

significare che Pieter van Laer e i suoi dipingessero le loro piccole scene di vita popolare deliberatamente ad uso delle famiglie più ricche e altolocate e che in quella società trovassero i loro esclusivi acquirenti. Salvo poche eccezioni si dovrebbe parlare, a questo proposito, più di clienti che di committenti. Voglio dire che la voga delle bambocciate era soprattutto un fatto di mercato e che, quindi, tramite della fortuna dei bamboccianti furono soprattutto i mercanti. Il caso di Van Laer può considerarsi in questo senso esemplare. Quando arrivò a Roma proveniente da Haarlem, città protestante nella quale era cresciuto e si era formato, non poteva certo contare sull'appoggio di qualche importante personaggio romano perché non faceva parte della «famiglia» di un principe, di un cardinale o anche di un ambasciatore, come tanti esordienti suoi coetanei. Vendeva quindi le sue opere come e dove poteva: dapprima, forse, ai pittori suoi connazionali già affermati, come lo Swanevelt, o alle fiere del Corpus Domini, o a «quadrari» come quel Giovanni Bosman fiammingo «che vendeva pitture alla Fontana di Trevi» o quel Benedetto Lorca, mercante e dilettante, che non so dove tenesse bottega e che era amico suo e di Cornelis Poelenburgh, o Niccolò Simonelli, noto marchand-amateur; trafficanti tutti che avevano familiarità con gli oltre montani e gli allegri e rissosi adepti della Bent e che si distinguevano certo da altri mercanti-collezionisti, dottissimi e ben piazzati nella società dei nobili, dei dilettanti e degli amatori, come Francesco Angeloni indirizzato a frequentazioni e a commerci più severi. Ma troppo poco sappiamo sul mercato d'arte di quegli anni. Sappiamo però che le bambocciate incontrarono molto e subito e proprio per le ragioni che ho detto, ragioni che, a loro volta, in un momento immediatamente successivo, condizionarono il «genere». Quella fortuna possiamo dedurla, per esempio, dai prezzi raggiunti dalle opere di Van Laer che vendeva un suo dipinto di piccolo formato e di soggetto semplice dai 30 ai 35 scudi come risulta da un processo del 1636. Ed era un prezzo molto alto per un'opera di piccole dimensioni. Anche le lettere del Sacchi e dell'Albani, del resto, lamentano i facili guadagni dei bamboccianti.

Ma se, come ha osservato giustamente Francis Haskell,² il nucleo più forte della clientela del Van Laer, in una società essenzialmente aristocratica come era la società romana, era costituito molto probabilmente, almeno in un primo tempo, non tanto dai grandi collezionisti delle famiglie principesche ma piuttosto da quegli «uomini di stato mediocre»³ dei quali tanto poco sappiamo, è anche vero che le sue piccole opere e quelle dei suoi primi seguaci entrarono ben presto nei palazzi dei principi e dei più famosi e colti raccoglitori. Il marchese Vincenzo Giustiniani, che apprezzava i seguaci nordici di Caravaggio, acquistò due Van Laer e ne acquistò anche Cassiano del Pozzo; il Viceré di Napoli, il duca Afan de Rivera, gli commise una serie di incisioni; il cardinal Bernardino Spada commise al Cerquozzi la ben nota «Rivolta di Masaniello», e possedevano sue opere i Colonna e i Barberini; il cardinal Flavio Chigi acquistò dall'artista romano un buon numero di dipinti molto importanti, anche di grandi dimensioni. Di parte francese o spagnola che fossero, quei signori condividendo una comune inclinazione per le bambocciate, trovavano di loro gusto quelle incursioni senza rischi nel mondo della povertà, della «povertà contenta»; quell'ammonire (ammesso che quello fosse il senso) dilettando dove il diletto faceva dimenticare l'ammonimento.

² Nella sua opera fondamentale *Mecenati e Pittori* (ed. italiana, Firenze 1966), Francis Haskell parlando dell'estendersi, nell'età barocca, della committenza ad un pubblico più vasto dedica molto spazio ai bamboccianti (pp. 212-27) con nuove e intelligenti osservazioni.

³ Ad un'indagine sulle ideologie, i gusti e le abitudini della borghesia e della «upper-middle class» italiana nel Seicento potrebbe servire da stimolo e nello stesso tempo fornire orientamenti metodologici il bellissimo e lungo saggio del 1977 *Les bourgeois gentilshommes* di Georges Huppert (edizione italiana *Il Borghese gentiluomo*, Bologna 1978) che riguarda la situazione culturale e sociale dei ricchi non-nobili francesi fra Cinque e Seicento.

Prevalse dunque, soprattutto dopo che le bambocciate di Jan Miel avevano stabilito il codice per il definirsi di un nuovo «genere» pittorico, la tendenza a scegliere la scena addomesticata, l'aneddoto tipico, l'episodio caratteristico e, soprattutto, romano. Ma resta il fatto che, anche se prevalse quella tendenza a mantenersi nei confini di un tema, Van Laer e i suoi seguaci avevano scelto un soggetto «realista», il soggetto del «quotidiano» popolare, al quale si attennero prevalentemente e deliberatamente, anche se qualcuno tentò, ma in pochi casi, le vie della rappresentazione sacra, della storia e della favola, attingendo, in questo caso, non certo al patrimonio delle favole popolari, al romanzo picaresco, alla commedia dell'arte o al poema eroicomico del Tassoni, quella «Secchia Rapita» il cui tono burlesco l'Albani paragonava, penso in perfetta malafede, a quello delle bambocciate, ma al poema del Tasso e alla storia di Erminia, per quella sua rustica vicenda fra i pastori.

Quel «genere» di soggetto popolare, proprio in quanto tale costituiva indubbiamente un fatto nuovo, ma per meglio definirlo, credo sia utile ricordare, sebbene sia sempre difficile stabilire concordanze convincenti fra la pittura e la letteratura, come nella prima metà del Seicento, in Italia e anche in Europa, si accentuasse anche fra i letterati l'interesse per il mondo dei poveri, dei mendicanti, degli straccioni, dei vagabondi e dei ladri così come per il mondo della strada e degli umili mestieri, ambulanti o stabili, che vi si esercitavano. Era un interesse che indicava il progressivo estendersi dello sguardo verso l'esterno, sul paesaggio umano circostante, su di una realtà sociale diversa. Una realtà macroscopica che si aveva sempre sotto gli occhi ma alla quale l'estetica classicista del rappresentabile aveva negato il diritto di essere rappresentata. È vero che il muro di quell'antica e solida regola classica della separazione dei livelli stilistici, secondo la quale la rappresentazione della vita quotidiana e della vita del popolo doveva essere esclusa dallo stile riservato al sacro e alla storia, era stato più volte, nel corso del tempo, infranto dagli artisti. Si può dire che la prima breccia era stata aperta nel medioevo e ad aprirla, come osservò Auerbach, era stata proprio la storia di Cristo con la sua spregiudicata mescolanza di realtà quotidiana e di altissima sublime tragedia. Ma per restare al tipo di interesse per il mondo dei poveri che era diffuso negli anni dei bamboccianti, si può dire che non era molto dissimile da quello che, già nel secolo precedente, aveva sollecitato, nel mondo delle lettere, la curiosità erudita di avventurieri della penna come Tommaso Garzoni, per non fare che un esempio, autore di opere caotiche e capricciose come quella «Piazza universale delle professioni del mondo» nella quale c'era posto anche per il mestiere dei «guidoni o furfanti o calchi» e che è piena delle osservazioni più varie sui vizi, le passioni, le virtù e le miserie di quel tipo di umanità degradata che si incontra solitamente nelle strade malfamate o in altri luoghi ancora meno raccomandabili. Nel mondo delle figure, con un'attenzione ben più affettuosa per i suoi soggetti e con una ben più cordiale realistica naturalezza, senza ironia e senza toni tragici, verso il 1590 Annibale Carracci eseguiva i disegni per le «Arti di Bologna», un repertorio di tutti gli umili mestieri della strada, che furono pubblicati solo nel 1646 nelle incisioni di Simon Guillain, e dove è inclusa fra le «arti» anche

quella del mendicare. Si possono ricordare, su quella scia, anche le incisioni con mendicanti ciechi attribuite dal Bartsch a Pietro Faccini.

La presenza di un mendicante storpio fra i protagonisti delle varie «arti» girovaghe non deve stupire. Infatti quegli specialisti del lavoro e del piccolo commercio nomade, come acquaioli, arrotini, tabaccari, spazzacamini, venditori di immagini e di oroscopi, sediarci, sarti ambulanti, eccetera così amorevolmente descritti da Annibale, e che, nella loro versione romana, appaiono talvolta nei dipinti dei bamboccianti, in particolare nel «Maestro dei mestieri» nel quale si è voluto ravvisare il giovane Lingelbach, esercitavano le loro ben definite «arti» accanto ai professionisti della ciarlataneria e dell'illusionismo teatrale e farmaceutico, come erboristi, cavadenti, cantastorie, favoleggiatori, suonatori ambulanti, dei quali Jan Miel e Lingelbach ci hanno dato raffigurazioni tipiche. Ma, con l'accrescersi della miseria, nel progredire della crisi economica del Seicento, questi lavoratori occasionali o ambulanti venivano a trovarsi accanto, come compagni di strada, quei braccianti delle campagne e quegli operai e artigiani delle città che la carestia endemica e la mancanza di lavoro aveva distolto dalle proprie usuali occupazioni e, come si dice ancor oggi con una frase che risale forse a quei tempi, aveva «messo in mezzo alla strada».⁴

Ma per restare proprio agli anni di Van Laer e dei bamboccianti, va ricordato un libro che vide la luce in due edizioni diverse a Venezia e a Milano nel 1627, dopo una stampa più antica, sembra del 1621, e che godette di grandissima fortuna in Italia e in Francia tanto da essere ristampato, nel corso del secolo, almeno dieci volte. Si tratta de «Il Vagabondo, ovvero sferza dei bianti e vagabondi» di Raffaele Frianoro, pseudonimo di Giacinto de' Nobili, un frate poligrafo cui si devono molti scritti di devozione.

Ezio Raimondi che ne ha dato un ampio resoconto⁵ nota come il libro si muova in una linea di gusto fra moralistico e descrittivo, sul modello del vecchio «Liber vagatorum», ma con accenti che richiamano l'esperienza picaresca. Il mondo che «Il Vagabondo» evoca, sullo sfondo di una situazione reale in cui l'accattonaggio, la miseria e la fame aumentavano minacciosamente mentre in Europa cominciavano a sentirsi, soprattutto nelle campagne, le tragiche conseguenze del divampare dei conflitti della guerra dei Trent'Anni; quella grottesca sfilata di maschere stralunate e bizzarre che si snoda per tutto il libro fra la polvere delle strade e il tanfo dei tuguri, in un'atmosfera di stracci, di corsetti rattoppati, di sai sdruciti, di piaghe, di ferrivecchi, nella girandola delle più ingegnose furfanterie, non trova nessuna reale corrispondenza con il mondo dei bamboccianti. Nessuna corrispondenza fra quella folla di marionette, di immagini provvisorie e schematiche ritagliate sul reale orizzonte di una vita popolare depressa, ma prive dell'intensità della biografia picaresca e il mondo della misera gente che Pieter van Laer, proprio negli stessi anni, andava scoprendo, con l'attenzione cordiale del viaggiatore oltremontano, per le strade di Roma o nella campagna intorno a Tivoli, luoghi che certamente doveva amare moltissimo. Una «povertà contenta», forse come quella che Daniello Bartoli descriverà per ammonire i ricchi, ma le osservazioni «dal naturale» dell'artista non erano certo stimulate da scopi moralistici anche se il quadro tutt'altro che drammatico che i bamboccianti ci hanno trasmesso della vita popolare fu la ragione prima della loro fortuna. Nulla di drammatico o di picaresco; eppure la scena è la stessa

⁴ A proposito della letteratura seicentesca sui poveri e i vagabondi, oltre al citato saggio di Piero Camporesi vedi, dello stesso, *Il Pane Selvaggio*, Bologna 1980. Vedi soprattutto Jean Pierre Gutton, *La société et le pauvres en Europe, (XVI-XVIII siècles)*, Paris 1974.

⁵ Vedi Ezio Raimondi, *Mercurio nella Controriforma*, in *Anatomie Seicentesche*, Pisa 1966, pp. 73-86.



5 Simon Guillain, incisione da Annibale Carracci, *Il venditore di ciambelle*.

4 Simon Guillain, incisione da Annibale Carracci, *Mendicante*.



che nel libro del Friaroro: le grotte, i rifugi dei pastori, gli spiazzanti davanti ai casolari, le vie più misere della città, l'osteria, la locanda, il bordello, i crocicchi dei villaggi. Se dobbiamo trovare una corrispondenza figurativa al «Vagabondo» la troveremo piuttosto nell'opera, certo di un livello tanto superiore, di Jaques Callot.

Callot, La Tour, Le Nain, Sweerts

Infatti quel modo di descrivere e quindi di vedere la povertà e il mondo degli emarginati che si riflette nella galleria di personaggi e di episodi esemplari de «Il Vagabondo»; quella divertita pedanteria, da «chierico», con cui sono catalogati i differenti tipi di «baroni» in una sfilata di maschere grottesche distinguendoli secondo una «nomenclatura di gusto gergale, fra furbesco ed erudito»⁶ può trovare qualche riscontro nelle venticinque incisioni su i mendicanti («Les Gueux») che Jacques Callot incise a Nancy fra il 1622 e il 1623, appena tornato in patria dopo il viaggio in Italia e il soggiorno fiorentino. C'è naturalmente, in quelle incisioni di Callot, una forza e un'intensità nei singoli ritratti che è propria della migliore letteratura picaresca e che non troviamo davvero ne «Il Vagabondo» e nemmeno nella letteratura italiana seicentesca dedicata al mondo della strada, dei mendicanti e dei ladri. In quella galleria callottiana, così superbamente incisa, di esseri bizzarri zoppicanti e distorti, in quei volti stralunati o ammiccanti, in quegli sguardi obliqui dove s'accende una scintilla di furbesca malvagità, in quella fantasmagoria di bastoni, stampelle e stracci rattoppati, riconosciamo una amplificazione romanzesca, una spregiudicatezza, un umore che ci riporta al mondo, ancora cinquecentesco, del «Lazarillo de Tormes» e del «Guzman de Alfarada» o della stupenda novella del Cervantes «Rinconete y Cortadillo» (che fu scritta nel 1601-2) e non certo a quello della letteratura descrittiva e moraleggiante o ispirata all'etica cattolica e gesuitica. In altre parole una considerazione tutt'altro che pietosa e bonaria dei mendicanti, ma piuttosto una complice strizzata d'occhio, come a far intendere che quegli storpi, quegli zoppi, quegli attratti, relitti di guerre sfortunate, altri non sono che dei «malingreux», cioè dei professionisti dell'elemosina e dell'impostura che ostentano piaghe, difformità e ferite che in realtà non esistono.

Anche quello di Callot è un grottesco di carattere erudito per quel netto distacco fra il misero mondo rappresentato e l'acume stilistico, la sapiente ironia e il compiaciuto intento di divertire usato nel rappresentarlo. Un atteggiamento stilistico che può ancora immaginarsi nell'ambito di una cultura manieristica e che si riallaccia in qualche modo a quello, pienamente cinquecentesco, di Pieter Bruegel. Ma senza l'affettuosa partecipazione che traspare dalle sue opere e che infonde toni di vera tragedia e di profonda umana pietà al grottesco della «Parabola dei ciechi». Per non fare che un esempio.

Callot, insomma, dimostra di nutrire nei confronti dei suoi «gueux» dei sentimenti che, dopo tutto, non erano molto diversi da quelli che la classe dominante francese nutriva nei confronti dell'inquieta e pericolosa famiglia dei contadini ridotti alla fame e dei mendicanti. Il suo distacco dalla tragica condizione umana di quelle creature della miseria, che sarebbe troppo facile

⁶ *Il Vagabondo* si struttura come una serie o galleria di personaggi designati secondo la nomenclatura del gergo dei pitocchi. La sfilata si apre con i bianchi e continua con «i felsi, gli affrati, i falsi bordoni, gli acattosi, gli affarfanti, gli accapponi, gli alacrimanti, gli ascioni, gli accadenti, i cagnabaldi, i mutuatori, gli attremanti, gli ammiranti, gli aconii, gli attarantati, gli appezzenti, i cochini, gli spetrini, gli iuchi o ribattezzati, i falpatori, gli affarinati, gli allampadari, i reliquarii, i pauliani, gli alacerbanti o protobianchi, i calcidiarii, i lotori, i crociarii, i comparizanti, gli affamiglioli, i poveri vergognosi, i morghigheri, i testatori, i rabunati, i ruffiti, gli sbrisci, e i fomigotti...». Cfr. Ezio Raimondi 1966, p. 79.

tradurre in distacco dalla realtà, potrebbe intendersi, se mai, come una sorta di cinismo. È comunque un modo di porsi, di fronte ad uno spettacolo appariscente e impressionante quale era l'accattonaggio, che trova la sua giusta collocazione nell'aristocratico quadro della cultura manieristica e che, per analogie non troppo vaghe, si avvicina alquanto a quel tipo di cinismo che Bachtin attribuisce a Rabelais.⁷ Voglio dire che quell'atteggiamento di Callot, distaccato e divertito, ma legato alle strutture dello scherzo popolare e riflettente, come ho detto, quasi una complice intesa col mondo della furfanteria stracciona e dell'avventuroso nomadismo picaresco (a questo spirito si ispirano le quattro incisioni con «Gli zingari in viaggio» del 1621) trova qualche riscontro nel cinismo di Rabelais che è legato al linguaggio della piazza cittadina e della piazza della fiera, al mondo popolare antichissimo del mercato, della festa e del Carnevale. In tutte le incisioni di Callot che hanno per soggetto la festa popolare (si pensi alla gremita e movimentatissima «Fiera dell'Impruneta») o le maschere o le disavventure e le miserie della povera gente, sotto l'elegante grafia del suo stile colto ed elaborato, nel solco del suo segno mordente che calcola sapientemente ogni effetto, in quell'enfatico sovrabbondare di invenzioni, di situazioni, di episodi che si assommano uno accanto all'altro nello stesso foglio, trascorre lo spirito di un'allegria collettiva, che sembra rimandare l'eco dell'indistinto coro della festa popolare.

L'immediatezza semantica si unisce all'amplificazione romanzesca e spesso grottesca del racconto e viene così a costituire, al di là del cinico distacco dalla tragica realtà sociale, una sorta di legame di intesa con l'elemento, a sua volta cinico, del mondo rappresentato.

Questo atteggiamento di Callot si riallaccia quindi ad un filone molto antico e che aveva esempi illustri in Francia (per questo ho azzardato l'analogia, cronologicamente sfasata, e naturalmente limitatissima con Rabelais, e ci si potrebbe spingere fino a Villon) che ci riporta al tempo in cui la cultura popolare aveva, nel Medioevo e nel Rinascimento, uno spazio proprio nella piazza e nella fiera e poteva venir travasata nell'aulico crogiuolo della cultura umanistica, libresca ed erudita, di stampo rinascimentale.

Nella prima incisione della serie dei «gueux», quella con l'allegro straccione che porta la bandiera con su scritto «Capitano dei Baroni», sul paesaggio del fondo dove appare la piccola chiesetta di un villaggio si snoda una lunga fila di poveri mendicanti che avanzano verso il primo piano. È difficile pensare che l'artista non alluda qui ai contadini costretti ad abbandonare la loro terra e spinti all'accattonaggio dalle pesanti tassazioni imposte dalla guerra dei Trent'Anni che era da poco cominciata. Una ben lugubre processione e carica di minacce come dimostrano i fatti. Ma l'atteggiamento grottesco del «Barone» e la scritta ironica sulla bandiera tolgono ogni senso drammatico alla situazione illustrata. Ed è una situazione che diventerà invece ancor più grave e spingerà, in più riprese e in diversi cicli, i contadini a sanguinose rivolte mentre conferirà all'accattonaggio nelle città aspetti sempre più paurosi, colpendo soprattutto la Lorena col sottoporla, nel primo decennio della guerra, all'invasione da parte dell'esercito di Luigi XIII. Furono certo questi fatti drammatici che offrirono a Callot il tema di una delle sue serie più famose: «Les misères et les malheurs de la guerre» del 1633. Protagonisti questa volta sono i soldati, autori di inauditi soprusi e violenze e vittime a un tempo di atroci punizioni, condannati,

⁷ Michael Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979, pp. 158 e ss.



6 Jacques Callot, *Capitano dei Baroni*, incisione dalla serie *Les Gueux*.

dal loro infelice destino, alla più misera delle fini: le mutilazioni, la povertà, l'accattonaggio. È sempre la fame, orribile e incontestabile regina del mondo picaresco, che pone il suo sigillo ad ogni soluzione finale.

Qualcuno ha voluto scorgere in queste diciassette scene di violenza, di crudeltà e di disperazione, in questo affollato teatro dell'orrore, una protesta di Callot contro l'invasione francese della Lorena, una denuncia delle ferite subite dalla sua patria. Ma non penso che ci sia ancora qualcuno disposto a sostenere questa tesi. Nei confronti delle miserie e dei mali della guerra, Callot dimostra una disposizione dell'animo non molto dissimile da quella che l'aveva spinto a immaginare la sua galleria di «gueux».

Lo spirito con cui sono descritti i saccheggi e le violenze dei soldati sbandati e le pene inflitte ai colpevoli, enumerate con impietosa e divagante ricchezza di particolari, è uno spirito che si riallaccia ancora ai modi con cui nel tardo manierismo venivano descritti ed enumerati i più atroci martiri dei primi santi cristiani, ma con la spinta, in Callot, di un'amplificazione romanzesca, un'iperbolica ricchezza del racconto risolta in invenzione grafica che è invece nuova. Nel descrivere, nelle varie successioni, la infelice condizione del soldato che paga il fio delle sue crudeli sopraffazioni con punizioni atroci e altrettanto atroci vendette e che il destino condanna, comunque, ad una fine misera e disperata, al di là dell'esplicita tesi moralistica del contrappasso che si può cogliere in tutta la sequenza, non si scopre, in Callot, alcuna partecipazione in pro o in contro, ma solo constatazione ed enumerazione. Un'enumerazione così abbondante di episodi, così ricca di particolari che sembra sempre suggerire una segreta invocazione al demone del grottesco popolare, l'antico demone carnevalesco delle fiere e delle piazze. Penso a quell'albero gigantesco e improbabile al quale sono impiccati, a decine, i «maraudeurs»: sembra una metamorfosi più grottesca che macabra di un colossale albero di cuccagna, l'albero delle fiere e del carnevale al quale siano appesi grappoli di giustiziati invece di salami, salsicce, prosciutti o simili leccornie. Una metamorfosi, consapevole o meno che sia, che può dirci molte cose su Callot. Ritrovare nei bamboccianti non pochi dei temi di questa picaresca e movimentatissima «histoire d'un soldat» narrata da Callot in diciassette episodi è segno evidente che essi erano suggeriti da una medesima realtà storica che del resto, anche prima di Callot, aveva trovato i suoi illustratori nelle Fiandre e nell'Olanda, le quali da tempo avevano conosciuto le miserie e le sciagure della guerra. Roma non fu in quegli anni teatro di guerre, ma l'iconografia ad esse relativa cominciava proprio allora a diffondersi con i suoi temi più consueti. Ritroviamo così nei bamboccianti il tema dell'assalto alla fattoria, del saccheggio del villaggio, dell'attacco al convoglio (tutti presenti nella serie di Callot) e, naturalmente, della battaglia, della scaramuccia, o dell'attacco ad una fortezza. Che non vi sia alcuna diretta derivazione dalle incisioni di Callot appare evidente (il «Saccheggio di un villaggio» di Cerquozzi fra l'altro è del 1630, cioè di tre anni anteriore alla serie delle «Misères» ma anche la derivazione più legittima dalla tematica fiamminga e olandese non è sufficiente a darci ragione del modo con cui Van Laer o Cerquozzi stesso interpretarono quei temi. L'ambiente e la cultura romani sono determinanti e si ritorna così alla valutazione dell'influenza caravaggesca e quindi, in una visione più ampia, dell'inseri-



7 Jacques Callot, *Gli impiccati*, incisione dalla serie *Les Misères et les Malheurs de la Guerre*.

mento dei bamboccianti nel movimento generale verso il realismo. È chiaro che ognuno di loro richiede un discorso diverso, ma per giudicare in maniera più soddisfacente quel tanto, e non è poco, che hanno in comune, per meglio comprendere l'estensione e i limiti del loro realismo, è necessario azzardare un breve esame comparativo su altri modi contemporanei e non dissimili di rappresentare quello che era l'oggetto dei loro stessi sguardi, l'umile «quotidiano».

Un determinato linguaggio o stile è indissolubilmente legato a idee, a sentimenti e a tipi di attenzione per quello che cade sotto lo sguardo (e quindi anche a scelta di soggetti) che in quello stile fedelmente si rispecchiano o meglio che con esso si identificano. Così il diffondersi diretto e indiretto, da Roma, della visione realistica di Caravaggio nei primi tre decenni del Seicento e non oltre, e poi, in un arco geografico e cronologico più ampio, il prevalere di quel caravaggismo generico di cui sopra ho detto, comportava una modificazione profonda del rapporto sentimentale fra l'artista e l'oggetto del suo sguardo.

È così che, sempre in Lorena, Georges de La Tour ancora molto giovane, in un anno imprecisato ma certo vicinissimo al tempo in cui il suo connazionale Callot aveva inciso la serie dei «Gueux», potè dipingere quelle due straordinarie figure di vecchio e di vecchia del museo di San Francisco e poi il suonatore di gironda del museo di Bergues, così simili apparentemente, dal punto di vista iconografico, alle stampe callottiane ma così profondamente diversi per l'impegno del sentimento e per la disposizione della mente, quasi appartenessero (come infatti appartengono) a due mondi morali distanti fra loro se pur così vicini nel tempo e nello spazio. Le tre figure del La Tour,

8 Jacques Callot, *Lo Storpio*, incisione dalla serie *Les Gueux*.



9 Jacques Callot, *Il Cieco*, incisione dalla serie *Les Gueux*.



infatti, sono ambientate su di uno sfondo semplicissimo (uno spazio essenziale appena indicato) come è semplice lo sfondo sul quale si stagliano le figure di Callot; sono concepite in un pressochè identico rapporto fra figura e cornice e la scelta stessa del soggetto, umile e caratterizzato dal costume, sembra indicare una stretta analogia; il suonatore di gironda poi corrisponde anche come tema alla seconda incisione della serie. Ma le abbia conosciute o meno quelle incisioni, siano cioè i dipinti di La Tour anteriori o no al 1622-23, è certo che il caravaggismo del pittore di Lunéville, anche se deve intendersi soltanto come una disposizione mentale non rafforzata o precisata da alcun apporto diretto, conferisce a queste figure una dignità grave, una pensosa severità, le carica di un sentimento creaturale (per adoperare ancora un termine caro ad Auerbach), cioè di una umana comprensione per la vita, che non ha nulla da condividere con l'umorismo drammatico e picaresco delle figure callottiane.

Su questa strada del realismo seicentesco, che non deve intendersi solo come realismo linguistico o stilistico ma soprattutto come relazione esistenziale fra gli artisti e la realtà «moderna», la realtà del loro tempo, così che al variare degli stili corrisponde il variare della concezione stessa di realtà; su questa strada dove realismo equivale ad esperienza della serietà problematica o, se si vuole, della tragicità della vita quotidiana e della vita popolare, più vera proprio in quanto più tragica, incontriamo le umili scene di vita contadina, le «immortali elegie casalinghe» dei fratelli Le Nain, di Louis in particolare.

I tre fratelli erano nati a Laon in Piccardia che era allora una grande regione agricola, ricca soprattutto di vigneti: e sebbene si stabilissero nel 1629 a Parigi integrandosi felicemente nell'ambiente artistico della capitale e intraprendendosi una fortunata carriera, non ruppero mai i rapporti con il paese natale ove fra l'altro avevano parenti e proprietà. Così i loro contadini, i loro paesaggi, le loro scene di vita di campagna, andavano a dipingerle a Laon. Non è facile pensare altrimenti.

Quelle case di pietra bianca, misere, dissestate, con la scala dritta che porta al primo piano abitato, sopra il «vendangeoir», quelle grotte trogloditiche, quei fienili con le travi incrociate, sono di quella regione; l'atmosfera, la luce, i tipi, gli interni, non possono esser stati visti e dipinti che sul posto. Si vedono ancora i segni devastatori delle guerre recenti su quella chiesa di campagna con le vetrate distrutte sostituite da una cortina di mattoni, su quelle povere case frettolosamente rimbancate che subirono i danni prima delle guerre di religione poi per il passaggio e le rapine delle truppe spagnole durante la guerra dei Trent'Anni.

L'interesse dei Le Nain per la «paysannerie» è stato diversamente interpretato. Si è voluto, per esempio, fare di loro addirittura dei rivoluzionari avanti lettera, dei contestatori dell'oppressione monarchica, che avrebbero inteso denunciare la miseria di una classe. Certo, era quello un tempo in cui i grandi disagi delle campagne si facevano sentire drammaticamente anche in città; erano anni in cui i contadini facevano, indubbiamente, parlare molto di loro. L'ultima rivolta dei «croquants» è del 1624, le guerre contadine, che coinvolsero anche la Piccardia, sono del 1636-37; importanti sollevazioni nelle campagne si verificarono anche negli anni 1643-45.⁸ Tutti fatti che accaddero cioè proprio nel tempo in cui i Le Nain dipingevano. Non so se a nessuno sia



10 Jacques Callot, *Due mendicanti*, incisione dalla serie *Les Gueux*.

mai venuta l'idea di istituire una relazione fra questi fatti e la loro pittura ma sono convinto che una siffatta relazione, almeno diretta, dopotutto non esiste.

I Le Nain non denunciarono la miseria, si limitarono a dipingerla. E in maniera così nuova, in un colloquio così diretto con le cose, con il paese, con gli uomini, con una così grande indifferenza per ogni possibile precedente stilistico e tematico, da rendere il loro intervento, nel campo specifico, cioè nella storia della pittura, assolutamente rivoluzionario. Qualsiasi cosa pensassero delle rivolte contadine (ed è persino probabile che non la pensassero poi troppo diversamente dalla classe dirigente francese, ma si fa fatica ad ammetterlo) è certo che quei sanguinosi rivolgimenti e soprattutto le loro cause restano come il sottofondo reale, come i segni palesi di un mondo che essi seppero rappresentare con affettuosa partecipazione nella sua spoglia e cruda realtà. Senza indulgere mai né all'episodio né al pittoresco.

È vero che le scene di vita contadina non rappresentavano un'eccezione, negli anni Quaranta o poco prima, neanche nell'ambiente artistico parigino: è nozione acquisita che la moda veniva dalle Fiandre dove, circa negli stessi anni dei Le Nain, David Teniers dipingeva i suoi dilettevoli capolavori per i gusti bonari della ricca borghesia mercantile fiamminga, e non soltanto per lei. E c'erano anche, naturalmente, Pieter van Laer e i bamboccianti le cui opere cominciavano ad essere molto diffuse. Molti dipinti italiani e fiamminghi circolavano fra i mercanti di quadri della Rue du Vieux Colombier e altrove. Ma non bastano certo né Teniers né i bamboccianti per darci ragione della grandezza dei Le Nain; essa può spiegarsi soltanto con la piena adesione a quel movimento generale verso la realtà che Caravaggio aveva avviato, voglio dire con l'adesione non certamente ad un caravaggismo diretto del quale non vi è proprio traccia nelle loro opere, più luminose e «moderne», ma ad un nuovo atteggiamento etico nei confronti dell'uomo, delle sue creazioni, della sua storia.

Di natura diversa si rivela il rapporto dei bamboccianti con quella direttrice di orientamento che era il realismo inteso non come verosimiglianza ma come sentimento del vero, come coscienza della realtà contemporanea. Ho già enumerato le ragioni di quella diversità parlando di subordinazione al tema e di adeguamento alle ideologie della committenza. È certo comunque che anche quando le loro opere più si addentrano nella sfera di quella «moderna» consapevolezza avvicinandosi al suo nucleo più vivo (come qualche volta accade a qualche dipinto di Cerquozzi, per esempio) non ritroveremo mai in esse quella rappresentazione seria e grave, quella testimonianza di un'intensa comunione esistenziale con il soggetto che ci viene incontro dalle opere di Georges de La Tour o di Louis Le Nain. O per dire il vero la ritroveremo soltanto in alcune opere di Michael Sweerts, e proprio in quelle che più si allontanano dalla tematica tipica delle bambocciate pur attenendosi agli stessi umili soggetti, o per meglio dire quelle in cui la tematica della scena di strada o di campagna o della vita dei «baroni» è resa più generica, si allontana dall'episodio, per avvicinarsi, in un momento felice di empatia col modello, al moderno traguardo del «quadro senza soggetto».

Sweerts, fiammingo e cattolico di confessione, e per di più osservantissimo («Laicus devotissimus

⁸ Vedi Boris F. Porchinev, *Lotte contadine e urbane nel Grand Siècle*, Milano 1976, pp. 55-132.

picturae peritissimus» lo definì monsignor Pallu vescovo di Heliopolis prima di dover concludere, poco tempo dopo, «Le bon sieur Sweert n'est pas maître de ses esprits»), con la sua vita irrequieta, il viaggio infelice con le missioni lazzariste in Oriente e la sua fine tragica a Goa nelle Indie Portoghesi, con le sue crisi, le sue ambiguità, le sue grandi aspirazioni, è certo un'eccezione, una grande eccezione, nell'allegria e rissosa compagnia dei contubernali della Bent che era più o meno l'ambiente in cui vivevano i bamboccianti e nel quale lui stesso visse a Roma.

Ambizioni accademiche, che in parte soddisfece, ostentata devozione per l'antico, desiderio di misurarsi con Poussin lo ossessionarono con il risultato di opere ibride, ma pur sempre affascinanti, come la «Peste di Atene» di Richmond. Il conflitto fra la sua aspirazione di grandezza e di classicismo e l'intima attrazione per il quotidiano, fra le quali si bilanciava la sua devozione passando da un bigottismo di congregazionista ad un appassionato sentimento di cristiana pietà, era un aspetto della sua ambiguità, di quell'interno sdoppiamento che non gli fece mai mettere radici spingendolo sempre a cercare nuove mete seguendo l'impulso della sua insoddisfazione. Ma quando adottò a Roma, e a modo suo, il genere delle bambocciate, il suo temperamento malinconico e saturnino, forse la sua stessa devozione profonda, lo spinsero a non accontentarsi di guardare la realtà con quella sorta di specchio convesso che era l'occhio di Van Laer, di Miel e di Lingelbach in cui si riflettevano, impiccioliti e impreziositi, piacevoli e brillanti, gli avvenimenti umili e quotidiani della strada, dei casolari o delle osterie campestri; ma seppe guardare direttamente, attento e commosso, gesti, volti, azioni dei poveri contadini, dei mendicanti, dei popolani, ma anche dei borghesi e dei nobili, con un medesimo impegno, fissandoli come nel lampo di un flash con tutti i mezzi di una sapiente e incisiva evidenza. E con il risultato di trasmetterci ora i sensi di una tenerezza indicibile, ora di una sottile malinconia, ora di un'incantata freschezza, ora di una disarmata innocenza, oppure immagini della più dolorosa e degradante tristezza come in alcune delle sette opere di misericordia; facendo sempre trasparire quel suo struggente desiderio, comune del resto ad altri nordici affascinati dall'Italia, di raggiungere un ideale di bellezza e di abbandonarsi a quel sogno.

I tempi della «bamboccata»

Sweerts fu dunque un'eccezione, ma è necessario qui ricordare che venne a Roma poco prima della metà del secolo, quando Van Laer aveva da poco abbandonato la città e che non è inesatto considerarlo l'ultimo tramite fra il caravaggismo (generico) dei bamboccianti e i luministi olandesi che fanno capo a Vermeer. Per quel che riguarda la tendenza generale del movimento, non v'è dubbio che la sua origine dalla cultura olandese e in particolare dalla bohème artistica di Haarlem, incise profondamente sulla temperie del realismo dei bamboccianti, anche se indiscutibili, anzi determinanti sono gli apporti dell'ambiente romano. Quando raggiunse Roma,

nel 1625, Van Laer a venticinque anni era un artista in parte già formato. Le sue primissime opere conosciute, infatti, rivelano chiaramente, nell'inconfondibile accento stilistico, la loro origine da quella scuola pittorica che già nella prima metà del secondo decennio, in Haarlem, con Esaias van de Velde, andava maturando intenzioni in qualche modo realistiche e poneva le basi di una nuova visione del paesaggio olandese, una visione dalla quale, negli anni Venti, partirà la grande personalità di Van Goyen che, di quel paesaggio, saprà cogliere, con un realismo luministico e lirico che supera ogni limite di scuola, la tonalità spirituale. È da Esaias van de Velde (che rimane ad Haarlem fino al 1618 per poi passare all'Aja) che il Van Laer dedusse oltre ai modi espressivi molti dei temi che poi sviluppò a Roma: temi relativi al viaggio e alle sue avventure, al brigantaggio, al saccheggio dei villaggi da parte di soldati sbandati, o alle scaramucce dei cavalleggeri, e simili; temi con cui Esaias animava, spesso in senso descrittivo, i suoi paesaggi. Le esperienze reali di un lungo viaggio, da Haarlem a Roma, l'osservare il progressivo mutare del paesaggio, dell'ambiente umano, dei costumi, arricchirono certamente di mille motivi, in Van Laer, quella propensione verso i temi de «la grande route» che aveva derivato da Esaias van de Velde ed esercitarono profittevolmente, e in senso realistico, il suo acuto spirito d'osservazione. Questa visione da viaggiatore, che osserva il «diverso» e ne riceve sollecitazione fantastica, rimase un elemento costante nelle opere del Van Laer e lo portò anche a far prevalere, nel suo repertorio iconografico, quei temi nei quali la figura del cavaliere in viaggio è sempre presente. È questa un'osservazione che servirà a correggere l'immagine convenzionale che, nonostante gli studi recenti, si ha ancora del Bamboccio e dei suoi primi seguaci, in generale dei bamboccianti. Se infatti il Van Laer è ritenuto, e a ragione, il fondatore del genere quale si sviluppò a Roma, in pochissime sue opere ritroveremo quei «soggetti vili di baronate», quella rappresentazione di «avvenimenti che succedono alla marmaglia» per i quali fu famoso presso i suoi denigratori e quali ci sono descritti nella satira di Salvator Rosa. Fra quanto di lui ci resta, e che sia sicuramente attribuibile, se si escludono gli umili soggetti di vita pastorale, è forse soltanto nella «Grande Calcara» (ora perduta ma che conosciamo attraverso incisioni) e nella «Piccola Calcara» che ritroviamo una rappresentazione della vita dello strato più umile del popolo, cioè quelle figure di straccioni e di mendicanti che soprattutto lo resero famoso. Si può dire, allora, che le suggestioni iconografiche, o meglio tematiche, che aveva tratto, ancora in Haarlem, da quell'ambiente artistico nel quale si andava meditando una nuova visione della «scena olandese» (ed era un ambiente indirizzato decisamente verso il paesismo), arricchite, dopo la sua partenza, da nuove sollecitazioni realistiche, cioè la stessa esperienza del viaggio e, soprattutto a Roma, il rapporto con i caravaggeschi nordici (abitava insieme a Jean Ducamps), si innestarono, sempre a Roma, in un nuovo ramo di realismo visivo, tutt'altro che caravaggesco, che era nato dal vecchio tronco dell'italianismo: voglio dire quelle correnti fiamminghe e olandesi italianizzanti che nel primo e nel secondo decennio del secolo, a partire dal Bril più maturo, ma soprattutto con Poelenburgh e Breenbergh, avevano posto le basi di una nuovissima visione realistica del paesaggio italiano e della «scena italiana» che si svilupperà poi, sempre in un progredire di aderenza al verisimile, con Jan Both, Jan Asselijn, Nicolaes Berchem, Karel Dujardin ed altri ancora.



11 Bastiaen Stoopendael, incisione da Pieter van Laer, *La Grande Calcara*.

Non credo, insomma, che, nell'ambito del terzo e del quarto decennio esista ancora una precisa linea di confine fra le opere di Pieter van Laer e quelle dei primi paesisti italianizzanti: che si possa tracciare, intendo, una netta divisione fra due generi, paesismo italianizzante e bamboccia-ta, partendo dal Bamboccio. Le prime vedute italiane di Jan Both e di Jan Asselijn, giunti a Roma sulla fine degli anni Trenta, sono a mezza via fra la veduta ideata di carattere romano e la scena popolare. Penso alla «Calcara sulla riva del Tevere» di Jan Both della National Gallery di Londra (fig. 6.29) o alla sua «Festa davanti all'Ambasciata di Spagna» di Stoccolma (fig. 6.21) o anche a dipinti di Asselijn come la scena in una grotta dell'Accademia di Vienna, così vicina a certe invenzioni del Van Laer, come la «Scaramuccia» incisa da Cornelis Visscher o il dipinto di Schwerin. Del resto, all'inizio dello stesso decennio, nel 1631, un altro paesista italianizzante, amico fra l'altro di Van Laer, Herman Swanevelt, aveva dipinto quella veduta di Campovaccino, ora al Fitzwilliam Museum di Cambridge, ove la descrizione dei vari accidenti che agitano la folla ha quasi tanta importanza quanto l'elemento paesistico e vedutistico. Voglio aggiungere che certe fantasie iconografiche romane o genericamente italiane del Van Laer, con cavalli e cavalieri,

cacciatori e maniscalchi, si pongono chiaramente come precedenti più che per i primi bamboccianti per le scene italianizzanti di Hendrik Verschuring o di Dirck Stoop, circa di vent'anni più giovani del Bamboccio, o anche, ma qui si salta più di una generazione, per certe scene di Jan Baptist Weenix. E non si può negare che, con Van Laer, ci troviamo anche all'origine del mondo iconografico di Philips Wouberman e dei suoi fratelli Jan e Pieter.

Ho accennato a queste diverse discendenze e all'incertezza di confini fra i vari modi di rappresentare la «scena italiana» per insistere sul fatto che Pieter van Laer, nei suoi anni romani, non diede subito vita ad un genere pittorico ben definito: voglio dire alla «pittura barona», come in fondo volevano far credere gli antichi biografi e i «professori» nemici della bambocciata. Si accompagnò piuttosto ad una tendenza generale che si andava allora appena delineando fra gli artisti nordici in Italia, modificandola con l'apporto della sua indubbia inclinazione verso il realismo e creando alcuni temi iconografici che non riguardano solo il susseguente delinearci della bambocciata.

Molte cose andavano maturando alla «scuola di Roma» intorno al 1625, l'anno dell'arrivo del Van Laer, il secondo del pontificato di Urbano VIII, restauratore del «secolo d'oro» per la pittura, come la pensava, e non era il solo, Giovanni Battista Passeri. Nulla era fermo, in quel



12 Cornelis Visscher, incisione da Pieter van Laer, *La Piccola Calcara*.

tempo di «rapidi mutamenti» che coinvolgevano anche la committenza, molte strade si aprivano a moltissime soluzioni diverse, largo era ancora il margine lasciato (ma non lo sarebbe stato per molto) alla convivenza di stili nati da visioni profondamente differenti, e nessun linguaggio in figura si era ancora imposto egemonicamente, spinto dalla certezza ideologica di essere il linguaggio universale per il mondo cattolico. Come si imporrà, di lì a poco, il barocco: il barocco di Bernini e di Pietro da Cortona. Vi era ancora margine per la convivenza degli stili, è vero, i custodi del «grande stile» e i coordinatori dell'estetica del rappresentabile non avevano ancora alzato il muro del ghetto dei «generi pittorici». Ma erano già tempi difficili, a Roma, per quel nuovo sentimento del reale che aveva illuminato come una folgore il passaggio fra i due secoli. A quindici anni dalla morte di Caravaggio, il caravaggismo, quello diretto, volgeva ormai al tramonto. Morti il Borgianni, il Saraceni, il Manfredi, dei primi seguaci non restava che il Gentileschi che aveva lasciato Roma nel '21 e si avviava a passare da Genova in Francia e poi in Inghilterra. In quel campo dominavano ancora il Serodine e il Valentin, ma erano gli ultimi. Gli altri nordici, sopraggiunti in ritardo, o erano personalità di poco rilievo o, come lo Stomer, erano costretti, per vivere, ad emigrare in regioni periferiche. Era tuttavia solo presso i nordici che il caravaggismo, respinto dai compiti aulici della storia sacra e civile e di conseguenza dai dipinti di grande formato, dava segni di sopravvivere. Ripeto tuttavia che non so quanto sia lecito parlare di caravaggismo a proposito del Van Laer: penso per di più che il Del Campo (Jean Ducamps), mediocre caravaggesco con il quale convisse nella «casa dei pittori fiamminghi» in Via Margutta, sia un tramite troppo debole per giustificare un «passaggio d'eredità»; ma è certo che il sentimento del «reale» che anima le opere del Van Laer e dei bamboccianti non è concepibile senza la rivoluzione caravaggesca che, proprio in quanto fu realmente una rivoluzione, superò i limiti del tempo dei seguaci e costituì un irrecusabile precedente ad ogni nuovo sguardo sul vero. Nel terzo decennio del Seicento, del resto, a Roma (ma non solo a Roma), un'estetica non classicista, che era poi sempre l'estetica del Caravaggio e dei suoi, indifferente alle regole che stabilivano le classi del rappresentabile, apriva la sua strada verso il futuro manifestandosi in modi discontinui, più o meno marginalmente, attraverso vitali metamorfosi. Era un senso di verità nuova, nato da un'inclinazione libera, spregiudicata, che spingeva a fissare sulla tela avvenimenti quotidiani, frammenti di vita e di evidenza, luoghi o ambienti ritratti «così come sono» e che trovava la via per esprimersi in modi diversi. Anche al di fuori del codice linguistico che il caravaggismo aveva dedotto, riducendolo a metodo (la «manfrediana methodus» per esempio, cui si attenne il Del Campo) dal grande impegno realista, etico e stilistico, del maestro. Si manifestava, fra l'altro, come un'attenzione nuova a quello che si vede fuori dell'orizzonte circoscrivente delle pareti dello studio, in una luce che non sia quella che piove dal lucernaio, come interesse per gli accidenti della strada, ordinari e straordinari, per vedute di esterni e di interni che sono appunto «vedute», frammenti di realtà, e non «paesaggi» o sfondi convenzionali o caratterizzanti.

Poteva essere un incidente avvenuto durante un'esecuzione capitale, come quello che Domenico Fetti romano vide e dipinse, ancora prima del 1613, nel quadro della Galleria Nazionale di Roma,

⁹ Su questo momento di «verità nuova» vedi le illuminanti pagine di Roberto Longhi in *Velazquez 1630. 'La rissa all'Ambasciata di Spagna'* in «Paragone», 1950, 1, pp. 28-34.

oppure esperienze meno drammatiche, quotidiane, come quelle che danno vita alla scena delle sue «parabole», dipinte più tardi a Mantova, dove si riflette l'indistinto rumore della vita cittadina, o il silenzio di casolari abbandonati, o lo scricchiolio dei vecchi assiti dei miseri interni (ambienti così simili a quelli dei bamboccianti pur nella impossibilità di ogni diretto rapporto). Poteva essere il puro e semplice spettacolo di una strada, in un'ora del giorno, come la «Piazza di Pasquino» che Sinibaldo Scorza genovese dipinse a Roma nel 1627, oppure il resoconto di un alterco, come «La rissa all'Ambasciata di Spagna» del Velázquez, che è del 1630.⁹

Una tendenza generica, non precisamente stilistica, diffusa anche se non sempre affiorante, che coinvolse artisti fra loro diversi per indole e per cultura in parallelo al rafforzarsi del classicismo e al prevalere del barocco. È indicativo il caso di Giovanni da San Giovanni, così invincibilmente fiorentino, che tornato una seconda volta a Roma nel 1623, pur assorbito dalla grande impresa chiesastica della decorazione dell'abside dei Santi Quattro Coronati, seppe anche dipingere un soggetto squisitamente pre-cerquozziano come quelle nozze di contadini benestanti («Il contratto nuziale») da me trovato anni orsono alla Galleria Nazionale o quella favola campestre di cacciatori che è «La beffa del Pievano Arlotto» di Kedleston Hall. Lo stesso Salvator Rosa, che più tardi, divenuto pittore «di cose morali», aggredirà così astiosamente la «pittura barona», quando venne a Roma nel 1639 dipinse opere come «Viaggiatori che chiedono la strada» o «Straccioni fra rovine» tutti e due presso Matthiesen a Londra, come «L'assalto di briganti» di Lord Sackville, o come «Un gruppo di straccioni sotto un antico muro» di raccolta privata. Ma in questi dipinti è già evidente la precisa influenza del Van Laer e sono gli anni in cui il genere «bambocciata» si precisa e si diffonde.

Il che accadde a cominciare dalla seconda metà del quarto decennio e soprattutto durante il corso degli anni Quaranta. Non è facile tuttavia stabilire una cronologia precisa che ci fornisca elementi sul primo delinarsi della bambocciata, diciamo così, tipica. Del Van Laer, per quel che riguarda i suoi dipinti, abbiamo soltanto una data sicura, quella del 1635 apposta al dipinto di Schwerin. Siamo solo quattro anni prima del ritorno in Olanda e il dipinto stesso, «Il maniscalco», ambientato in una grotta è a mezza via fra l'iconografia degli italianizzanti e le bambocciate. Non sappiamo in che anno siano state dipinte le piccole scene della Spada, o la serie degli Uffizi che nel formato, nell'azione delle figure si avvicinano alquanto alle bambocciate «en plein air» del Miel e del Cerquozzi e che certamente influirono di più sul progredire del genere. Sappiamo però che già nel 1633 Jan Miel dipingeva quel tipo di piccole scene all'aperto con popolani o contadini presso casolari, osterie campestri o locande cittadine, intenti a qualche gioco o a svolgere il proprio mestiere, con l'asinello carico che attende paziente mentre uno o due cani randagi vagolano in primo piano. Sono, infatti, firmate e datate del 1633 le due piccole scene del Louvre con «Il gioco delle bocce» e «Il ciabattino» che individuati anni orsono attribuite a Jean Baptiste Mole per un'errata lettura della firma. Certamente due bambocciate tipiche come quelle che lo stesso Miel dipingerà in gran copia lungo tutto il corso dei suoi anni romani e alle quali si appoggiò, per scene analoghe, Michelangelo Cerquozzi.

Che il Cerquozzi partisse, per il genere bambocciata, dal Miel, e verso la metà degli anni Trenta,

non mi par dubbio, dato che il suo primo dipinto firmato e datato, il «Saccheggio» del Museo di San Martino a Napoli, che è del '30, lo dimostra piuttosto orientato, agli inizi, verso la pittura di battaglie, come si deduce del resto anche dal breve accenno del Sandrart che, a Roma dal '29 al '35, parla di lui solo come battagliaista.

I rapporti fra Jan Miel e Cerquozzi furono certo molto stretti anche se non sappiamo bene quali vicende seguirono. Se è lecito supporli più intensi agli inizi, constatiamo tuttavia che, dopo il 1647, sia l'uno che l'altro collaborarono con Viviano Codazzi dipingendo figure nelle sue prospettive. Ma devo dire subito che quei rapporti interessano soprattutto indubbe analogie iconografiche e compositive manifestandosi nella notevole affinità dei soggetti delle loro piccole bambocciate. Resta però il fatto che il Cerquozzi fu indubbiamente pittore di maggior ingegno e di più libera immaginazione, e di conseguenza di più alto stile. Seppe conferire, infatti, alle sue piccole storie di contadini, di straccioni, di popolani o di borghesi, anche in quelle più vicine ai modi di Miel, quel tanto di più, in senso realista, che da esse decisamente le distingue. Una straordinaria facoltà dell'osservazione e della memoria lo portava a raffigurare tipi così bene individuati, vivi e reali, che ben giustificano l'osservazione del Baldinucci il quale a proposito della «guardia de' boschi» nelle «Nozze dei contadini» dice che questa rappresenta così bene il suo tipo che non occorre nemmeno che qualcuno spieghi chi sia: «perché io non veddi mai fisionomia né vera né dipinta, che più e meglio rappresentasse un uomo di quel taglio». Quanto c'è ancora di fiammingo nella preziosa e virtuosa lucidità delle brillanti figure di Miel si stempera nel tocco più libero e pastoso del Cerquozzi, si fonde nella luce italiana della sua pittura. Alcuni dipinti, come lo straordinario racconto autobiografico di un'allegra «vignata» fra amici del Museo di Kassel, o il preciso resoconto della prima giornata della rivolta di Masaniello, così vibrante di attualità che sembra osservata dal vivo, oppure il misterioso «Bagno» Incisa, possono considerarsi, senza temere di indulgere per simpatia all'esagerazione, fra le opere italiane più «moderne» e felici del Seicento.

Esiste comunque, con partenza dal Van Laer, una linea Miel-Cerquozzi che può indicarsi anche come linea portante del genere «bambocciate» e nella quale vengono a confluire, nell'ambito del quinto decennio, le opere di quel notevolissimo artista che una volta si identificava con lo stesso Bamboccio e che ora chiamo «Maestro dei mestieri» per il prevalere di soggetti relativi appunto ai mestieri per le vie di Roma, e nel quale si deve forse riconoscere (ma non ne sono del tutto sicuro) il periodo romano di Johannes Lingelbach che arrivò in città nel 1647. Anche Anton Goubau, fiammingo, documentato a Roma già nel 1648, si inserisce in quella linea, e molto più tardi Jacob van Staveren.

Persino il plurivalente Sébastien Bourdon (paesista classicheggiante, pittore di storie del Vecchio e del Nuovo Testamento, di pale d'altare e di bambocciate, per lo più con scene di soldati e di zingari), documentato a Roma dal 1636 al 1638, sebbene possa considerarsi in qualche modo un bambocciantone indipendente e con qualche riflesso picaresco, si avvicina tuttavia a questa linea sia per il rapporto fra figure e ambiente che per il formato. Devo aggiungere che in una sua opera datata del 1643, la «Sosta dei soldati» del Museo di Kassel, si notano notevoli affinità con i modi

del Maestro dei mestieri: soprattutto con alcune scene di accampamenti e di corpi di guardia, dei quali voglio ricordare ora soltanto il bellissimo «Accampamento» della raccolta Busiri Vici, esposto come opera del Van Laer ad una mostra presso Wildenstein a Londra (1955) e alla mostra di Sweerts e i Bamboccianti (1958): un dipinto esattamente a metà strada fra le opere dell'anonimo maestro (o del giovane Lingelbach) e quelle di Sébastien Bourdon. Sempre dal Van Laer aveva origine un altro tipo, leggermente diverso, di bambocciate. Intendo le piccole scene romane di Andries Both, fratello di Jan, che giunse a Roma sulla fine del 1634. Vi giunse come un pittore già formato (era stato alla scuola di Abraham Bloemaert), indirizzato decisamente verso quel genere popolareggiante che cominciava a prendere campo in Olanda, per aver egli già dipinto episodi senza storia di contadini, di viandanti, di accattoni o all'osteria o nella piazza di un villaggio intorno al cantastorie o al cavadenti, in vicinanza alle opere giovanili di Adriaen Brouwer o dello pseudo Van de Venne. È evidente che a Roma, per aggiornare i propri temi sul vivo della realtà locale, si accostasse, molto naturalmente, al suo connazionale Van Laer, appoggiandosi, come gli suggeriva la sua indole, alla pittura più «barona» del Bamboccio, cioè ad opere come la «Calcara», e volgendo le sue rappresentazioni verso il grottesco, con un'insistenza sull'espressione dei caratteri che ha un accento fortemente olandese. Non v'è dubbio tuttavia che l'inserimento nell'ambiente di Roma, così come lo stretto rapporto con il fratello Jan, di personalità certo maggiore, fu per lui molto positivo: le bambocciate, infatti, che si possono riferire con certezza alle sue esperienze romane rivelano una notevole qualità e, soprattutto, ci trasmettono un'immagine dei lati più poveri ed anonimi della città che resta fra le più vive. Ma che presto sarà superata da quello straordinario ritratto della Roma povera che ci ha lasciato un altro bambocciante olandese, Thomas Wijck, già documentato in città dal 1640. Una Roma cadente, medievale, assiepata sulle rive del Tevere, umido e insano labirinto di vicoli, di cortili grandi come piazze, di piazze che confinano con terreni vaghi, complicato conglomerato di rovine di ogni tempo, di antiche mura, di torri dirute, di absidi romaniche, tra frammenti di colonne e ruderi romani ai quali si appoggiano casupole fatiscenti o dove si adattano stalle buie come grotte, presso fontanili ricavati da antichi frammenti marmorei. In questo senso Thomas Wijck, nei primi anni del quinto decennio (ché le sue opere più tarde si stemperano in un generico italianismo), seppe dar vita ad una notevole variante del realismo dei bamboccianti.

Bisogna ricordare però che l'inclinazione a dare un'immagine pittoresca e tipica della Roma popolare è un elemento che accomuna, a partire dal Van Laer, più o meno tutti i bamboccianti e che è un elemento legato a quel particolare tipo di realismo, di attenzione verso la realtà esteriore, verso l'umile e verso il quotidiano che è comune a tutta la tendenza. È un'inclinazione che dà validissimi risultati dal Van Laer sino allo Sweerts e non oltre e che non supera di molto lo spartiacque della metà secolo. Un ritratto di Roma non «in posa», che quasi mai si giova del ricorso ai suoi monumenti più famosi: un ritratto come potrebbe essere quello che si fa d'una persona senza che questa se ne accorga, prendendola di spalle, o mentre cammina o è intenta al suo consueto lavoro.

Ma questo singolare legame con la realtà non tarderà ad attutirsi per poi cessare del tutto: Lingelbach, trasferitosi in Olanda nel 1650, perderà ben presto ogni impulso a immaginare e raffigurare una realtà italiana che aderisse, per verisimiglianza, al tessuto reale della vita cittadina, assorbito com'era dal desiderio di accontentare le richieste della nuova committenza fornendo immagini di una Roma e di un'Italia fittizia, teatrale e decorativa. Anche le nuove generazioni dei bamboccianti, da Theodor Helmbreker a Bredael, a Huchtenburgh a Pieter van Bloemen, operosi a Roma nella seconda metà del secolo, testimoniano della stessa perdita di contatto con il reale: nessuno stimolo dell'attenzione, nessuna virtù della «retentiva» anima più le loro opere. Prevale il generico, il caratteristico, il divertimento episodico, il descrittivo. In quegli anni solo Karel Dujardin, artista di straordinaria finezza e di complessa cultura, seppe infondere una nuova e vivida luminosità alle sue preziose immagini di vita popolare nella periferia romana e nella Campagna, avvicinandosi con una rinnovata e affettuosa attenzione a quel mondo umile di poveri viandanti, di mulattieri, di ciarlatani, di contadini e di pastori cui conferirà l'incanto di una innocente poesia.

Si può dire che il genere «bambocciata» durasse quasi tre secoli: non sono forse, dopo tutto, bambocciate anche le ripetitive scene di vita popolare, monticiana o trasteverina, di Bartolomeo Pinelli o le vedute della città, a mio vedere di uno stile più sostenuto, di suo figlio Achille? Genere vuol dire solo fedeltà ad un unico particolare soggetto e in questo senso il genere bambocciata si protrasse molto a lungo nel tempo attraversando diversi spessori culturali; adattandosi per esempio all'ottimistica ed edulcorata visione campestre dell'Arcadia con Andrea Locatelli e con Paolo Monaldi. Ma noi volevamo soltanto individuare, nel primo momento della bambocciata, un particolare e interessante episodio del realismo seicentesco.