*, Berlino-Dahlem,
Kupferstichkabinett.

Ad una finestra aperta furono paragonati nel Seicento i piccoli quadri di Pieter van Laer e dei bamboccianti. Una finestra aperta sulla strada, sul presente, sui fatti che non hanno storia, sulla verità vista «senza divario o alterazione», cioè senza scelte o adornamenti o amplificazioni, senza l'appoggio di una «nobile idea». Quella bella e inconsueta immagine seicentesca della pittura-finestra, in se stessa tanto eloquente, sembrava creata apposta per trasmettersi alla memoria moderna, tanto si avvicina ad un moderno concetto di realismo per quel suo evocare una identità fra pittura e vita. Persino in quegli scrittori d'arte barocchi, nella società dei quali era nata, e che erano orientati, neanche a dirlo, verso concetti del tutto opposti, essa rivelava una sorta di inconfessata e inconfessabile ammirazione per la straordinaria facoltà che riconoscevano ai bamboccianti di cogliere l'umile realtà della vita del popolo, per quella loro «così esatta imitazione del naturale, e con una verità così grande». Ho detto ammirazione inconfessata e inconfessabile perché era subito corretta da una assai più insistita ed esplicita riprovazione, che ostentava anche il tono di un ben simulato sdegno, per i «vili» soggetti prescelti, per le basse e inconvenienti scempiezzette trattate, per quel soffermarsi sulle azioni della plebe, anzi della «marmaglia», col risultato di avvilire o addirittura «trascinare ne' Lupanari dei postriboli più ignominiosi la bella e nobile Dama la Pittura». Insomma, ai loro occhi, quella finestra si apriva come una breccia proprio là dove non si doveva aprire, cioè nel muro dei principî, del decoro, della nobiltà dei concetti, nel muro dell'estetica «classicista» del rappresentabile, che era il muro maestro del tempio dell'arte, il principale sostegno della belloriana Idea della Pittura.

Ma al di là delle convenzioni idealistiche del tempo e delle loro conseguenti reazioni, cosa c'era di vero in quell'immagine? Quella finestra era stata veramente aperta? In che misura? E dove guardava? Affrontare il tema dei bamboccianti vuol dire rispondere a queste domande. Vuol dire, in altre parole, intendere il valore e la vera portata della loro visione della realtà e individuare la loro posizione all'interno di quel generale movimento verso il realismo che costituiva allora, nei suoi molteplici aspetti, la spinta dinamica più rilevante della cultura occidentale; vuol dire definire i loro rapporti con la committenza e quindi con le inclinazioni e le idee correnti della società egemone contemporanea, definire le condizioni imposte al loro lavoro e che in misura esse venissero accettate e che margine di libertà consentissero a quell'interesse per la realtà che distinse quegli artisti e le loro scelte. Vuol dire, quindi, confrontare la loro intenzione di rappresentare il quotidiano e, in particolare, la vita del popolo, e il modo con cui lo fecero, con altre situazioni storiche nelle quali quei temi furono ben più vitalmente inseriti nell'esperienza artistica. Ma vuol dire anche indagare, proprio riportandosi al concetto che ci è suggerito dall'immagine della «finestra aperta», cioè il concetto di una visione spregiudicata e «senza idea» della realtà, quali fossero, nel commercio di idee, di concetti e di principî pittorici (e di prodotti) che ebbe per teatro la scuola di Roma (come la chiamava Francesco Albani) gli apporti di una visione nordica. Perché i bamboccianti, salvo un'eccezione, quella di Michelangelo Cerquozzi, furono tutti nordici, per lo più fiamminghi e olandesi, anche se trassero dall'ambiente romano

non solo i loro soggetti, ma un profondo e insostituibile condizionamento, il carattere stesso della loro pittura.

Verso questa complessa rete di correlazioni ci conduce l'immagine-nozione seicentesca della «finestra aperta». Ma prima di tentare di districarne le fila, penso sia necessario un breve accenno alla natura della definizione stessa di bamboccianti e alla sua origine, anche se forse questo ci porterà a ripercorrere, seguendo la storia di quella parola, un'esile vicenda, nella storia delle definizioni artistiche, che non è certo a tutti sconosciuta.

Confesso di non avere molta simpatia per la parola «bamboccianti». Se non altro perché l'uso indiscriminato che se ne fa ancora oggi nel parlare corrente, e il genere di pittura che solitamente ad essi viene riferita, in particolare sul mercato della conoscenza spicciola, sembrano giustificare il senso indubbiamente diminutivo e grottesco che a quella parola è connaturato, e che l'apparenta ad altre di umile origine e di basso referente, come «fioranti», «paesanti» o, peggio ancora, «capoccianti». Nomi appioppati, nel giro impietoso dei mercanti di quadri seicenteschi, a quegli sciagurati praticoni che dipingevano all'ingrosso fiori in vasi e in ghirlande o paesaggi d'ogni formato per le sovrapporte e le stanze dei signori di pochi mezzi o di poche pretese o a chi si era specializzato a dipingere in serie i ritratti dei dodici cesari o le teste degli uomini illustri copiandole da quelle delle collezioni medicee.

Non voglio dire con questo che la parola «bamboccianti» non abbia tutte le carte in regola per definire quegli artisti (e furono, invece, veri artisti e di buona fortuna) che, a cominciare dai «professori» loro colleghi e poi dai primi biografi, così furono chiamati. Le carte in regola le ha e le sue origini, antiche e legittime, sono più che certe. Risalgono, infatti, a Pieter van Laer che per primo a Roma, nel terzo decennio del Seicento, cominciò a dipingere su tele di non grande formato e a piccole figure scene della vita quotidiana ambientate fra le mura della città o nella campagna circostante. Erano, per lo più, episodi relativi al tema del viaggio, come assalti di briganti, soste davanti alle locande o alla bottega del maniscalco, cavalieri fermi sulla riva di un fiume in attesa del traghetto, oppure illustravano luoghi tipici romani, come la Calcara e l'Acqua Acetosa, o i più semplici aspetti della vita dei pastori, dei contadini, dei mendicanti, dei vagabondi. Ma soprattutto si presentavano come una delle più antiche sintesi tipologiche della «scena italiana», fatta di natura e di storia, di contrasti fra presente e passato. Il pittoresco adattarsi della misera vita popolare nelle strade e nelle piazze dell'antica città, fra cadenti tuguri medievali e imponenti vestigia di passate magnificenze, nelle grotte di tufo fuori delle mura o negli anfratti dei ruderi venerandi, avviliti testimoni di una grandezza perduta per sempre, era osservato con obiettività dagli occhi di un nordico che, attratto da uno spettacolo per lui tanto diverso, ne coglieva gli aspetti più caratteristici e anche didascalici. Testimoniavano comunque il nascere e l'affermarsi di una nuova «classe» di pittura di soggetto umile e popolare che, lungo tutto il corso del secolo, incontrò una notevole fortuna.

Il Van Laer, per una sua strana deformazione fisica («era gobbo, mal disposto e di sconcertata proporzione») fu soprannominato dai suoi contemporanei, giocosamente, «Il Bamboccio» o, alla

fiamminga, «Bamboots»; di qui i suoi seguaci furono chiamati «bamboccianti» e le loro opere, e quelle di lui, «bambocciate», come tutti sanno. Un'origine legittima, quindi, per via paterna: ma quel richiamo al ridicolo aspetto fisico dell'iniziatore, molto presto, quasi impercettibilmente ma non certo involontariamente, si trasferì ad un supposto aspetto ridicolo dei soggetti trattati dai seguaci del genere e alle piccole figure da essi adottate che agli occhi dei severi censori idealisti apparivano solo come «bambocci». Accadde così che la parola «bambocciata» più che alludere a dipinti nati da una nuova attenzione nei riguardi della realtà circostante e da una particolare vocazione narrativa, più che alludere ad un «genere», dotato, in quanto tale, della sua dignità, alludeva piuttosto ad un prodotto caratterizzato soltanto dal suo soggetto. I pregiudizi dell'epoca se concedevano qualche interesse a quella pittura, dovevano mascherarlo sotto un'interpretazione «bernesca», umoristica, giocosa. Contro questo modo di usare la parola reagì, unico fra gli storiografi seicenteschi, il Baldinucci che, con la sua apertura mentale europea e la sua relativa spregiudicatezza, s'era soffermato più a lungo di altri sulla spregiatissima schiera di «pittori di baronate» e che volle «sfogare alquanto la sua collera contro un modo di parlare molto assai comune fra i professori: ed è di chiamare le invenzioni, capricci e quadri a piccole figure fatte da diversi valentuomini, stati praticamente nel presente secolo, col nome di bambocciate».

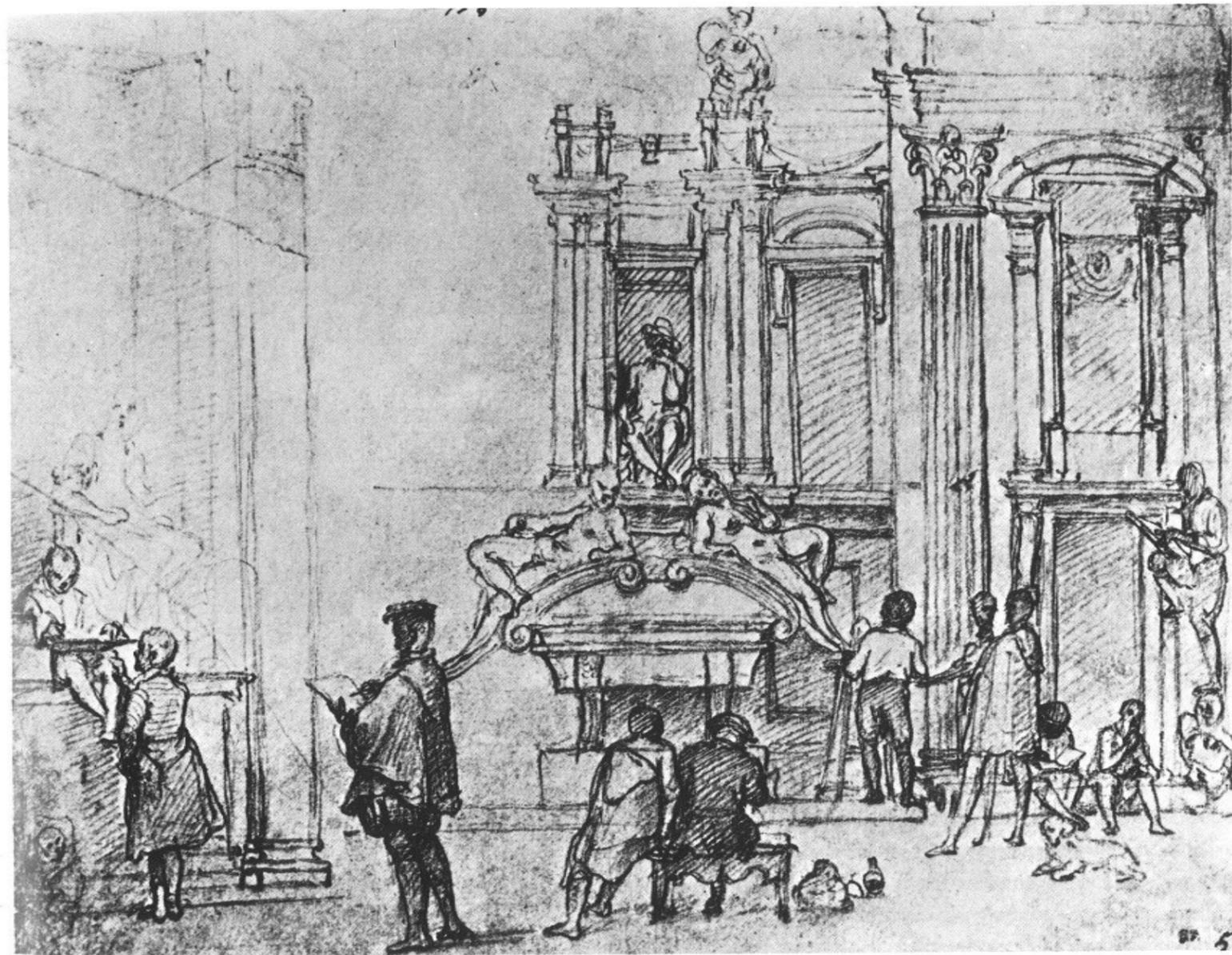
Sta di fatto che la vera sostanza dei temi delle «bambocciate» fu subito male intesa, e quindi vilipesa e sospinta verso il ridicolo ed il grottesco fin dal tempo dei primi detrattori del genere, che prima ancora del Bellori e del Passeri furono Andrea Sacchi, Francesco Albani, Guido Reni e Salvator Rosa, cioè dei «professori» che è quanto dire dei colleghi, i quali non vollero vedere in quei soggetti che «avvenimenti della marmaglia», atti sconci e sconvenienze, rappresentazioni lubriche e offese a quel «decoro» che doveva essere il sostegno della pittura. Da bravi «professori» quali erano, il loro movente era soprattutto un movente professionale: quello che più li indignava era la mancanza di diversità nella «proportione distributiva». Lo stesso divario, enorme ai loro occhi, che, nella teoria universalmente accettata, correva fra «la Maestà» di una pittura ispirata alla nobiltà dei concetti e sostenuta «dai lumi eruditi della Poesia e della Storia» e una pittura che si limitava ad imitare il naturale nei suoi più volgari aspetti, doveva riscontrarsi anche nella pratica. E invece non era così. Quello che accendeva «il loro cuore di un fuoco di sdegno», per citare le parole di Francesco Albani, era che i pur tanto spregiati bamboccianti alla prova dei fatti riscuotevano un notevole successo proprio presso quella stessa classe di acquirenti dai quali loro, i «professori», dipendevano; non sopportavano, insomma, che vendessero tanto, e ai loro stessi clienti, e soprattutto che guadagnassero così bene con le loro «faldonate». Ci fu comunque, a cominciare da allora, una forzata interpretazione, in chiave grottesca e popolare, delle bambocciate e fu da qui, forse, che nacque l'equivoco che ha gravato fino a non molto tempo fa sulla figura di Van Laer, distorcendone l'immagine con l'attribuzione di quadri, di soggetto popolare appunto, che in realtà non gli appartengono.

Ma è meglio non insistere oltre sulla definizione «bamboccianti», che del resto è universalmente accettata, nè sulle precoci e mistificanti deviazioni del suo senso. Se anche ne superiamo la

connotazione negativa e la liberiamo della zavorra di tanta sub-pittura che si appropriava di quel nome, resta il fatto che, come ogni formula generale, anche quella deve restare fluida ed elastica. L'identità e la regolarità non esistono nella storia dello spirito, e quindi nemmeno nella storia dell'arte, così che quel termine, se vuol indicare qualcosa di più che una produzione a soggetto, non solo deve limitare il suo campo, ma deve anche considerare le diverse situazioni degli oggetti singoli, cioè dei singoli artisti. Basta conoscere i tre maggiori, cioè Pieter van Laer, Michelangelo Cerquozzi e Michael Sweerts (e quest'ultimo fu di gran lunga il più grande) per cogliere a prima vista, pur nell'ambito di tematiche molto simili, le grandi differenze di visione, di tipo di attenzione al reale, di qualità della memoria e di disposizione dell'animo che li distinguono. Non si può negare, invece, che quei tre pittori, di origine nazionale, di tradizione e di formazione culturale diverse, insieme a Jan Miel, ad Andries Both, al cosiddetto «Maestro dei mestieri» (o al giovane Lingelbach), e al primo Thomas Wijck, oppure insieme ad altri di più varia produzione, come Jan Both (negli anni romani), Karel Dujardin e Sébastien Bourdon, e non molti ancora, rappresentano, durante il corso di una trentina d'anni o poco più, l'emergere e il prendere forma in diverse varianti di un episodio di realismo pittorico molto particolare, nuovo e di notevole rilievo. Un episodio che per l'interesse a descrivere o meglio a documentare che lo distingue, può inserirsi, con pieno diritto, nel generale cammino verso il realismo, realismo di «sguardo» e di «pensiero», avviato dalla cultura europea a cominciare da quel decisivo mutamento del clima intellettuale che caratterizza il passaggio dal Cinquecento al Seicento. Ma può intendersi anche, se si mette a fuoco il pungente contrasto fra la particolare scelta tematica di quegli artisti, cioè il «quotidiano», e le origini della loro cultura pittorica da una parte e la cultura dei loro committenti dall'altra, come un momento critico di quella più lunga vicenda che si impernia sulla separazione degli stili e sulla loro mescolanza (moralismo e realismo quotidiano, stile elevato e sermo humilis); che è un altro modo di avvicinarsi alla storia del progredire verso il sentimento della realtà. La storia dei «generi pittorici», nella quale si inserisce la «bambocciata», fa parte del resto di quella stessa vicenda. Ma, come ho accennato prima, quell'episodio di piccolo realismo – può chiamarsi dopo tutto così – può leggersi anche come il capitolo di un'altra e più limitata storia della cultura europea: la storia dell'attrazione che il Sud esercitò sempre sull'animo dei nordici e, in senso opposto, quella degli apporti di una determinata cultura visiva del Nord alla cultura formale del Sud. In questo caso, quell'«imitazione seria del quotidiano» o quello «spiritualismo del mondo volgare», per attenerci a vecchie definizioni del Vossler. «Io giurerei che gli Oltramontani solo han disseminato per codeste scuole tanti pregiudizii alla pittura...» protestava, pensando ai bamboccianti, l'Albani. Quell'episodio, comunque, si svolge, nel suo primo e in fondo unico atto, sulla ribalta della cultura artistica romana della prima metà del Seicento, che era allora una delle ribalte più ricche di primi attori, di novità e di successi. Una delle più prestigiose, senza dubbio.

Realismo del quotidiano o piccolo realismo o come lo si voglia chiamare, è chiaro che l'interesse dei bamboccianti per la vita delle strade, il loro «sguardo» sul presente, la loro volontà di fissare «gli accadimenti» senza storia del popolo, anche nei suoi strati più umili, rientra nel problema generale del realismo, cioè delle relazioni esistenti fra gli artisti e la realtà del loro tempo. Ma quando si parla, a proposito di bamboccianti, di nozione della realtà è necessario avanzare alcune riserve e procedere con estrema cautela. Eccoci, quindi, al problema della «finestra aperta».

L'immagine, dalla quale sono partito, è del Passeri, secondo il quale il Van Laer rappresentava «la verità schietta e pura nell'esser suo, e li suoi quadri parevano una finestra aperta, per la quale si fossero veduti quelli suoi successi senza alcun divario, et alteratione», ma è un'immagine che, nell'idea che rispecchia, non va presa troppo alla lettera. Per intenderne il senso, o meglio per conferirle una giusta proporzione, bisogna considerare, prima di tutto, quale era il concetto moralistico di stile del suo autore (più o meno, stile eguale a «decoro») e le correnti idee belloriane sull'imitazione e sull'invenzione, sulla composizione, sul disegno, sull'azione e sugli affetti, o le nozioni letterarie del tempo su «Pausone o Pirreico» o sul «troppo naturale». Le finestre della pittura, nel Seicento, non si aprivano certo sulla strada, così come quella finestra di un caffè parigino, da dove dipingeva Renoir, si apriva sull'imbocco del Pont Neuf, quando il fratello dell'artista Edmond fermava i passanti per chiedere l'ora e permettere così a Pierre di fissare sulla tela i singoli personaggi nel traffico di un mattino affollato di primavera. È ovvio che non poteva essere così; ma quell'idea della «finestra aperta», l'indubbia modernità della frase stessa del Passeri, può aver portato, nel corso della recente rivalutazione dei bamboccianti, a qualche alterazione del vero. Per esempio, quella allusione ad uno sguardo diretto, immediato, senza scelte precostituite, verso l'esterno, quell'idea di una realtà vista «senza divario et alteratione», può aver condotto, se non altro, a sopravvalutare il loro caravaggismo, che era un caravaggismo generico, un caravaggismo respirato, se così può dirsi, nell'aria di Roma, pressoché senza rendersene conto. In quegli anni il modello caravaggesco era un precedente linguistico inalienabile, un fatto più di natura che di arte, per chiunque si proponeva semplicemente, come scrisse Roberto Longhi, a proposito del realismo dei Le Nain, «di guardare intorno a sé, di non amplificare, di non adornare, di rilevare soltanto». Ma, per i bamboccianti, il rilevare non si presentava così solo e puro, per non dire altro, e quindi confesso che mi sembra un poco eccessivo considerare quella loro nuova attenzione verso la realtà come «assimilazione profonda» o come «nuova meditazione dell'idea caravaggesca». Sono, anche queste, parole di Roberto Longhi al quale, però, va riconosciuto il grande merito di aver per primo segnalato l'importanza di Van Laer e di Cerquozzi già intorno al '30, al tempo dell'arrivo a Roma del Velázquez, e il significato «realistico» della loro nuova visione che fondava la possibilità di una «lontananza» caravaggesca, in confronto alla più tradizionale caravaggesca «imminenza». Che è una maniera molto penetrante di intendere le loro rappresentazioni a piccole figure nell'ambito della visione





2 P.V.L. *Appunti di viaggio*,
Würzburg, Martin von Wagner
Museum.

seicentesca della realtà. E ci porta sulla strada più adatta per individuare il particolare genere di realismo dei bamboccianti.

La categoria di realismo non è una categoria metafisica ma deve mettersi sempre in relazione alle esperienze del reale che erano possibili in una data situazione storica e al loro mutare ed evolversi. Ogni indagine sulla storia del realismo, o su un episodio limitato di questa, pur partendo necessariamente dall'esperienza della realtà che è propria di noi moderni e dalle categorie da noi individuate per intenderne la storia, non può prescindere dal considerare quella stretta relazione. È chiaro quindi che, dal nostro punto di vista, realismo storico, e quindi anche realismo seicentesco, vuol dire comprensione (da parte dell'artista realista) della situazione sociale del proprio tempo, rappresentazione «seria» (opposta cioè a quella giocosa, bernesca, satirica) del quotidiano, volontà di osservare i modi in cui si manifesta la vita, comprensione degli aspetti, del comportamento, dell'animo, cioè dell'apparenza e della sostanza, non solo della classe nell'ambito della quale l'artista vive, ma anche del vero popolo, quindi del popolo nei suoi strati più umili. È infatti, credo, una nozione incontestabile che seguendo la storia della rappresentazione della vita quotidiana popolare nelle arti figurative, si segua una delle strutture portanti del realismo occidentale. La nozione di realismo, naturalmente, non si esaurisce qui; ma le sommarie

3 P.V.L. *Appunti di viaggio*,
Würzburg, Martin von Wagner
Museum.



definizioni che ho dato sono quelle che concernono più da vicino, positivamente e negativamente, l'arte dei bamboccianti.

Ora c'è un punto da chiarire: quello che noi chiamiamo realismo quando guardiamo le loro opere; quelle soste davanti all'osteria, quei gruppi di «poveri» e di popolani fermi davanti al cavadenti, o al venditore di ciambelle o all'acquiolo, quei ritorni dalla caccia, quei maniscalchi al lavoro, insomma quegli episodi estratti antologicamente dalla vita quotidiana di Roma, devono intendersi soprattutto come svolgimenti di determinate tematiche. Tematiche nuove, cioè nate in quegli anni e di loro invenzione, o anche tematiche antiche che avevano una loro storia e alle quali i bamboccianti, se pur con spirito indubbiamente rinnovato, si riallacciavano. Intendo i temi relativi al viaggio, che avevano immediati precedenti olandesi, o quelli relativi alla mascherata, alla festa carnevalesca, all'accattonaggio e al brigantaggio, o quello, più antico, dei mestieri per le vie della città, ma che aveva il precedente carraccesco, o quelli più attuali relativi alla guerra e alle sue conseguenze o altri presi dell'iconografia religiosa, come quello dell'elemosina ai poveri o quello, di origine comunale e romanica, delle sette opere di misericordia.

Penso sia possibile affermare che la tematica, nell'ambito stilistico nel quale operavano i

nei confronti di una visione della realtà «senza divario
o se si vuole l'estetica classicista del rappresentabile, al
di «historia». Ne riproduceva le strutture determinanti,
vo e mentale. E questo perché la tematica tende ad
ema. Ed è così che tra realtà e tema viene a crearsi un
quello che, nello stile alto, veniva a crearsi fra richiamo
ora nell'area della separazione e della mescolanza degli

mettere a fuoco attraverso l'obiettivo dei temi la
dei bamboccianti al fine di intenderne la qualità e di
si tratta delle bambocciate più tipiche e più diffuse,
prima metà degli anni Trenta e per tutto il corso degli
oni, anche oltre, si appoggiano soprattutto ai modelli
te di un mercato che si presentava molto promettente.
e del Van Laer, che furono le prime, e dalle quali Jan
tto popolare o concepite come svolgimento di un
terviene il paesaggio o il soggetto pastorale oppure un
ente «visto», un più felice esercizio della memoria, o,
tentiva». Per Sweerts, come vedremo, il discorso è
Laer, di Jan Miel, del Cerquozzi e del Lingelbach il
e reciproca, gestire, atteggiamenti), la costruzione del
onale dell'azione, il rapporto fra figure e ambiente, in
in modi che sono ben diversi, naturalmente, da quelli
ravaggesca. Ma quei modi non possono essere riportati
o del vissuto che dir si voglia; non evocano la «finestra
tarsi a quel rispecchiamento della realtà del quale ci
ra pure una pratica contemporanea, cioè l'abitudine,
disegni dal vero per la strada.

usanza largamente adottata da artisti della generazione
elli della sua generazione come il Breenbergh ma venuti
a tale pratica soprattutto per ritrarre luoghi tipici della
che ben presto indurrà sia paesisti che bamboccianti a
a del pittoresco, del tipico, dell'«italiano». E questo è il
e eccezione. Se penso ad un accostamento alla realtà
disegni degli italianizzanti penso, che so io, a quelli
no nel pieno del secolo precedente, al 1576-77) disegnò
allombrosa, o nel bosco sovrastante, durante una gita
e quei padri, o a quello con gli artisti che ammirano e
renzo. E non è che un esempio, ma fra i più luminosi,

bamboccianti, fungesse in qualche modo,
et alteratione», come fungeva la retorica, o
livello più elevato della pittura religiosa o
si poneva cioè come un precedente visivo
istituire forme tipiche per ogni genere di
rapporto dialettico che non è dissimile da
della realtà e retorica. E siamo quindi ancora
stili.

È necessario quindi, per prima cosa,
rappresentazione del «reale quotidiano»
limitarne la portata. Soprattutto quando
quelle cioè che, a cominciare circa dalla p
anni Quaranta e naturalmente, negli epig
creati da Jan Miel per soddisfare le richies
Ma questo vale anche per le bambocciate
Miel prese le mosse, cioè quelle a sogge
tema. Quelle in altre parole dove meno in
richiamo più diretto a qualcosa di veram
come dicevano allora i pittori, della «re
diverso. In quelle piccole scene del Van
legame fra i singoli personaggi (posizion
racconto (composizione), la struttura razi
altre parole «il rappresentare», si sviluppa
della pittura sacra o di storia, anche se car
alla sola esperienza del «reale quotidiano»
aperta». E non possono nemmeno ripor
testimonia, nelle intenzioni, quella che e
seguita soprattutto dai nordici, di fare c
Quella del disegnare per la strada era una
precedente a quella del Van Laer, o da qu
in Italia prima di lui, che si servivano di un
«scena italiana», ruderi in particolare, ma
soffermarsi sulle figure. Ma sempre in cerc
limite di quei disegni, nonostante qualch
vissuta, al vero quotidiano, più che ai
autobiografici che Federico Zuccari (e sian
seduto sul prato davanti all'Abbazia di V
fatta con i suoi scolari ed amici per trova
disegnano nella sacrestia nuova di San Lo

dell'aderenza più viva ad un fuggevole momento del reale: quasi un'esemplare realizzazione dell'unità di tempo fra il tempo della vita reale fissata in un attimo del suo trascorrere e il tempo del disegnarlo. Ma anche un chiaro esempio dei due differenti registri che poteva usare un pittore di storia e di aula sacra come Federico Zuccari.

Potrei citare anche alcuni straordinari disegni giovanili di Claude Lorrain, come quello dell'artista che issato su un trespolo disegna nel parco di una villa romana da una statua antica. Esempio di intenzioni autobiografiche più attinente al mio discorso, non solo perché siamo verso il 1630, ma anche perché Claudio, come racconta il Sandrart, era solito andare, in quegli anni, a disegnare «sul motivo» nella campagna intorno a Tivoli insieme allo stesso Sandrart, a Nicola Poussin e a Pieter van Laer. O, se vogliamo restare più aderenti al nostro tema, potrei citare quei disegni con appunti di un viaggio che sono raccolti nel taccuino di Würzburg, già attribuiti al Van Laer ma che appartengono, come sembra più probabile, a Pieter van Lint. Per la straordinaria freschezza con cui sono registrati episodi senza storia di un'esperienza vissuta da una compagnia di cinque o sei viaggiatori, quei disegni, soprattutto se si confrontano ad altri, eseguiti, con più «nobili» intenti, dallo stesso autore, ci testimoniano, per le possibilità espressive che rivelano, quanti documenti di vita ci abbia sottratto la remora classicista italiana e italianizzante. E anche il limite del tema e del «genere». Così come ci dimostrano come fosse possibile esprimersi a livelli stilistici diversi e con risultati inversamente proporzionali. Ma si potrebbero citare moltissimi altri esempi. Tornerebbe anzi molto utile, credo, una bella antologia di «istantanee» sul quotidiano o di annotazioni autobiografiche, nel Cinquecento e nel Seicento, improvvisate cioè nei due secoli nei quali, forse, i livelli stilistici erano più inesorabilmente distinti. Una antologia composta quasi esclusivamente di disegni e che andrebbe dai Carracci al Guercino e al Mola, da Giovanni da San Giovanni a Baccio del Bianco e a Stefano della Bella, il grande, «diverso» e romanzesco Stefano della Bella. Ma è bene ricordare come, superando l'occasione di quello spunto estemporaneo o autobiografico che sembrava giustificarsi solo con una privata destinazione, una finestra, in quegli anni, poteva davvero aprirsi sulla realtà, sulla luce che fissa un attimo fugace di vita. E senza l'alibi del taccuino, o del sedersi davanti al motivo come se l'incentivo fosse solo la «routine» dell'esercizio o lo studio dal vero di un particolare da inserire in un contesto immaginario. Bastava avere l'occhio e la mente capaci di superare quei limiti. E li ebbe Velázquez quando dipinse, probabilmente ancora durante il primo soggiorno romano del 1630, quegli straordinari frammenti di evidenza che sono le due vedute di Villa Medici.

Quello che intendo, in breve, è che, salvo alcune eccezioni, né il Van Laer, né Jan Miel, né i loro seguaci, realizzarono pienamente il mito della «finestra aperta». Si nota piuttosto in loro una notevole commistione di due intenzioni diverse: da una parte l'osservazione della realtà come osservazione del quotidiano, del «particolare» e dell'individuale, cioè del vissuto; dall'altra la volontà di svolgere un tema, di raffigurare una scena con un'azione riconoscibile e che abbia tutti i caratteri del tipico. Che è quanto dire restare entro gli schemi del «generale», di ciò che si ripete sempre. Era una strada questa, che portava fatalmente all'aneddotico, alla scenetta ben

combinata, insomma ad una rappresentazione esemplare, addirittura emblematica, di un episodio (tipico) e dei ruoli dei singoli personaggi, in un rapporto da scena appunto, dove ogni attore recita sempre la sua parte. Si era lontani allora dalla «finestra aperta», più vicini, piuttosto, al teatro. A caratteri tipici corrispondono, infatti, costumi tipici, gesti tipici, azioni tipiche che descrivono e costruiscono una situazione, un fatto, una piccola storia, anch'essa tipica, a maggior definizione di quei caratteri. È il cavaliere, con tutti gli attributi del cavaliere in viaggio, che beve da una fiasca impagliata senza scendere di sella nel cortile (tipicamente romano) della locanda mentre l'oste, con tutti gli attributi dell'oste (è grasso, sorride, ha il grembiule) lo invita dalla porta a sostare. Oppure sono «gli successi e le varie operationi dell'acqua acetosa» minutamente (in questo caso grottescamente) descritte o altri piccoli episodi ancora che proprio per la loro ripetibile tipicità denunciano chiaramente il prevalere della scelta del generico sulla ricerca dell'individuale. Non sempre, naturalmente, quella scelta prevale. Prevale soprattutto in Jan Miel che si può dire, in questo senso, il codificatore della bambocciata nella sua forma più diffusa, o in Lingelbach, che di aneddoti e di scene tipiche ne raccoglie insieme spesso più d'una in uno stesso dipinto, nei vasti scenari del suo teatro romano. Va detto, però, che anche questi limiti, che sono limiti considerandoli con la misura del realismo in progresso del Seicento, devono intendersi con qualche discrezione. È vero, non bastava dipingere microstorie, sottraendosi all'intento di elevare gli animi con l'aiuto dei «lumi eruditi della Poesia e della Storia», per avvicinarsi al cuore del realismo, per realizzare «l'imitazione seria del quotidiano»; è vero che la tematica costituiva un diaframma, nei modi che ho detto, ma è vero altresì che a quella ricerca di caratteri e di situazioni tipiche presiedeva pur sempre una forte propensione ad osservare la realtà circostante che in alcuni casi si costituiva come elemento primario e decisivo e portava così ad approfondire e ad allargare quel notevole margine di libertà che il tema concedeva.

I clienti delle bambocciate e l'ideologia della «povertà contenta»

Naturalmente la vera natura di quel ricorso alla tematica, e ai relativi schemi che essa comporta (schemi derivanti dal fatto che l'adozione di un tema fa avvicinare alla realtà con l'idea preconstituita di cosa si debba ricercare in essa); la vera natura, in altre parole, del ricorso a quel tanto di grottesco, di ridicolo, diciamo pure di divertente, che si immaginava fosse connaturato ad ogni rappresentazione «tipica» o se vogliamo pittoresca della vita popolare, non può essere spiegata se non in rapporto alle richieste della classe dei committenti, o meglio dei clienti per cui le bambocciate erano dipinte. Voglio dire che quella famosa «finestra aperta», gli artisti non l'aprirono mai del tutto, ma la socchiusero verso la strada dall'interno dei palazzi dei signori, e scegliendo bene lo spiraglio, per mostrar loro, a distanza di sicurezza, solo quello che essi volevano vedere. Per mostrar loro cioè solo alcuni aspetti della vita della fascia media del popolo: che è come dire non tanto «le varie operationi» dei «baroni», dei «pitocchi», degli «accattosi», dei «guidoni» e dei «bianti» (così e in moltissimi altri modi si chiamavano allora i vagabondi e i

mendicanti nella letteratura contemporanea sul mondo dei poveri e dei ladri) ma anche quelle dei contadini o – è ben notarlo – dei semplici viandanti, dei borghesi o della gente di piccolo affare; tutti personaggi che, raffigurati, con i mendicanti, nel loro aspetto più pittoresco e inoffensivo, potevano indurre i signori ad ammettere, diciamo così, l'esistenza delle «classi pericolose», senza provarne timore o angoscia. Potevano, anzi, i signori, trarre da quelle immagini divertimento, e quindi anche sicurezza. Persino occasione di merito o di elevazione: è bene osservare, infatti, come la presenza dello strato più infimo del popolo, i mendicanti, sia sempre accompagnata dalla raffigurazione, magari in secondo piano, dell'elemosina.

Non a caso fu scelto Jan Miel per incidere il frontespizio del libro di Daniello Bartoli intitolato «La Povertà Contenta» pubblicato a Roma nel 1650; un libro senza dubbio esemplare per intendere, riflesso nell'ambiguo specchio della morale gesuitica, il senso che si attribuiva nel Seicento alla tragica dicotomia fra il mondo delle classi ricche e quello sordido e disperato della più abietta miseria. La descrizione dei poveri che il padre gesuita dedica «a' ricchi mai contenti» aveva lo scopo di insinuare sottilmente nella loro cattiva coscienza il senso della colpa, una colpa che poteva essere alleviata o cancellata del tutto soltanto con i mezzi spirituali forniti dall'etica cattolica del peccato e della redenzione; aveva, in altre parole, lo scopo di accentuare, nei ricchi, il turbamento, l'angoscia, il rimorso (rimorso naturalmente per i loro peccati) e rafforzare così il potere solvente della Chiesa, depositaria del perdono di Dio. Il male è necessario per la redenzione, non si può usare misericordia se non ci sono miserie, non si può esercitare la pietà se non ci sono cose pietose.

La «contentezza» dei poveri, contenti di non possedere nulla e quindi di non rischiare nulla nel più insicuro dei mondi, contenti di essere fuori della portata dei peccati che affliggono i ricchi, derivava loro anche dal fatto che essi potevano offrire, con l'orrore del loro stato, il beneficio incommensurabile di suscitare la pietà e il ravvedimento dei peccati, peccati propri della ricchezza, in un mondo fondato sulla disuguaglianza e nel quale era sconosciuta la volontà sociale del cambiamento. Ma al di là dei limiti di questa ambigua ideologia della povertà che «Cristo solo è potente a far beata», restano alcune bellissime pagine descrittive nelle quali il Bartoli si rivela quel grande scrittore che è e nelle quali trascorre un autentico soffio di carità e di cristiana pietà per quegli esseri «pallidi, scarni, ignudi, mangiati dentro dalla fame e fuori consunti dalla necessità: senz'altro senso di vita che il dolore di un penoso morire».¹

Dobbiamo pensare, allora, che la pittura «barona» con quei piccoli quadretti «che si vedon de' grandi entro gli studi / di superbi ornamenti incorniciati», come deprecava Salvator Rosa, avesse la funzione del «predicatore in casa», l'obiettivo di toccare le coscienze? Anche se possiamo ritrovare in propositi moralistici, sul tipo di questi di padre Daniello Bartoli, e nell'intenzione di ammonire, il movente alla scelta dei soggetti più infimi delle «baronate» che i signori appendevano nelle loro stanze, dobbiamo ammettere che non vi è traccia di quella cruda «verità», di quell'odore di degradazione, di quel senso di infelicità senza speranza, nelle piccole storie di poveri dei bamboccianti. Ne ritroviamo l'atmosfera soltanto in alcuni dipinti del grande Michael Sweerts, che non vorrei mai definire bamboccianti. E lo ritroviamo soprattutto nelle sue

¹ Vedi in proposito Piero Camporesi, *Il paese della fame*, Bologna 1978, p. 12 e ss.

«Opere di Misericordia», in quel silenzioso muoversi di tragiche ombre in luoghi segregati e infetti, sotto il cielo buio e invernale della notte che avanza, in quel lento e stanco trascinarsi di gesti abituarini fra miseri fagotti, stracci, poveri relitti, sentore di malattia e di vecchiaia, lividore di morte. Ma non in Van Laer, in Jan Miel, in Cerquozzi, né tanto meno nei più tardi seguaci, allegri adepti della Bent. Contenti o scontenti che fossero, i ricchi la povertà preferivano vederla in effigie che non sulle porte dei loro palazzi, e, se possibile, anche in effigie, preferivano vederla «contenta»; ma non nel senso di padre Daniello Bartoli, su questo non c'è dubbio: visibilmente contenta. Contadini che ballano il saltarello davanti al casolare, allegre vendemmiatrici, vagabondi che giocano alla roulette per vincere una ciambellina, pellegrini che si inginocchiano davanti a un tabernacolo, mendicanti che si scappellano rispettosamente alla porta delle chiese, pastori che si sciacquano i piedi ad un ruscello o accendono il focone in una grotta, gruppi di «bianchi» seduti in cerchio accanto alla Calcare o sulla proda del Tevere a giocare alla morra o a conversare, tranquilli come se si raccontassero favole.

«Quel che aborriscon vivo aman dipinto» scriveva, dei ricchi, Salvator Rosa; e vedeva bene. Perché la realtà, quella vera, quella che, sia pure dalla carrozza, incontravano agli angoli di ogni strada di Roma o nelle campagne misere e spopolate, preferivano non vederla: si presentava con ben altra crudezza, era tragicamente diversa. Qualcosa da dimenticare. Non è solo Daniello Bartoli a dircelo, o altri scrittori prima e dopo di lui. Basta leggere i diaristi contemporanei per sentire, dietro lo scorrere monotono con cui sono registrati gli avvenimenti, il sinistro sogghigno della violenza e della fame, della miseria e della morte.

Resta però il fatto che, se pure per un breve spiraglio e da un livello elevato, i bamboccianti quella finestra l'aprirono; non si può non scorgere nella loro pittura il riflesso di quell'infelice stato di cose, non si può dire che essa non risenta dei mutamenti profondi avvenuti, alla fine del Cinquecento e nella prima metà del Seicento, nella società italiana che non poteva ignorare le spaventose ondate di miseria sempre crescente, il crescere del pauperismo nelle città dato dall'afflusso dei contadini che fuggivano dalle campagne devastate dalle carestie, il problema dei soldati sbandati che divenivano ladroni di strada. Alcuni di questi personaggi degradati, ma non tutti, rientrano nell'iconografia tipica dei bamboccianti. Ma è sempre difficile tracciare il confine fra la versione «seria» del quotidiano o il partecipe avvicinamento alla realtà e l'asservimento al tema e alle leggi non scritte ma inflessibili della committenza. Molto spesso (salvo poche eccezioni e soprattutto quella, di tutte più luminosa, di Sweerts) prevale la disposizione al disimpegno dei sentimenti per adeguarsi al gusto della clientela. La quale apparteneva alla classe più elevata o a classi medie ma sempre benestanti e «benpensanti» che non potendo ignorare come stavano le cose (anche se non se ne preoccupava troppo) né volendo risolverle a proprio danno trovava più naturale esorcizzarle affidando al «tipico» dell'arte il compito di imbalsamarle in una idea di permanenza eterna e quindi di non pericolo e di dotarle, per di più, di un aspetto allegro e divertente. Il disprezzo e il disgusto di classe per la plebe o la «marmaglia» si sospendeva col ridere, col degnarsi a ridere.

Questa corrispondenza di sentimenti fra i bamboccianti e l'*upper class* romana non vuol