

I BAMBOCCIANTI

PITTORI DELLA VITA POPOLARE NEL SEICENTO

MOSTRA
ORGANIZZATA DA
ALESSANDRO MORANDOTTI

CATALOGO
A CURA DI
GIULIANO BRIGANTI

ORGANIZZAZIONE MOSTRE D'ARTE
«ANTIQUARIA»
ROMA - PALAZZO MASSIMO ALLE COLONNE
MAGGIO 1950

(1950)

SESTA MANIFESTAZIONE
della
ORGANIZZAZIONE MOSTRE D'ARTE « ANTIQUARIA »

MOSTRE PRECEDENTI:

- MOSTRA DEL PAESAGGIO VENEZIANO DEL SETTECENTO, DICEMBRE 1940
MOSTRA DI PITTURA VENEZIANA DEL SETTECENTO, DICEMBRE 1941
MOSTRA DI GIUSEPPE BERNARDINO BISON (1762-1844), GIUGNO 1942
CINQUE PITTORI DEL SETTECENTO (GHISLANDI - CRESPI - MAGNASCO -
BAZZANI - CERUTI), APRILE 1943
MINO MACCARI, MAGGIO 1943

LE RIPRODUZIONI DEL PRESENTE CATALOGO SONO
TRATTE DA FOTOGRAFIE DELLE SEGUENTI DITTE: COMO
DI ROMA (FIG. 9); GIACOMELLI DI VENEZIA (FIGG.
24, 25, 27, 44); SANSAINI DI ROMA (FIG. 8); VASARI DI
ROMA (FIGG. 37, 41); MUSEI CAPITOLINI (FIG. 17). TUTTE
LE ALTRE RIPRODUZIONI SONO TRATTE DA FOTOGRAFIE
ESEGUITE DAL GABINETTO FOTOGRAFICO NAZIONALE



1953: 200

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

ELENCO DEGLI ESPOSITORI

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE ANTICA

MUSEO DI PALAZZO VENEZIA

GALLERIA SPADA

MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI

GALLERIA DELL'ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

PINACOTECA CAPITOLINA

CHIESA DEL GESU'

MARCHESA ELEONORA INCISA DELLA ROCCHETTA NATA
CHIGI

PRINCIPE DON LUDOVICO CHIGI ALBANI, GRAN MAESTRO
DEL SOVRANO MILITARE ORDINE DI MALTA

PRINCIPE RUFO RUFFO DELLA SCALETTA

CONTE VENCESLAO SPALLETTI TRIVELLI

ARCHITETTO ANDREA BUSIRI VICI

« Sappiamo di avere verso l'Arte un impegno che ci viene dall'attività che ci siamo eletta. Cercheremo di assolverlo, oltre che col nostro lavoro d'ogni giorno, organizzando mostre che illustrino, con scelta rigorosa e senza scopo di lucro, forme ed aspetti particolari dell'arte ».

Questo ci proponemmo dieci anni or sono in occasione della prima manifestazione e questo abbiamo fatto.

Dopo una forzata parentesi riprendiamo la consuetudine. Non che mancassero gli argomenti, tutt'altro: numerose e vaste zone della storia delle arti figurative attendono di essere esplorate o esaminate sotto nuova luce. L'ostacolo stava altrove, nella difficoltà cioè di radunare idonei testi pittorici dalle sole fonti accessibili dell'antiquariato e del collezionismo privato, inaridita l'una per la crescente rarità del materiale, l'altra resa gretta e diffidente per incomprendione o malinteso. Era inevitabile che tali circostanze avverse frustrassero i nostri ripetuti e insistenti sforzi per allestire ulteriori esposizioni.

Se oggi siamo invece nuovamente in grado di offrire un contributo alla coltura artistica, ciò si deve al compimento di un'antica nostra aspirazione. Il fatto nuovo, da lungo auspicato e felicemente rivoluzionario, è costituito dalla concessione da parte dello Stato di opere dalle Gallerie Pubbliche. Si attua così per la prima volta in Italia un tal genere di collaborazione tra Amministrazione del patrimonio artistico e iniziativa privata: ambito privilegio di cui sentiamo tutta la responsabilità.

Sen dalla presente rassegna si possono apprezzare i vantaggiosi risultati d'una siffatta cooperazione, ma la sua reale portata si palesa pienamente considerando quanto prezioso materiale appartenente alle correnti

pittoriche minori — precluso alla visione per ragioni contingenti — attende una valorizzazione critica e come pertanto l'attuazione del nuovo concetto organizzativo schiuda feconde prospettive al progresso degli studi.

Spetta al Ministro della Pubblica Istruzione, on. Guido Gonella e al Direttore Generale delle Belle Arti, dott. Guglielmo De Angelis d'Ossat il grande merito di avere superato coraggiosamente vietati preconcetti spianando la via all'innovazione di cui fu tenace tramite e convinto propugnatore il dott. Alberto Giuganino. Trovammo ampio appoggio nel prof. Giulio Carlo Argan della Direzione Generale delle Belle Arti, nel Soprintendente alle Gallerie del Lazio, prof. Achille Bertini Calosso e generosa comprensione da parte del prof. Carlo Siviero, Presidente della Accademia Nazionale di San Luca e dell'Assessore conte Paolo della Torre. La nostra riconoscenza va anche agli studiosi marchese Giovanni Incisa della Rocchetta e dott. Federico Zeri che ci hanno assistito con suggerimenti e segnalazioni, nonchè ad Alessandro von Hoerschelmann, valido coadiutore nella preparazione del catalogo e nell'allestimento della mostra. Rivolgiamo infine i nostri ringraziamenti ai direttori delle Gallerie governative ed in particolare ai collezionisti privati che, compresi delle finalità culturali, hanno concesso in prestito le opere.

ALESSANDRO MORANDOTTI

È regola quasi costante, nel linguaggio della storia dell'arte, che i termini generali abbiano sempre alla loro origine un'intenzione di vilipendio e di condanna: intenzione che, per lo più, si perde per via, dileguandosi col venir meno di quelle ragioni culturali che l'hanno promossa. È il caso dei termini più correnti della nostra storiografia: gotico, manierista, barocco, impressionismo; ed è anche il caso di un termine molto più modesto e circoscritto: « bambocciata », con il quale, da tre secoli ormai, si vuol indicare, nell'uso corrente, un preciso genere pittorico, in una relazione quasi esclusiva con il soggetto rappresentato, quindi con lo stesso valore di indicazione che può avere « paesaggio » o « natura morta ».

L'origine, spregiativa, di tale denominazione è facilmente individuabile. Si deve far risalire, infatti, all'iniziatore di quelle rappresentazioni pittoriche, Pieter Van Laer che, quando giunse a Roma, a cagione del suo aspetto ridicolo e deforme fu soprannominato « Il Bamboccio ». Per un facile traslato, suggerito dai soggetti dei suoi dipinti alla ostilità della critica classicista seicentesca, la designazione si cambiò ben presto da fisica in morale, i personaggi del mondo figurativo del Van Laer e dei suoi seguaci furono intesi come « bambocci », i quadri si chiamarono di conseguenza « bambocciate », i pittori « bamboccianti ».

Naturalmente le ragioni ideali, o meglio « idealiste », di quella ostilità vennero meno, un giorno. Ma il termine rimase; e con lui un preconcetto. Con « bambocciata » s'intende tuttora un « genere » pittorico, l'espressione di un'arte minore che può essere giudicata soltanto dal divertimento che procura. Legati ad un esclusivo interesse per il soggetto, se ne seguono gli episodi caratteristici e molteplici, si individua il lato grottesco della rappresentazione nè più nè meno come davanti a un presepe napoletano, e

ci si dimentica della pittura. E anche della storia. Eppure se vorremmo liberarci del pregiudizio classicista di « pittura inferiore » e dimenticare il concetto ottocentesco di « pittura di genere » che poi non vuol dir nulla, ci accorgeremo ben presto come almeno i più antichi « bamboccianti » appartennero ad un definito movimento pittorico, che nacque con le sue valide ragioni e rivendica il suo posto nella storia della cultura figurativa dei Seicento italiano ed europeo.

Una nuova esperienza realistica era quella dei « bambocciari », e, come tale, meritevole della più rispettosa considerazione. Una nuova obbiettività che non poteva porsi senza una meditazione, non superficiale, dell'idea caravaggesca e, per di più, senza un occhio vivo e penetrante che cogliesse con spirito nuovo l'essenziale di un fatto quotidiano. Più meraviglia quell'atteggiamento, sinceramente « popolare », se si pensa a come inclinassero i tempi, ai pregiudizi della cultura d'allora e all'autorità che li appoggiava, all'estetica di quei decenni, tanto distante ormai dall'estetica caravaggesca. Infatti il movimento neorealista dei « bambocciari », per dirla con una parola moderna, s'inizia con le prime opere romane del Van Laer, verso il terzo decennio dei Seicento.

Era il tempo del pontificato di Urbano VIII, la stagione propizia al maturarsi dei propositi universali del Barocco. Il tempo in cui le nuove gerarchie terrene si riconoscevano nelle fluttuanti gerarchie celesti della cupola di Sant'Andrea della Valle, appena dipinta dal Lanfranco, quando il Sacchi aveva posto sull'altare di San Pietro la sua Messa di San Gregorio, solenne come il maestoso andante di un organo, e già forse nella mente di Pietro da Cortona ronzava, come il mare immaginario in una conchiglia, la grande, vorticosa idea del soffitto Barberini. Tutto conduceva l'immaginazione verso il grandioso, il solenne, il soprannaturale. Il realismo passava insomma un brutto quarto d'ora quando, nella primavera del 1625, giunse a Roma Pieter Van Laer.

Supporre che il giovane artista olandese potesse essere in qualche modo attratto dai nuovi propositi del Barocco, e fargli quindi un merito speciale perchè non lo fu, sarebbe un ragionare antistorico. Già, appena giunto a Roma, egli aveva, per così dire, una sua strada segnata. Non

poteva far parte dei suoi scopi dipingere grandi affreschi o mettersi al servizio della nuova mitografia cattolica. La sua stessa confessione religiosa di riformato gli avrebbe precluso quella via per la quale, del resto, anche la sua cultura e la sua educazione pittorica non gli avrebbero permesso di inoltrarsi. A Roma gli artisti nordici costituivano una confraternita ben distinta, erano dei tollerati, degli « eretici » che spesso finivano, con grande facilità, dalla taverna alla prigione. Proprio per questo le « specialità » pittoriche seguivano allora delle strade che difficilmente comunicavano fra loro. Ben distinta, accanto ai pittori della corte pontificia, viveva una numerosissima schiera d'artisti, per lo più stranieri, attratti a Roma dall'antico miraggio, che campavano dipingendo « divertimenti » per la nobiltà e per la ricca borghesia. Erano i pittori « senza idea », i reiети dell'Accademia di San Luca, gli autori di quella che si diceva allora « pittura inferiore », paesisti, fioranti, naturamortisti, artefici di piccole figurazioni mitologiche per i « gabinetti dei grandi ». Se non godevano della considerazione della critica aulica, se erano respinti dai compiti della decorazione chiesastica, non è detto che di considerazione non ne trovassero altrove. Le loro pitture erano ricercate e ben pagate: molto ben pagate. Il che ci spiega il gran numero di quegli artisti e anche l'astio dei pittori di corte pontificia, quell'astio che esercitarono pochi anni dopo, con tanta acidità, contro i « bambocciari » l'Albani, Guido Reni, il Sacchi e Salvator Rosa.

Per collocare il movimento dei nostri artisti al posto che gli spetta, bisogna riandare all'ambiente di quella chiassosa e bizzarra compagnia di pittori nordici che abitava, fra Via della Croce e Strada Margutta, le « Case dei pittori fiamminghi »: una « bohème » allegra ed ubriacona, della quale troviamo più notizie fra gli atti dei processi contemporanei che nelle pagine dei biografi secenteschi. Occorrerebbe ricostruire le vicende di quell'isola di pittura a soggetto nel cuore della Roma classicista e barocca, ove si erano rifugiati, è interessante notarlo, anche gli ultimi aderenti del caravaggismo ormai quasi esclusivamente seguito da oltramontani, dove già si faceva conoscere Claude Lorrain e dove, nella contiguità dei popolatissimi studi, artisti olandesi, fiamminghi, valloni, francesi, tedeschi, erano uniti fra loro

non solo da vincoli religiosi o di nazione, ma anche, al di là delle loro specialità, da stretti vincoli artistici.

In quell'ambiente, per sorte naturale, venne il Van Laer. Ma seppe sfuggirne i mediocri pericoli. Pure nei limiti di quegli intenti, seppe andar oltre. Vedeva in modo diverso e nuovo: vedeva tutto quello che lo circondava, e lo vedeva com'era. Lo stesso biografo avverso, il Passeri, si lasciò sfuggire dalla penna che « egli era singolare nel rappresentare la realtà schietta e pura nell'esser suo, che i suoi quadri parevano una finestra aperta, per la quale si fossero veduti quelli successi senza divario e alterazione ».

Che profitto trarre ancora dai ruderi convenzionali che graziosamente incorniciavano il « Bagno di Diana » o « L'infanzia di Giove » e dai nudini freddolosi di Poelembourg, rannicchiati fra l'edera della Ninfa Egeria? O dal classicismo microscopico e paziente del Breemberg? Lo stesso Brill, che pure sentì talvolta in modo « contemporaneo » il paesaggio romano, non doveva sembrargli abbastanza vero. L'idea di potersi servire, a modo suo, del metodo caravaggesco, per afferrare una realtà episodica e quotidiana, certamente lo sedusse. Ma occorre una formulazione nuova, una riduzione intelligente di quei principi, a raggiungere le quali nulla poteva servirgli il metodo manfrediano o gentileschiano degli ultimi caravaggeschi nordici, come ad esempio il suo amico Del Campo col quale abitò per tanti anni in fraterno sodalizio. Troppe sete aggiustate sui manichini, troppi nastri, più di quanti ne sopportasse la realtà. Era la realtà che lo interessava, la realtà che incontrava ogni giorno all'angolo della via.

E soprattutto l'aspetto, direi quasi il ritratto, di Roma: la Roma moderna che si sovrapponeva all'antica, dove i ruderi, ormai irrestituibili, non parlavano più della passata grandezza se non in un certo senso romantico, ridotti com'erano ad abitacolo di una vita tanto diversa. Vedeva gli antri solenni dei Fori illuminati dal bagliore della fucina del marescalco, le capre pascolare indifferenti fra le rovine dei templi, la bottega del fabbroferraio sistemata negli anfratti del Palatino, mentre sui bianchi capitelli corinzi, reclinati nel fango, sedeva la moderna incarnazione di

Omero, il cantastorie cieco. E l'eterna periferia di Roma, immutata tuttora ai margini estremi della città, fra cavolaie e vigne lungo le mura dei conventi, cosparsa di baracche appoggiate agli archi degli acquedotti o murate nelle cave di pozzolana, popolata allora come oggi dagli stessi perdigiorno che si inventano un loro strano e non faticoso mestiere, e crescono fiduciosi nella provvidenza, addormentandosi ogni sera sotto le chiavi e il triregno dei grandi stemmi di travertino all'angolo delle mura rossastre.

Non cercava monumenti o luoghi famosi, ma frammenti di evidenza, tanto più riconoscibili perchè si incontrano ad ogni passo; le casupole senza storia in vista del Tevere o di una piazza assolata segnata da un obelisco, le brune costruzioni medievali nate sugli antichi ruderi, con le finestre sgretolate e senza imposte, dove entrano l'aria, il sole, la pioggia e i piccioni, tagliate dal verde delle pergole che ombreggiano le osterie sotto l'insegna arrugginita che cigola alla tramontana.

Un ritratto così vero della Roma di allora e della sua vita popolare nessuno l'aveva ancora tentato, se non il genovese Sinibaldo Scorza nella sua unica « veduta » di piazza Pasquino, che data appunto di quegli anni del terzo decennio del Seicento. Ma al Laer si aggiunse ben presto il Cerquozzi, ancora intorno al '30, forse; e seguì con profitto per la strada aperta dal pittore olandese, arricchendone gli obbiettivi con le risorse di un genuino temperamento, spingendosi, direi, ancora avanti ad esplorare gli aspetti della vita di Roma per illustrare un suo semplice teatro degli affetti e degli eventi quotidiani del popolo.

Tale ricerca di una nuova obiettività è il merito maggiore, e non scarso, dei due artisti. E l'importanza storica della loro impresa non si limita, per le sue conseguenze, alla schiera ulteriore dei « bamboccianti », ma investe anche altri fatti della cultura artistica del nostro Seicento. È già stato notato dal Longhi come, attraverso di loro sopravvisse, dopo il '30, l'idea caravaggesca in Italia e come la loro vicenda sia essenziale non solo per la comprensione del gruppo napoletano guidato da Aniello Falcone, ma anche ad illuminarci sull'attività del Velazquez all'epoca del suo primo soggiorno romano. E per di più quella riduzione caravaggesca

di un genere illustrativo si fece strada verso il Nord, sia direttamente con il ritorno ad Amsterdam poi ad Haarlem del Van Laer, sia indirettamente con la pronta e naturale diffusione lassù delle sue opere romane e di quelle dei suoi seguaci. Sì che il Van Laer può considerarsi l'iniziatore di una concezione figurativa che ebbe gran fortuna nei Paesi Bassi e nelle Fiandre per tutto il Seicento ed oltre. Un antico biografo narra che egli morisse di malinconia al vedere come il Wouwerman, nel dipinger soggetti simili ai suoi, gli fosse preferito dai suoi abituarini clienti. È la consueta allegoria con la quale si allude al susseguirsi delle fortune pittoriche. Ma è certo che il Wouwerman non può assolutamente spiegarsi senza il Bamboccio, e nemmeno il Berchem e i loro copiosi discendenti.

Tutto un ramo della pittura olandese del Seicento si ricollega al Van Laer; e se noi vogliamo intenderlo come l'ultimo tramite della visione caravaggesca alla cultura pittorica dei Paesi Bassi, dopo quello più antico del Gentileschi, del Ter Bruggen e di Gherardo delle Notti, dovremo porlo in qualche modo anche all'origine di quei fatti che portarono alla conclusione altissima del de Hooch e del Ver Meer.

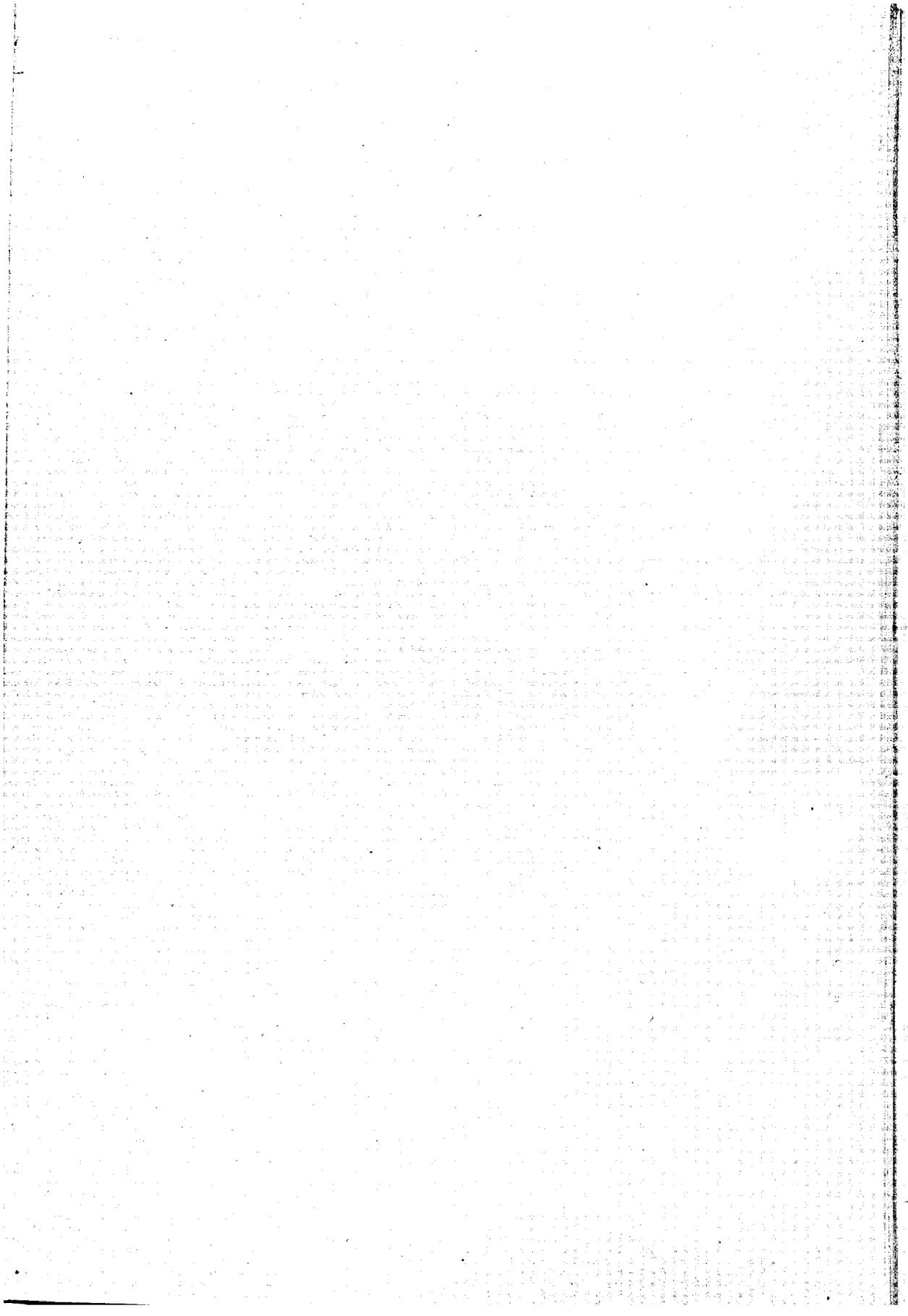
Ma pur situando i più antichi « bambocciari » in una giuntura così importante della pittura europea, non dobbiamo sottacerne i limiti. Il Van Laer, spinto da quell'amore per il pittoresco dello scenario italiano che sino a tutto il secolo XIX non mancò mai di interessare artisti e letterati d'oltralpe, indulse spesso ad una divertita curiosità, tutta nordica, verso le figure più caratterizzabili di quell'ambiente, sino a rasentare, talvolta, la caricatura, oppure, per accompagnare il gusto corrente dei suoi connazionali degli studi romani, non disdegnò, in pochi casi, un genere pastorale, direi quasi arcadico, non privo di convenzionalità. Il Cerquozzi potè talvolta eccedere nel grottesco, insister troppo sull'aneddoto divertente, sul ridicolo di certe figure, quasi a giustificare lo scopo dei suoi dipinti adeguandoli alla mentalità dei committenti. E per di più, troppe volte, si accontentò di affrettate ripetizioni di motivi già noti, redatte con modi sciatti e correnti. Ma ciò non toglie merito e importanza alle opere loro più serie e migliori.

E anche nei riguardi degli ulteriori sviluppi, il merito e l'importanza restano legati alla personalità del Van Laer e del Cerquozzi. Già in

Jan Miel l'obiettività illanguidisce, se si eccettuano alcune opere realizzate nell'immediata cerchia del Bamboccio; e nei numerosi « bamboccianti » della seconda generazione, in Lingelbach, in Thomas Wijk, nell'Helmbraker, troveremo sempre una sensibile differenza fra le opere giovanili e quelle tarde che decadono gradatamente verso il mero divertimento o decorative pastorellerie. Una considerazione a parte spetta invece allo Sweerts, artista di alta levatura e di personalità complessa che, accostandosi ad un certo momento strettamente ai « bambocciari » e in particolare al Van Laer, che non conobbe, ne resta pur sempre in qualche modo distinto. Ma la cultura di quell'artista, che non era olandese, ma fiammingo, non riformato, ma cattolico, necessita ancora di una adeguata individuazione.

Comunque nella seconda metà del secolo l'epoca migliore della singolare tendenza tramonta. Le « bambocciate » escono dalla storia della pittura per entrare in quella, senza gloria, di un modesto genere pittorico. Nè vale a riportarle all'antica dignità la ripresa di quegli argomenti, chè sono soltanto argomenti, tentata dal grazioso Locatelli e dal modesto Monaldi. Così entrava con loro all'Accademia di San Luca l'ultimo pallido riflesso di un atteggiamento pittorico che, nei suoi anni « eroici », aveva significato qualcosa nella vicenda della cultura pittorica dell'Europa seicentesca.

GIULIANO BRIGANTI



NOTIZIE PER LA FORTUNA STORICA DEI « BAMBOCCIANTI »

La vicenda della fortuna storica dei « bambocciari » segna, sin dagli inizi, una singolare contraddizione: il gran favore di cui godevano presso il pubblico degli « amatori » e dei collezionisti, l'avversità quasi costante della storiografia contemporanea. La condanna più severa fu quella della critica classicista-idealista che giudicava appoggiandosi su quelle idee che trovarono, nella seconda metà del secolo, in Giovanni Pietro Bellori il più intransigente interprete. La convinzione cioè che « ... gli spiriti elevati sublimando il pensiero all'Idea del bello, da questa sola vengono rapiti, e la contempla come cosa divina. Là dove il popolo riferisce tutto al senso dell'occhio: loda le cose dipinte dal naturale perchè è solito vederne così fatte... ».

Il Bellori, del resto, nel suo unico accenno diretto a quel genere di pittura così si esprime (G. P. BELLORI: *Vite*, Roma, 1672, p. 5):

« ... La natura ... è tanto inferiore all'arte, che gli Artefici similitudinarij, e del tutto imitatori de' corpi, senza elezione, e scelta dell'Idea, ne furono ripresi: Demetrio riceuè nota di esser troppo Naturale, Dioniso fu biasimato per hauer dipinto gli huomini simili a noi... Pausone, e Pirreico furono condannati maggiormente, per hauer imitato li peggiori, e li più vili, come in questi nostri tempi, Michel Angelo da Carauaggio fu troppo naturale, dipinse i simili e 'l Bamboccio i peggiori... ».

Il più antico documento di questa attitudine nei riguardi dei « bambocciari » ci è fornito dal seguente scambio epistolare fra Andrea Sacchi e il suo vecchio maestro Francesco Albani, riportatoci dal Malvasia (FELSINA PITTRICE: *Vite dei pittori bolognesi*, Ed. 1841, II, pag. 179 e ss.):

ANDREA SACCHI A FRANCESCO ALBANI

« Molt'Illustre Signor mio, Padron Colendissimo.

... a V. S. non sarà discaro sapere che fra le cose declinanti in Roma, è la pittura, li dico che avendo veduto quanto in alto sia la cognizione del vero bello

della natura e quanto difficile il rappresentarlo con la convenevole nobiltà degli accidenti, e l'espressioni proprie con decoro, si sono pigliate una certa libertà di coscienza in rapresentare il tutto e mal fondato nel vero con fare atti sconci, ed inconvenevoli, senza cognizione di grazie, e decoro, rapresentando un Barone, che si cerca li pidocchi, ed un altro, che beve la minestra a una scudella: una Donna che pischia, e che tiene una capezza d'un asino, che raia, un Bacco che vomita, ed un cane che lecca, oibò; questa turba viene portata da certi dilettranti di qualche guadagno, e poi se ne privano, e ne fanno far degli altri a sei, e otto scudi: questo è adunque l'infelice stato della pittura, avendo sei pittori al più che sono in Europa, tutti questi bambocianti contro, che a guisa di pigmei pizzicano di Gigante... ».

Roma li 28. Ottobre 1651.

Di V. S. Molt' Illust.
Devot. ed Obligat. Ser. sempre

ANDREA SACCHI

FRANCESCO ALBANI AD ANDREA SACCHI

« Molt' Illustre Signor mio, Padron Osservandissimo.

... Circa poi cotesti bambocianti, sopra i quali ne ricerca i miei sensi, dico in due parole, che presso di me avran sempre luogo di buoni virtuosi, in suo genere però, e non in modo, che non vadono distinti da quei primi, che lontani dal volgo, aspirando al più perfetto di tutte le parti, mediante i lumi eruditi della Poesia, e della Storia, cercano con nobiltà di concetti, e con espressioni di grazie di guadagnarsi oltre i sguardi gli affetti, e di appagare non meno coll'utile, che col bello. Merita lode un Marone, la merita anche un Merlino, ma con qual diversità di proporzione distributiva? Un sorso ch'io mi prenda dalla Secchia del Tassone, mi ristoro, e appago il diletto; ma s'entro nella Gerusalemme del Tasso, quando potrò risolvermi d'uscirne fuori senza un giusto rammarico e del diletto, e del profitto? Pure qui non mi fermo, siccome qui non mirano solamente i ricerchi di V.S. La sua invettiva contro costoro, che spogliando la pittura delle più fine porpore che vestino la Maestà, e delle più ricche gemme che fregino il decoro, la condannano ai più lordi cenci, ed ai più esecrandi sozzidumi che ammorbino le calcare, accende anche nel mio cuore un fuoco di sdegno così impetuoso, che cerco un tuono per voce, un fulmine per lingua. Come? nelle taverne dunque, ne' postriboli, nei porcili vedremo strascinata così degna Reina a menar vita tanto diversa da quella nobiltà, da que' costumi, che gli hanno acquistati i sudori, e le vigilie de' passati maestri? E lasciaranno impugnarsi così vilmente l'aste di quei pennelli, ch'avranno da partorire sui lini così mostruosi aborti? E vorranno le tavolozze somministrare a costoro altra tinta, che la nera, per cancellare una tanta indegnità da quei quadri? E quelle tele vorranno macchiarsi d'altro colore, che delle lacche, e de' cinabri, onde arrossischino per parte loro in una eterna vergogna? Io giurerei, che gli Ultramontani solo han disseminato per coteste scuole tanti pregiudicii alla pittura...

... Così spero che avverrà di costoro, che da rimoti paesi portandosi baldanzosi ad approfittarsi della Scuola di Roma, ed immaginandosi di toccare su le prime

il Cielo co' pennelli, non così tosto son fatti degni di mirare i pittorici paradisi fabbricati costì da quella beata copia d'Angeli, Michele, e Raffaele, che incapaci di tanto fare, stimando l'eccellenza italiana più miracolo di grazia infusa, che guadagno di ostinato studio, avviliti, e disperati precipitano nel baratro di quelle bassezze, a che gli sprona il solletico della facilità, e l'invito dell'interesse; quindi più avidi del guadagno, che della riputazione con simili artifici addormentano l'intelletto, che non discorra quelle novità, nelle quali la prontezza del senso corre sì facilmente. Ma mi creda che questo inganno, col beneficio del tempo, avrà poco di sussistenza in faccia all'esquisito delle Ghigiane loggie, dei Vaticani giudicii, delle gallerie Farnesiane. Ai potenti scongiuri della ragione ha da sciogliersi finalmente questa magia de' moderni gusti, nè temo che adulazione così indegna non venga scoperta al senso dal vero discorso. E come no? Vorrà dunque la dignità della Corte perdersi affatto in quelle faldonate, che abborrite dalla istessa libertà delle pubbliche piazze, avranno da tramandar la lor copia ne' gabinetti de' Palagi? Vorrà l'Anticamera, ch'è una scuola di creanze, mutar scena in un ridotto di pitoccherie tanto lontane da ogni buon termine anco dell'arte? E proseguiranno i grandi in proteggere questi forfantoni, c'han fatto lo studio loro schiavo d'indignità, per addottrinare i guardi di tutta la casa in vigliaccherie? Ma sia che si vuole: esprimino costoro a lor posta in tali pensieri la loro viltà, e la bassezza dell'animo appaisca nell'inclinazione di chi li sostiene. Seguitino in tanto i buoni la vera strada, aspirino alla perfezione, non abbandonino mai la nobiltà: se non gli ammirerà la plebe, gli osserveranno i migliori: non saranno storditi dall'applauso, ma verranno celebrati dall'elogio, il loro nome non strepiterà sulle labbra del tumulto, ma scorrerà per le bocche dei saggi: la profusione delle loro sete schernirà la povertà di que' cenci, e i loro numi non degnaranno nè pur d'un guardo quei pezzenti più nudi di perfezione, che di fanni, altrettanto, quanto io mi sia nudo d'arte in questa lettera, che non è già nuda di sincerità... ».

Gli stessi concetti furono ripetuti, senza molte varianti, dal Passeri nei proemi alle vite del Van Laer, del Miel e del Cerquozzi (G. B. PASSERI: *Vite de' pittori, scultori ed architetti dall'anno 1641 sino all'anno 1673*, Ed. J. Hess, 1934).

Nella vita del Van Laer (pag. 72 e ss.):

« Il Caso, alcune volte, per far conoscere i suoi scherzi, vuole, che taluno si renda ammirabile tra tutti, et unico, senza, che egli habbia impiegata gran cura per conseguire quel posto, nel quale si vede sollevato, come di balzo...

... Eccone la prova, non in un'huomo, ma in un bamboccio, che gli sortì come a qual temerario, il quale, per rendersi immortale, abrugìò quel Tempio famoso di Diana in Efeso: tal'appunto sortì a questo sparutello, che per haver distrutta, avilita, e condotta ne' Lupanari de' postriboli più ignominiosi, la bella e nobil Dama la Pittura, recò riputazione al suo nome... Perchè era gobbo, mal disposto, e di sconcertata proportion, il chiamarono Bamboccio, e con questo nome fù da allhora riconosciuto, e chiamato per sempre; e fù una fatalità, perche il suo genio nella

pittura fù solo dipingere bambocci, e bambocciate, et introdusse quelli soggetti vili di baronate, e di basse scempiezze, che rendevano tanto diletto alla plebe, et a quegli'animi non sollevati in una nobile idea; ma le portò con tanto gusto di tingere, e con una imitatione così esatta del naturale, e con una verità così grande, che non se gli può, per giustizia, togliere il merito della lode. Perche quel suo nuovo modo in uno stile così piacevole fù gradito dall'universale, già che tutte le cose nuove piacciono, hebbe un concorso numeroso d'imitatori, et à suo tempo, et anche doppo, non si vedeva altro, che una quantità di quadretti di pitture laidi, vili, et inconvenienti al bel decoro della Pittura, che si era ridotta nelle pubbliche piazze à fare spettacolo di risate, nelle taverne, ne' postriboli, e nelle Calcare à spidocchiare li baroni, et a grattar la rognà a tutti li monelli della birbanteria. Dimorò in Roma qualche tempo, facendo giornalmente quadri di varie misure, ma di figure piccole, in proportion della grandezza d'un palmo, e non passò mai questa misura, e vi rappresentava tutti gli avvenimenti, che succedono tra la marmaglia; cioè quelli bagordi della Caffarella, vignate d'Artisti, e di pettegole; li successi, e le varie operationi dell'acqua acetosa; e le ridicole baie delle maschare nel Carnevale. Dipingeva anche assai bene gl'animali, come pecore, capre, cani, bufali, vacche, e cavalli, non in genere nobile; ma accidenti ordinarij di passaggieri con donne, e talvolta vestite da huomo con cappelletti bizzarri di varie piume, e varie curiosità dilettevoli. Questo è certo, se ogni pittore (esprimendo, però, attioni nobili, e decorose) usasse il gusto di tingere, e d'imitare il vero del Bamboccio, si potrebbe chiamare degno di lode, e d'amirazione, perche egli era singolare nel rapresentar la verità schietta, e pura nell'esser suo, che li suoi quadri parevano una finestra aperta, per la quale si fussero veduti quelli suoi successi senza alcun divario, et alteratione; e vi erano delli pittori, anche di qualche stima, che guardavano le cose di Bamboccio con molto diletto, e procuravano d'haverne qualche d'una appresso di se per esemplare di quel vero così bene espresso ».

Nella vita di Jan Miel (pag. 220 e ss.):

«... si fecero grande apertura al credito alcuni, che s'impiegarono a dipingere li più vili, e bassi accidenti della natura con espressioni abiette, e stomacose, cagioni che partorivano più risate che meraviglie: cosa del tutto contraria a così maestosa professione...

... Spinto anch'egli da simil genio, si diede alla totale imitatione di quello stile, del quale non haveva bisogno d'un certo stringato, e rigoroso disegno, ne meno d'artificio di pannello; mentre ogni cosa benche mal disposta faceva a proposito per quello che si rappresentava dipingendo. Datosi ad operare in quelle forme anch'egli, vi prese nome, et havendo esito delle cose sue con qualche concorso, tanto più, che in quell'istante mancò il Bamboccio, che n'era stato l'introduttore, e tutti li suoi seguaci facevano strepito con quelle laidezze, che non contenevano altro che un brio di colorito, et uno scherzo d'un vezzoso pennello. Quanto fu di buono ch'erano cose piccole et il tutto si concludeva in quadretti che occupavano poco luoco ma non restavano però d'infettare alcune Gallerie per altro degne di gran Personaggio con quelle loro viltà ch'erano proprie di Casali, e da camere Locande.

In questo io non vorrei contaminare l'animo di qualche appassionato, perchè io non intendo biasimare quelle galanterie che nel loro genere sono degne di qualche lode; ma non vorrei che si desse nome di Pittore a quelli che ci s'impiegano ma solo dilettanti della Pittura perchè il nome di Pittore appresso di me è di gran conseguenza, e stima il quale è obbligato con la sua Arte mirabile di rappresentare azioni che destino l'animo a fatti generosi, magnanimi, e devoti e non concepire nelle menti humane gesti e moti li più vili della Plebe».

Nella vita di Cerquozzi (pag. 285):

« Veramente l'impiegare un Giovane a Professione così nobile (la Pittura) senza il possesso antecedente di qualche letteratura, non è stimato da me poco difetto; essendo, che un Esercizio, che richiede un'ingegno raffinato e sagace, resti tradito di quel buon principio di qualche scienza, che deve essere il solido fondamento di così saggia Struttura. Da questo mancamento nascono gli assurdi che si praticano in alcuni Pittori, li quali hanno qualche talento nell'Arte; ma fuori di quella operazione, riescono insulsi, rozzi, ed incivili, e vengono derisi, come tavole rase dalla plebe più vile, mal accorti nel favellare, sconci nella pronuntia, e deboli nella sostanza d'un solido discorso, facendo a loro medesimi, et alla Professione una vergogna da arrossirsene anche li più mentecatti ».

Il Passeri ci fa conoscere anche quale fosse l'atteggiamento di Guido Reni nei riguardi dei « bamboccianti » (pag. 96):

« Haveva (Guido Reni) sommamente in odio la viltà di quei Pittori, li quali impiegano le loro fatiche, e gli studi maggiori nella espressione di soggetti bassi, e di accidenti plebei, e premere, con tanta assiduità, solo per fare ridere il volgo ignorante, e le donniciole più vili, e gli pareva degno di grande aborrimiento il genio di quel Pittore, che d'un rustico, e laido avvenimento della marmaglia si pone a rapresentare il successo, perchè, essendo la Pittura istituita, et accresciuta solo per amaestrare, e sollevar la mente degl'uomini, ad alte, e sublimi contemplazioni, e per destare gl'animi altrui, con gl'esempi ad azioni eroiche e generose; rendesse poi e l'una, e gl'altri, con le bassezze dell'espressioni di soggetti vili, privi di nobiltà, e di bellezza. Quante persone, e di nascita non ordinaria; ma di genio così plebeo, che appetiscono, e comprano anche a prezzo non picciolo, simile guidonerie, et empiono le loro Galerie d'alcune pitture, delle quali restarebbero anche onorate le Cucine delle Taverne? Elezione così impropria alla nobiltà d'un ingegno, ch'è bastante ad avilirlo anche col solo pensiero ».

Nella Satira Terza, sulla Pittura, anche Salvator Rosa attingendo ai medesimi principî, lancia la sua invettiva contro i bambocciari. Ed è chiaro che un pittore-letterato come Salvator Rosa, che il duca Jacopo Salviati chiamava « famoso pittore di cose morali », dovesse osteggiare artisti quali Van Laer o Cerquozzi. Ma bisogna ricordare che anche lui, forse per ragioni di guadagno, dipinse talvolta scene di genere non dissimili per

soggetto, da quelle dei disprezzati « bamboccianti » (S. ROSA: *Satire*, III, v. 236-300):

Vi è poi talun che col pennel trascorse
a dipinger faldoni e guitterie,
e facchini e monelli e tagliaborse,

Vignate carri calcate osterie,
stuolo d'imbriaconi e genti ghiotte,
tignosi tabaccari o barberie,

Nigregnacche bracon trentapagnotte,
chi si cerca pidocchi e chi si gratta,
e chi vende ai baron le pere cotte,

Un che piscia, un che caca, un che alla gatta
vende la trippa, Gimignan che suona,
chi rattoppa un boccal, chi la ciabatta.

Nè crede oggi il pittor far cosa buona,
se non dipinge un gruppo di stracciati,
se la pittura sua non è barona.

E questi quadri son tanto apprezzati,
che si vedon de' grandi entro gli studi
di superbi ornamenti incorniciati:

Così vivi mendichi afflitti e nudi
non trovan da coloro un sol danaro,
che ne' dipinti poi spendon gli scudi:

Così ancor io da quegli stracci imparo,
che dei moderni principi l'istinto
prodigo è ai lussi, alla pietade avaro:

Quel che aborison vivo, aman dipinto;
perchè omai nelle corti è vecchia usanza
di aver in prezzo solamente il finto.

Ma chi sa che quel ch'io chiamo ignoranza
non sia de' grandi un'invenzion morale,
per fuggir la superbia e l'arroganza?

Che se Agatocle già di terra frale
usava i piatti de' miglior bocconi
per ricordarsi ognor del suo natale;

L'immagin de' villani e de' baroni
forse tengon costor, per ricordarsi
che gli antenati lor furon guidoni.

Ma non credo che mai possa trovarsi
che della veritate il canto e il suono
abbia sentito l'uom senza adirarsi.

Già rispose quel grande in grave tuono
a chi gli ricordò certo accidente:
Non vo' saper qual fui ma quel che sono.

Fu mostrato a un tedesco anticamente
un quadro, in cui l'artefice ritrasse
tutto intiero un pastor vile e pezzente:

Interrogato quanto ei lo stimasse,
rispose che nè men voluto avrebbe
che vivo un uomo tal gli si donasse.

Principi, perchè a voi mai non increbbe
questo dipinger sordido e plebeo,
nell'arte la viltà s'apprese e crebbe.

Dall'Atlantico mare all'Eritreo
il decoro non ha dove ricoveri:
Ognun s'è dato ad imitar Pirreo.

Sol bambocciate in ogni parte annoveri;
nè vengono ai pittori altri concetti
che pinger sempre accattatozzi e poveri.

Ma non son tutti lor questi difetti,
poichè, cercando il suolo a tondo a tondo,
fuor che pezzenti non hanno altri oggetti.

Ogni luogo di poveri è fecondo,
perchè i principi omai con le gabelle
hanno ridotto a mendicare il mondo:

Se tosano un po' più le pecorelle,
gli uomini in breve si potran dipingere
non senza panni no, ma senza pelle.

Nel Seicento, alle accuse del Reni, del Sacchi, dell'Albani, di Salvator Rosa (cioè di quattro pittori, quindi di quattro rivali in commissioni), del Bellori, del Passeri, fa contrasto il preciso giudizio del Sandrart sul Van Laer, sgombro da ogni preconconcetto classicista. Un giudizio così favorevole, una così affettuosa comprensione che non possono essere motivati tanto dalla amicizia che legò il Sandrart al Bamboccio e dalla naturale propensione del biografo tedesco verso gli artisti nordici, quanto dalla sua tardiva e romantica adesione al movimento caravaggesco che lo metteva in con-

dizione di accorgersi delle vere qualità pittoriche dell'artista olandese (J. SANDRART: *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Norimberga, 1683, pag. 305):

«... Quamvis enim, qui picturis operam dant parvis, accuratiores artis regulas in dispositione sua non semper observent, nec in ordinando dividendoque picturae fundo ad axiomata ubivis optica respiciant, sed eleganti imaginum suorum situatione contenti sint; hic tamen opuscula sua minuta eadem tractavit methodo, qua alii prudentiores in tabulis suis utuntur maximis, ut et pavimentum observaret prospectus, diviso quam correctissime fundo, praefixo immutabiliter horizonte, et dimensurata quavis picturae partes, ut et colorum proportionem, viresque juxta regulas dimentiretur: eaque proprio Marte omnia, non adhibita figurarum chalcographicarum ope. Quamvis enim et juxta nativa quandoque exemplaria quaedam effigureret, in ipsis tamen picturis suis non nisi ingenio fidens atque memoriae quaecunq; deambulando in foro, sive ante Urbem viderat notabilia, tam perfecte juxta regularum fundamenta exprimere poterat, ut similem nec ante nec post sese habuerit unquam ».

Anche il Baldinucci che trovava necessario:

« Sfogare alquanto la collera contro ad un modo di parlare fatto assai comune fra i professori: ed è di chiamate l'invenzioni, capricci e quadri in piccole figure fatte da diversi valentuomini, stati particolarmente nel presente secolo, col nome di bambocciate, e i pittori che le fanno pittori di bambocciate ».

Non mancò di lodi per Michelangelo Cerquozzi del quale scrisse la vita (F. BALDINUCCI: *Notizie de' professori del disegno*, Ed. 1812, vol. XII, pag. 80).

Nel Settecento, non vi è quasi più traccia dell'astio degli idealisti del secolo precedente. Ce ne testimonia il Pascoli che premette alla sua vita del Cerquozzi (L. PASCOLI: *Vite*, Roma, I, 1730, pag. 31):

« In qualunque arte, ed in qualunque modo, che l'uomo vi si eserciti, purchè vi si eserciti bene deve aver le sue lodi e la sua stima ».

Ma se non era più il caso del disprezzo, si esercitò sempre, sin da allora, una sorta di degnazione indulgente a loro riguardo, quasi che le loro opere andassero considerate solo in relazione del divertimento che procuravano, come lepidezze, bizzarrie, manifestazioni, in altre parole, di un'arte minore. Anche il Lanzi, che pur vede il movimento con l'occhio dello storico, non si distacca di molto da quel giudizio corrente (L. LANZI: *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1818, II, pag. 205):

« Sedendo altresì Urbano circa al 1626 cominciò in Roma a venir in moda la pittura burlesca, frequentata da Ludio fin da' tempi di Augusto, e non ignota a' »

nostri antichi. Niuno però che io sappia l'avea esercitata per professione, nè in si picciole proporzioni; come introdusse Pietro Laar, che dalla deformità del corpo, e dal gusto del dipingere, fu denominato il Bamboccio. E bambocciate si dissero parimenti quelle azioni del popoletto ch'egli rappresenta in brevi tele; le vignate, i bagordi, le risse, le mascherate del carnevale. Le sue figure, comunemente di un palmo, son così vive e così ben colorite, e così ben accompagnate dal paese o dagli animali; che sembra, dice il Passeri, vedere quegli avvenimenti da un'aperta finestra, non trovargli sopra una tela. Non mancarono, fin da quel tempo pittori di cose serie, che si cercassero qualche opera di Pietro per istudiarvi il vero e le tinte; quantunque eglino facesser querele, che la pittura s'invilisse in tal guisa a buffoneggiare ».

Nella seconda metà dell'Ottocento, col formarsi del concetto di « pittura di genere », i bambocciari vi furono subito inclusi (cfr. J. BURCKHARDT: *Cicerone*, Ed. 1938, pag. 821):

« Neben dem caravaggesken Genre gab es seit Anfang des 17. Jahrhunderts in Rom ein anderes im eigentlich niederländischen Sinne. Der Holländer Peter van Laar, genannt Bamboccio, Michelangelo Cerquozzi, Jan Miel u. m. a. nordische und italienische Maler haben in dieser Gattung die wahren Gesetze und Bedingungen erkannt und danach manches Vortreffliches geschaffen... Die damalige offizielle Ästhetik der Italiener verabscheute im ganzen das Genre, soweit es nicht, wie ihre übrige Malerei, im Affekt aufgehen wollte... ».

In tempi più recenti l'argomento non trovò molta fortuna presso la storiografia artistica. Un articolo sul Van Laer, con documenti e qualche spunto per una più giusta valutazione fu scritto dal dr. G. J. Hoogewerff (*Pieter Van Laer en zijn vrienden*, I, II, III, IV, in « Oud Holland », 1932, 1933).

Ma il primo valido accenno ad una esatta valutazione del Van Laer e del Cerquozzi che li ponesse al posto che loro spetta nella storia del Seicento è dovuto a Roberto Longhi che così conclude il suo saggio sul caravaggismo (R. LONGHI: *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in « Proporzioni », I, 1943, pag. 34):

« Sempre sul '30 è anche la nuova meditazione che l'idea caravaggesca, ormai respinta dai compiti di storia e di decorazione chiesastica, trova nei pittori « a passo ridotto », intendo a formato minimo, come l'iniziatore Van Laer e il nostro Cerquozzi. Nulla di più essenziale delle prime spregiatissime « bambocciate » a meglio intendere quell'altra assimilazione profonda che, per non trovare fra noi altro che il breve sbocco nel gruppo napoletano guidato dal lucidissimo Aniello Falcone, si fa nuovamente strada nel Nord, riproponendo in forma più adatta i suggerimenti più antichi del Gentileschi, del Ter Brugghen, del Janssens, di Gherardo, e così porge più pienamente la mano al de Hooch e al Ver Meer ».

Id. Nota 87 (pag. 62):

« Uno studio serio sul Van Laer e sul Cerquozzi è ancora da scrivere. Ed è completamente inavvertita la interpretazione che della nuova tendenza si legge a Napoli in Aniello Falcone... È anche necessario proporre che il Velazquez, dopo essere stato nei suoi primi anni in rapporto colle più antiche generazioni caravaggesche (Caracciolo, Borgianni, Tristan, Cavarozzi e simili), venendo a Roma nel '30 si appassionasse vivamente a quelle nuove tendenze che venivano a chiarirgli la possibilità di una « lontananza » caravaggesca, in confronto alla più tradizionale caravaggesca « imminenza ». La « veduta di Zaragoza », la « Caccia al Pardo » e insomma i vari quadri « terzini » del Velazquez e della sua bottega non stanno a mio parere, senza l'assimilazione delle creazioni più alte del Van Laer e del Cerquozzi... ».

Cfr. anche R. LONGHI: *Velazquez*, 1630; « La rissa all'ambasciata di Spagna », in *Paragone*, I, 1950, pag. 28.

CATALOGO DELLE OPERE ESPOSTE

PIETER VAN LAER detto IL BAMBOCCIO

Nato ad Haarlem nel 1592 o '95. Partì per l'Italia nel 1623; giunse a Roma nel 1625. Vi rimase sino al 1639, anno in cui rientrò in patria. Dopo un breve soggiorno ad Amsterdam morì ad Haarlem nel 1642.

Nulla si conosce della sua educazione pittorica in Olanda. Agli anni dell'attività romana vanno addebitate le sue opere più note. È il più antico dei bamboccianti e va considerato il fondatore di quella tendenza pittorica.

Bibl. SANDRART: *Accademia artis pictoriae*, Norimberga, 1688, pag. 105.

G. B. PASSERI: *Vite de' pittori ecc.*, Ed. J. Hess, 1934, pag. 72.

J. G. HOOGWERFF: *Pieter Van Laer en zijn vrienden*, in « Oud Holland », 1933, 1934.

G. BRIGANTI: *Pieter Van Laer e Michelangelo Cerquozzi*, in « Proporzioni », III, 1950.

Per l'ulteriore bibliografia cfr. THIEME-BECKER: *ad vocem*.

1. Il venditore di ciambelle

Fig. 1

tela, 33 × 42 cm.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Proveniente dalla Collezione Torlonia

L'attribuzione al Van Laer è tradizionale. Si può considerare fra i dipinti più noti dell'artista olandese per essere stato più volte pubblicato. Il motivo dei giocatori della « roulette » torna spesso nei « bamboccianti », in Jan Miel, per esempio, e in Lingelbach (cfr. un J. M. della Corsini e un altro, più grande, del Buckingham Palace).

Bibl. G. J. HOOGWERFF: *Quadri olandesi e fiamminghi alla Galleria Nazionale d'Arte Antica*, in « Arte », 1911, pag. 361.

« Catalogo della Galleria Nazionale d'Arte Antica », 1924, pag. 17 (n. 313).

G. J. HOOGWERFF: *art. cit.*, in « Oud Holland », 1933, pag. 107.

G. BRIGANTI: *art. cit.* ?

2. L'acquavitario

Fig. 2

tela, 48,5 × 39,5 cm.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Proveniente dalla Collezione Torlonia

Anche per questo dipinto l'attribuzione al Van Laer è tradizionale.

Bibl. G. J. HOOGWERFF: *Quadri olandesi ecc.*, citato, pag. 361.

« Catalogo della Galleria Nazionale d'Arte Antica », 1924, pag. 18 (n. 315).

G. J. HOOGWERFF: *art. cit.*, pag. 107.

G. BRIGANTI: *art. cit.* 7

3. Il tabaccaro

tela, 49,5 × 39,5 cm.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Proveniente dalla Collezione Torlonia

Il quadro era pressochè sconosciuto essendo stato, per lungo tempo, in deposito presso il museo di Tivoli. Confrontandolo con i due dipinti della Corsini sopra illustrati, mi pare che l'attribuzione al Van Laer non possa essere messa in dubbio.

È interessante fermar l'attenzione sul particolare, veramente caravaggesco, delle armature in primo piano.

Bibl. G. BRIGANTI: *art. cit.*

Fig. 3

4. Naufragio

tela, 31,5 × 44,5 cm.

5. L'assalto al cascinale

tela, 35,5 × 49,5 cm.

Fig. 4

6. La sosta all'osteria

tela, 35,5 × 49,5 cm.

Fig. 5

7. L'assalto dei briganti

tela, 36 × 49 cm.

Fig. 6

8. Notturmo

tela, 35,5 × 49,5 cm.

Roma, Galleria Spada

I cinque ottagoni sono stati esposti alla Galleria Spada solo in occasione del recente riordinamento; erano quindi, sino ad oggi, sconosciuti. Per l'attribuzione al Van Laer, oltre ad un confronto con le opere precedenti, si veda, per l'« assalto dei briganti », il soggetto analogo del Bamboccio conosciuto attraverso una

stampa contemporanea del Vischer che presenta molti motivi simili; per la « sosta davanti all'osteria » si veda un disegno della Kunsthalle di Amburgo (« Cavallo e cavaliere » pubblicato dal Hoogewerff nell'art. cit.) firmato dal Van Laer. Questo « Notturmo » è l'unico che io conosca del Van Laer essendosi disperso quello eseguito per il Van der Wolf, ricordato già anticamente come dipinto alla maniera dell'Elsheimer (venduto il 17 aprile del '93 all'Aia) e l'altro chiaro di luna della Collezione Six, venduto nel 1734. È interessante notare come il « notturno » della Spada corrisponda alla descrizione di uno dei due dipinti del Van Laer rubati a Monsù Ermanno pittore (Swanevelt), descritto negli atti del processo del 1636 (cfr. BERTOLOTTI: *Artisti belgi e olandesi a Roma*, 1880, pag. 129 e ss.). Non si tratta certamente della stessa opera, ma la corrispondenza alla descrizione citata può essere un'altra prova per l'attribuzione al Van Laer.

Il soggetto del naufragio, così distante dalle consuete ricerche di ambiente del Van Laer, è di spirito chiaramente olandese.

Bibl. G. BRIGANTI: *art. cit.*

9. Il fabbroferroio

Fig. 8

tela, 47 × 37 cm.

Roma, Raccolta privata

Il dipinto è senza dubbio dello stesso momento del « Venditore di ciambelle » della Galleria Corsini.

Bibl. G. BRIGANTI: *art. cit.*

JAN MIEL

Nato ad Anversa nel 1599. Documentato a Roma dal 1636. Lavorò dal 1641 al 1643 in Palazzo Barberini. Dal 1650 membro della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Dall'ottobre del 1658 lavora alla corte di Torino. Muore in Torino nel 1663. A Roma fu nello studio di Andrea Sacchi e lavorò con lui per i Barberini. Fu attratto nell'orbita del Van Laer e dei bamboccianti. Venne anzi licenziato dai Barberini proprio per aver aderito a quella tendenza pittorica. Il suo periodo di bambocciante non fu però di lunga durata. Già nel 1650 aveva abbandonato il movimento.

Bibl. G. B. PASSERI: *Vite de' pittori ecc.*, Ediz. J. Hess, 1932, pag. 220.
Cfr. THIEME-BECKER: *ad vocem*.

10. Mascherata

Fig. 7

tela, 50 x 60 cm.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Con l'appoggio di un dipinto del Museo del Prado (Foto Anderson N. 16687) ove appare, in primo piano, lo stesso gruppo di svizzeri ubriachi, questa « Mascherata », che da pochi anni è entrata alla Galleria Corsini, si può attribuire al Miel. La notevole qualità, comparata a quella tanto più mediocre della comune produzione del Miel, fa pensare possa trattarsi qui di un'opera giovanile eseguita ancora sotto la diretta influenza del Van Laer.

Bibl. G. BRIGANTI: *art. cit.*

11. Carnevalata

Fig. 9

tela, 72,5 x 61 cm.

Roma, Collezione arch. Andrea Busiri Vici

È una replica, con poche varianti, di un dipinto del Miel del Museo del Prado. Sembra di un periodo di poco posteriore alla scena analoga del numero precedente.

Inedito.

ANDREA SACCHI e JAN MIEL

A. Sacchi nacque a Nettuno il 30 novembre 1599. Scolaro di Francesco Albani in Roma. Dal 1616 è a Bologna. Nel 1621 nuovamente a Roma. Nel 1635 viaggia per l'Italia. Dal 1636 membro dell'Accademia di S. Luca. Operò principalmente per il Cardinal Antonio Barberini. È uno dei maggiori rappresentanti del barocco romano.

12. Ingresso di Urbano VIII nella Chiesa del Gesù

Figg. 10, 11

tela, 336 x 247 cm.

Chiesa del Gesù, Roma

Già nella collezione Barberini, poi in Palazzo Sciarra donde passò alla Galleria Nazionale che lo diede in deposito ai RR. PP. Gesuiti.

Rappresenta la visita di Urbano VIII alla chiesa del Gesù, il 2 ottobre del 1639, in occasione della solenne festa per il centenario dell'approvazione della Compagnia. La festa è descritta da Antonio Gerardi (*Relazione della solenne Festa fatta ecc. nella chiesa professa della C. di Gesù ecc.*, Roma, 1639) che così racconta l'episodio illustrato dal Sacchi:

« la visita del Papa avvenne alli 2 d'ottobre circa le 21 hore con numerosa Cavalcata di Principi, e Baroni Romani, del sig. Principe Prefetto di Roma, e seguito da dieci Cardinali, e gran numero di Prelati: dove fu ricevuto dal Reverendiss. P. Generale con tutti i suoi Padri. Mostrava S. Santità con una giocondissima allegrezza in viso di godere del magnifico apparato... ». È fatta menzione, sempre dal Gerardi, che l'ornamento degli altari e delle navate fu fatta « a disegno dal Signor Andrea Sacco ».

Si riconoscono, nel quadro, dietro il Papa, il Card. Antonio Barberini e suo zio Antonio senior; il Card. Francesco raccomanda al Papa il Generale P. Muzio Vitelleschi. Il ragazzo a destra davanti al gruppo principale è Don Carlo, figlio decenne del Prefetto, Don Taddeo Barberini. Vicino alla carrozza, il nano della corte del Card. Antonio, Botolini.

Il dipinto, commesso il 2 ottobre 1639, fu finito nel 1641. Non si trova negli inventari del Card. Antonio Barberini juniore, ma certamente gli appartenne perchè è descritto dal Teti.

Si suppone che il Sacchi si sia valso, per le figure, dell'aiuto del Miel che era allora nel suo studio. Ad un attento esame, del resto, non è difficile distinguere due mani: mentre il gruppo centrale con i ritratti del Papa e dei dignitari della corte Pontificia e in generale altri ritratti di personaggi reali sono senza dubbio di mano del Sacchi, si riconosce lo stile di Jan Miel nei gruppi delle figure in primo piano. L'architettura evidentemente fu eseguita da un altro artista. Il quadro comunque va studiato in rapporto con altre tre tele di Palazzo Barberini, due con « l'Ingresso di don Taddeo a Roma » e un grande interno con figure della Cappella Paolina, molto simile a questo, e infine con una veduta della Chiesa Nuova in occasione di una festa, appartenente alla coll. Descuffis a Roma.

Bibl. TETIUS: *Aedes Barberinae*, Roma, 1642, pag. 163.

F. HERMANIN, in « Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte », 1922, pag. 342 (indicazione errata del soggetto).

G. INCISA DELLA ROCCHETTA: *Notizie inedite su Andrea Sacchi*, in « L'Arte », 1924, pag. 67 e ss.

H. POSSE: *Andrea Sacchi*, Leipzig, 1925, pag. 8 e ss.

J. HESS: *Agostino Tassi*, München, 1935, pag. 28.

MICHELANGELO CERQUOZZI

detto MICHELANGELO DELLE BATTAGLIE o DELLE BAMBOCCiate

Nato a Roma il 18 novembre 1602. Morto ivi il 6 aprile 1660. Fu dapprima nello studio del Cav. D'Arpino poi presso il fiammingo Jacob de Haase.

Incontrò presto il Van Laer e fu da lui fortemente influenzato. Collaborò talvolta con Viviano Codazzi, che dipingeva architetture e con un certo Angeluccio, paesista, scolaro di Claude Lorrain. Non si mosse mai da Roma.

Bibl. G. B. PASSERI: *Le vite de' pittori ecc.*, Ed. J. Hess, 1934, pag. 285.

F. BALDINUCCI: *Vite de' professori del disegno ecc.*, vol. XII (ediz. 1912).

L. PASCOLI: *Vite de' pittori ecc.*, 1730, I, pag. 31.

Cfr. THIEME-BECKER: *ad vocem*.

13. L'abbeverata

Fig. 12

rame, 50 x 44 cm.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Proveniente dalla Collezione Torlonia

Fu attribuito dal Hoogewerff in un primo tempo a Teodoro Helmbreker e poi al Miel. È da ritenersi invece una delle opere più belle di Michelangelo Cerquozzi, cui del resto fu sempre riferito negli antichi inventari della Galleria. Quasi con certezza doveva far parte di una serie di quattro dipinti di cui tre sono evidentemente dispersi. Infatti in un grande dipinto del Pannini acquistato recentemente dal Wadsworth Atheneum di Hartford, Conn. (U.S.A.), raffigurante una immaginaria galleria ove sono riprodotti circa 150 quadri in prevalenza della Corsini, appare anche questo dipinto accompagnato da altri tre di soggetti simili e sicuramente della stessa serie.

Forse perchè su rame, questa piccola composizione del Cerquozzi presenta una conservazione di gran lunga superiore a quella che solitamente si osserva nelle sue tele che, nella maggior parte, a causa dell'alterazione dei colori bituminosi, risultano spesso scurite.

Bibl. G. J. HOOGEWERFF: *Quadri olandesi e fiamminghi ecc.*, in « l'Arte », 1911, pag. 364 attr. a Helmbreker).

G. J. HOOGEWERFF: *Dirk Helmbreker*, in « Oud Holland », 1913, XXXI, pag. 30.

« Catalogo della Galleria Nazionale d'Arte Antica », 1924, pag. 13 (n. 323).

G. J. HOOGWERFF: *art. cit.*, p. 256 (1933).

Pictures within pictures, exhibition (1949), Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, pag. 21.

14. Predica del Battista

tela, 75 × 100 cm.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Il Cerquozzi dipinse più volte la Predica del Battista poichè il soggetto offriva numerosi spunti al suo temperamento illustrativo e aneddotico. L'esemplare più noto è conservato nella Galleria Colonna e fu identificato con quello descritto dal Passeri come di proprietà di Monsignor Salviati (Ozzola).

Come negli altri pochi quadri del Cerquozzi di argomento sacro, il soggetto non è che pretesto per immaginare una scena popolare. Tuttavia si dovrà notare in questo dipinto, confrontandolo per esempio colla « Predica » ricordata della Colonna, un certo accademizzare, specialmente nel disegno delle figure, che ci induce a datarlo nell'ultimo periodo dell'artista.

Bibl. « Catalogo della Galleria Nazionale d'Arte Antica », 1924, pag. 27 (n. 1334).

PASSERI: *Vite*, Ediz. J. Hess, 1934, pag. 288, nota 2.

OZZOLA: *S. Rosa*, pag. 31, n. 5.

15. La Rivoluzione di Masaniello

tela, 97 × 135 cm.

Roma, Galleria Spada

Figg. 13, 14, 15

Il dipinto è così descritto dal Baldinucci:

« ... dirò d'una veramente meravigliosa, che si vede nel palazzo del Balì Spada, ciò è una gran tela, in cui è rappresentata la piazza del mercato di Napoli: ed in essa, con infinità di figure, la rivoluzione di quel popolo, sotto la condotta di Maso Aniello. Fece conoscere veramente quanto egli abbondasse di tutti quei talenti, che a suo luogo accennammo; conciossiacosachè, col solamente sentire le relazioni di chi vi s'era trovato presente, dipinse quel luogo, e tutti gli accidenti ivi seguiti: e quello che è mirabile si è, che non solo rappresentò in quelle figure l'arie di teste, ma eziandio gli atti stessi che

perlopiù son proprj di quella nazione, senza mai esser stato a Napoli, e in sola forza di fantasia, per quelli che altrove aveva veduto, venuti da quella patria ». La scena rappresenta, con precisione di particolari, gli avvenimenti della mattina del 7 luglio 1647, avvenimenti che furono la scintilla della rivoluzione di Masaniello. Così li descrive il Giannone nella sua Storia del Reame di Napoli (1727, Vol. IV, pag. 378):

« Alcuni contadini della città di Pozzuoli, avendo la mattina di quel giorno, portate alcune sporte di fichi al Mercato, erano sollecitati dagli esattori del dazio al pagamento; et insorta contesa tra essi, ed i bottegai che doveano comprarle, intorno a chi dovesse pagarlo: essendo accorso Andrea Nauclerio Eletto del popolo a darne giudizio, decise, che conveniva si sborsasse da chi le portava dalla campagna: uno de' contadini, che non aveva danaro, versò con imprecazioni un cesto di fichi per terra, rabbiosamente calpestandogli. Accorsero molti a rapirli, alcuni con risa, altri con collera, ma tutti compatendo quel misero, et odiando la cagione. Allo strepito essendo sopravvenuto Masaniello con altri ragazzi armati di canne, cominciarono tutti, da costui animati, a saccheggiar il posto della gabella, scacciandone coi sassi i ministri ».

Il dipinto va datato poco dopo il 1647. Per la fedele riproduzione della piazza del Mercato di Napoli, il Cerquozzi si servì certo, se non della collaborazione diretta, almeno di appunti del Codazzi che venne a Roma da Napoli proprio nel 1647.

Sebbene « la rivoluzione di Masaniello » possa ritenersi uno dei capolavori del Cerquozzi, senza alcuna apparente giustificazione fu citato qualche volta come opera della sua scuola (cfr. per esempio il piccolo catalogo della Galleria Spada del 1933).

Una replica di questo dipinto esiste a Torino, presso il comm. Boggio. (Esposto a Firenze, 1921, *Mostra del '600 e '700*, cat. pag. 167).

Bibl. F. BALDINUCCI: *Notizie de' Professori del disegno ecc.*, vol. XII (ed. 1812) pag. 80.

L. LANZI: *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1818, II, pag. 206.

16. Erminia tra i pastori

Fig. 16

tela, 73 x 98 cm.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Cfr. il medesimo soggetto della Raccolta Incisa.

Inedito.

17. All'abbeveratoio

Fig. 18

tela, 32 x 44 cm.

18. La morte del somaro

Fig. 19

tela, 32 x 43,5 cm.

Roma, Galleria Spada

Si possono considerare ottimi esemplari della produzione più comune del Cerquozzi. È a questo genere di episodi della vita popolare romana che più comunemente si attribuisce il termine di « bambocciata ».

Bibl. T. H. FOKKER: *De Galleria Spada te Rome*, Mededeelingen van het nederlandsch Hist. Inst. te Rome, 1932, pag. 137.

19. La tarantella

Fig. 17

tela, 50 x 68 cm.

Roma, Pinacoteca Capitolina

Da annoverarsi tra le composizioni più spontanee del Cerquozzi.

Bibl. G. BRIGANTI: *art. cit.* ?

20. L'Acqua Acetosa

Fig. 20

tela, 98 x 132 cm.

Roma, Ministero degli Affari Esteri

Proviene dalla Collezione Chigi

« Per lo defunto Conte Camillo Carandini dipinse una tela di quattro palmi, in cui fece vedere il luogo e la fontana dell'acqua acetosa, con gran quantità di figure, in atto chi di prenderla, con molti curiosi accidenti ».

È possibile identificare il dipinto qui esposto con quello così descritto dal Baldinucci. Vi è rappresentata la fonte dell'Acqua Acetosa come era prima della fontana berniniana. La descrizione dei luoghi, che ancor oggi hanno la stessa fisionomia, è molto esatta.

Bibl. F. BALDINUCCI: *Notizie de' professori del disegno ecc.*, vol. XII (ed. 1812) pag. 79. Inedito.

21. Battaglia

Fig. 23

tela, 92 x 198,5 cm.

22. Dopo la battaglia

Figg. 21, 22

tela, 92 x 198,5 cm.

Ariccia, Collezione Principe don Ludovico Chigi Albani

Queste due importanti composizioni del Cerquozzi si devono annoverare fra le sue opere migliori. Sebbene egli fosse soprannominato Michelangelo dalle Battaglie, non sono molte le « battaglie » che si conservano di lui. Una molto bella, ma inferiore a queste, è nella Pinacoteca di Dresda, un'altra, firmata, nel Museo di S. Martino a Napoli. Sotto questo aspetto andrebbero studiati i rapporti con Aniello Falcone e di conseguenza con i battaglisti napoletani.

I due dipinti Chigi sono citati dal Baldinucci nella vita del Cerquozzi che così li descrive:

« Conserva in sua galleria l'Emminentissimo Chigi [Il card. Flavio I] due grandi tele: in una delle quali rappresentò egli la spedizione d'un corriere d'un campo con diversi uffiziali di guerra, e gran quantità di soldatesca: nell'altra fece vedere uno spoglio di morti dopo la battaglia, opere veramente degnissime ».

È evidente che il Baldinucci cita due episodi contenuti in un solo quadro; infatti mentre nel primo è rappresentata la battaglia, nel secondo appare il momento in cui, a vittoria avvenuta, mentre i soldati spogliano i prigionieri, gli uffiziali danno un messaggio ad un cavaliere perchè dia notizia dell'esito fortunato dello scontro. Va anzi notata a questo proposito l'eccezionale propensione al racconto, attraverso i particolari, che ritroviamo sempre nei migliori momenti del Cerquozzi. Qui per esempio, i particolari sono tanti e così precisamente individuati, che una descrizione degli avvenimenti contenuti nel dipinto occuperebbe varie pagine (si ricordi la lunghissima e avvincente descrizione del Baldinucci di un dipinto purtroppo oggi smarrito del Cerquozzi: « Le nozze dei contadini »). A sinistra uno scudiero tenta domare un cavallo appena catturato; più indietro, sotto gli alberi, un soldato ruba gli stivali a un cadavere mentre un altro fruga nelle tasche di un secondo caduto; un medico nel tipico costume nero tasta il polso a un ferito. Accanto al corriere che sta per ricevere un messaggio cui un ufficiale appone i suggelli, attende un contadino a cavallo, evidentemente una guida. E via dicendo.

Bibl. F. BALDINUCCI: *Notizie de' professori del disegno ecc.*, vol. XII (ed. 1812) pag. 79.
L. PASCOLI: *Vite*, I, 1730, pag. 33.
Inediti.

23. Erminia tra i pastori

Fig. 33

tela, 81,5 × 107 cm.

Roma, Collezione Marchesa Eleonora Incisa nata Chigi

Il soggetto di Erminia tra i pastori (T. TASSO: *Gerusalemme Liberata*, c. VII) fu dipinto anche altre volte dal Cerquozzi. Era del resto un soggetto che godette di grande fortuna per tutto il secolo XVII. Il presente dipinto è così descritto in un antico inventario di casa Chigi (*Inv. Pal. SS. Apostoli*, senza numero): « Un quadro tela di palmi quattro e tre, cornice tutta dorata, con Paese, Historia d'Erminia, mano di Michel Angelo delle Battaglie ».

Inedito.

24. Giuseppe spiega i sogni

tela, 52 × 69,5 cm.

Roma, Collezione Marchesa Eleonora Incisa nata Chigi

Raffigura un interno di carcere con varie figure di prigionieri, uno dei quali è intento a scrivere sul muro: « Qui sta sepolto miser Tomao, che s'era gatto e non faceva mao ». Gatto, in gergo, voleva dire ladro. - A sinistra il gruppo di Giuseppe Ebreo che spiega i sogni al coppiere e al panettiere del Faraone (*Esodo*, XL, 5-19). Questo dipinto insieme al compagno sono descritti nell'inventario della raccolta Chigi (*Inv. Pal. SS. Apostoli*, n. 121): « Due quadri compagni tela da testa, cornice tutta dorata, l'uno con prospettiva e varie figure piccole, che rappresentano il sogno di Giuseppe; e l'altro con paese, con diverse figure et animali, con soldati che menano priggione Benjamin, mano di Michelangelo delle Battaglie ».

Bibl. G. BRIGANTI: *art. cit.*

25. L'arresto di Beniamino

tela, 52 × 69,5 cm.

Roma, Collezione Marchesa Eleonora Incisa nata Chigi

Raffigura la carovana dei fratelli di Giuseppe che ritornano in Egitto per l'arresto di Beniamino (*Esodo*, XLIV, 1-14).

Inedito.

MICHELANGELO CERQUOZZI e VIVIANO CODAZZI

Viviano Codazzi nacque circa il 1603 a Bergamo. Dopo un breve soggiorno a Roma si recò a Napoli nel 1639 e vi rimase sino al 1647. In quell'anno ritornò a Roma dove morì nel 1672.

Pittore di architetture e di prospettive, collaborò con pittori che animavano di figure i suoi dipinti. La collaborazione col Cerquozzi avvenne probabilmente all'epoca del suo secondo soggiorno romano: dopo il 1647.

26. Il bagno

Figg. 24, 26, 27

tela, 123 × 172,5 cm.

27. L'arrivo al palazzo

Figg. 25, 28, 29

tela, 125 × 198 cm.

Roma, Collezione Marchesa Eleonora Incisa nata Chigi

I due dipinti appartennero al Cardinal Flavio I Chigi. Nella sua raccolta li vide il Baldinucci che così li descrive nella vita del Cerquozzi: « Sonovi anche due altre grandi tele: in una delle quali è una nobile prospettiva, e nell'altra un bagno, tutte di mano di Viviano Codaora; ma però ripiene, tanto la prima che la seconda, di gran numero di figure del nostro Michel Angelo ». Sono ricordati anche dal Pascoli (« fece moltissime figure in due prospettive, che S. E. aveva del famoso Viviano ») e in un antico inventario della raccolta Chigi (*Inv. Pal. SS. Apostoli*, n. 32).

La collaborazione col Codazzi, chiamato spesso dai contemporanei Codagora, stabilisce l'esecuzione di questi due dipinti ad un tempo posteriore al 1647, anno in cui l'artista bergamasco venne da Napoli a Roma.

Difficile è l'interpretazione del « bagno » o « stufa », soggetto del tutto nuovo non solo per il Cerquozzi ma per la pittura contemporanea. Si può tuttavia considerare il suo capolavoro. In una raccolta privata inglese esiste una prima idea, di dimensioni ridotte, per la « prospettiva » del Bagno, sicuramente del Codazzi.

Bibl. F. BALDINUCCI: *Notizie de' professori del disegno ecc.*, ed. 1772, tomo XV, pag. 71.

L. PASCOLI: *Vite ecc.*, vol. I, Roma 1730, pag. 33.

R. LONGHI: *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, in « Proporzioni », I, 1943, pag. 34 e 62 (Tav. 82, 83).

G. BRIGANTI: *art. cit.*

MICHELANGELO CERQUOZZI e ANGELUCCIO

Di Angeluccio si conosce solo quanto ne scrisse il Pascoli nella vita di Claudio Lorenese ove dice che fu uno dei pochi suoi scolari e che tra questi fu l'unico che raggiungesse una certa notorietà. Morì giovane.

Bibl. L. PASCOLI: *Vite de' pittori ecc.*, I, 1730, pagg. 29-30.

28. Le lavandaie

tela, 132 x 98 cm.

Figg. 30, 32

29. Festa campestre

tela, 132 x 98 cm.

Fig. 31

Roma, Collezione Marchesa Eleonora Incisa nata Chigi

I due quadri sono così descritti nell'inventario della raccolta Chigi (*Inv. Pal. SS. Apostoli*, n. 28): « Due quadri compagni, tela d'imperatore, cornice tutta dorata e intagliata, un con paese e diverse figure e con panni bianchi stesi, l'altro con paese, e diverse figure con una fontana, con una donna che sona et un villano che balla, paesi di Angeluccio, figure di Michelangelo delle Battaglie ». La collaborazione fra Cerquozzi ed Angeluccio è evidente anche in altri dipinti; per lo più scene similissime a queste: per esempio il n. 5453 della Galleria degli Uffizi (attr. ad Agostino Tassi) e un dipinto (il migliore della serie forse) acquistato recentemente dal Museo di Detroit, ove era attribuito a Claude Lorrain e Pieter Van Laer. Un altro è la Festa Campestre del Museo di Palazzo Venezia (qui esposto al n. 30). Sono da mettere in relazione con il gruppo anche due paesaggi della Galleria Corsini, « la caccia » e « la pesca », già attribuiti ad Agostino Tassi. Esposto alla Mostra del Giardino Italiano a Firenze (1931, Catalogo n. 36).

Bibl. G. BRIGANTI: *art. cit.*

30. Festa campestre

tela, 132 x 99,5 cm.

Roma, Museo di Palazzo Venezia

Appartiene evidentemente alla stessa serie dei due dipinti della raccolta Incisa cui corrisponde anche nelle misure. Il soggetto è ripetuto anche nel quadro del museo di Detroit.

Bibl. A. SANTANGELO: Catalogo del Museo di Palazzo Venezia, 1948, pag. 46.

G. BRIGANTI: *art. cit.*

MICHEL SWEERTS

Nato a Bruxelles nel 1624. Documentato a Roma già nel 1643. Nel 1646 è incaricato dall'Accademia di San Luca di raccogliere le offerte dei pittori fiamminghi. Nel 1656 è nuovamente a Bruxelles. Nel 1661, al seguito del vescovo di Eliopoli, partì per la Palestina e si recò poi nelle Indie dove morì a Goa nel 1664. Appena giunto a Roma si avvicinò subito al gruppo dei bamboccianti.

Bibl. W. MARTIN, in « Oud Holland », 1907, pag. 138; 1916, pag. 181.

R. LONGHI, in « Oud Holland », 1934, pag. 271.

Cfr. THIEME-BECKER: *ad vocem*.

31. Il cantastorie

Particolare in copertina

tela, 47 x 66 cm. ovale

32. Il cavadenti a Piazza Navona

Fig. 38

tela, 47 x 66 cm. ovale

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Sebbene assai vicini alla maniera del Van Laer, i due dipinti sono sempre stati attribuiti a Michelangelo Cerquozzi. Tale attribuzione è dovuta al fatto che nella scena del « cavadenti » è raffigurata, senza dubbio, una veduta parziale di Piazza Navona con la fontana del Bernini in costruzione. Si vede, infatti, lo steccato attorno alla vasca, le stuoie che coprono le rocce dove vanno collocate le statue, muratori che entrano nello steccato con secchia di calcina sulle spalle, una specie di deposito di materiale e via dicendo. Tali particolari ci permettono di datare il dipinto tra il 1647, anno in cui fu iniziata la costruzione della fontana, e il 1652, anno in cui fu finita, ad una data quindi posteriore alla morte del Van Laer e corrispondente al periodo di attività del Cerquozzi. Ma i due ovali non rivelano alcuna affinità con i modi del pittore romano, mostrando una maniera pittorica più vicina al Van Laer ed una tecnica più nordica. La soluzione può venire da una attribuzione al periodo giovanile dello Sweerts, che giunse in Roma nel 1643, e si avvicinò subito nella maniera più diretta allo stile del Bamboccio. Del resto il confronto di questi due ovali con altre opere del primo periodo romano dello

Sweerts, come ad esempio « Dar da mangiare agli affamati » del Museo di Amsterdam, sarà estremamente convincente.

Esposto alla Mostra di Pittura italiana del '600 e '700 a Firenze, 1921, n. 645.

Bibl. G. J. HOOGWERFF: *Quadri olandesi e fiamminghi ecc.*, in « L'Arte », 1911, pagg. 363-4.
« Catalogo della Galleria Nazionale d'Arte Antica », 1924, pag. 12.

G. J. HOOGWERFF: *art. cit.*, pagg. 256-7.

G. BRIGANTI: *art. cit.*

33. La visita ai pastori

Fig. 34

tela, 74,5 × 98 cm.

Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca

Lascito Du Marest

34. Cavalieri e popolane

Fig. 35

tela, 67 × 50 cm.

Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca

Lascito Du Marest

A differenza dal Laer, dal Miel, dal Cerquozzi, nello Sweerts lo spunto illustrativo ed episodico non è mai preponderante per la scelta del soggetto. La coerenza dei particolari di una scena, descritti, direi meglio raccontati dal Cerquozzi, sfugge alla visione più statica dello Sweerts che vuol trarre dai costumi del popolo l'occasione più favorevole ai compiacimenti della sua grande abilità tecnica. Gli interessa indugiare sui pittoreschi vestiti degli straccioni, sulle bianche camicie delle lavandaie, su ogni possibile appiglio alla ricerca di valori tonali.

35. Il bevitore

tela, 48,5 × 37,5 cm.

36. La toletta

Fig. 36

tela, 48,5 × 37,5 cm.

Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca

Lascito Du Marest

Due altri dipinti dello Sweerts, di dimensioni simili a questi, raffiguranti figure isolate di straccioni e di popolane sono esposti ora alla Pinacoteca Capitolina.

37. Dall'armaiuolo

tela, 49 × 39 cm.

Roma, Collezione arch. Andrea Busiri Vici

Inedito.

38. Ragazzi che giocano

tela, 48,5 × 39,5 cm.

Genova, raccolta privata

Opera relativamente giovanile dello Sweerts, dello stesso momento circa dei due ovali della Corsini.

Inedito.

39. Lavandaie

Fig. 37

tela, 70 × 52,5 cm.

Roma, Collezione arch. Andrea Busiri Vici

Lo Sweerts replicò altre volte questo soggetto. Composizioni del genere di questa sono le più tipiche dello Sweerts. Cfr. il n. 34.

Bibl. T. H. FOKKER: *Catalogo della Mostra delle Antiche pitture olandesi e fiamminghe*, Studio « La Finestra », Roma, 1946, pagg. 7, 18.

JAN ASSELIJN

Nato a Dieppe nel 1610, morto ad Amsterdam nel 1652. Fu per lungo tempo a Roma.

40. Campagna Romana

tavola, 55,5 × 69,5 cm.

Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca

Firmato. Anche l'Asselijn durante il suo periodo romano fu determinato dalle opere del Van Laer e dei contemporanei « bamboccianti » olandesi.

Bibl. G. J. HOOGWERFF: *Quadri olandesi e fiamminghi ecc.* in « L'Arte », 1911, pag. 365.

JAN BOTH

Nato ad Utrecht circa il 1618. Nel 1634 entrò nella scuola di Abramo Bloemart. Venne in Italia insieme al fratello Andries. Nel 1639-40 è documentato a Roma. Dopo esser passato per Venezia rientra in patria ove è già nel 1649.

Durante il suo breve soggiorno romano fu certo, insieme al fratello, influenzato dalle opere del Van Laer come ci testimoniano alcune scene popolari romane conservate a Monaco, alla Galleria Nazionale di Londra e in altre pubbliche collezioni. È più noto tuttavia come paesaggista.

Bibl. Cfr. THIEME-BECKER: *ad vocem.*

41 Paesaggio (La Valle d'Aniene)

tavola, 36,5 × 30,5 cm.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Il rapporto fra Jan Both e Van Laer e in generale i « bamboccianti » è ancora da studiare. Così come è ancora da recuperarsi la figura del fratello di Jan, Andries Both, del quale si conserva nel museo di Amsterdam un disegno firmato e datato dal 1638, raffigurante una « bambocciata », di un momento

quindi relativamente antico per la tendenza. Vari quadri di J. Both di soggetto romano (strade e piazze con scene popolari) rivelano un rapporto con il Bamboccio. Esiste il disegno per questo dipinto nella collezione del Museo Teyler di Haarlem (Hoogewerff).

Bibl. « Catalogo della Galleria Nazionale d'Arte Antica », pag. 23 (n. 1326).
G. J. HOOGEWERFF: *Quadri olandesi e fiamminghi ecc.*, in « L'Arte », 1911, pag. 365.

KAREL DUJARDIN

Nato ad Amsterdam nel 1622. Viene da giovane in Italia. È di nuovo ad Amsterdam nel 1650 e vi ritorna, dopo un viaggio in Francia, nel 1652. Circa il 1657 parte un'altra volta per l'Italia, si ferma a Roma e muore a Venezia il 20 novembre 1678.

42. Il maniscalco

Fig. 39

tela, 55 x 68 cm.

*Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica
Proveniente dalla Collezione Torlonia*

Firmato. Appartiene certamente al periodo romano dell'artista, vicinissimo al momento « bambocciano » di Thomas Wijk. Testimonia di quella ripresa dei motivi Laeriani che fu promossa da artisti olandesi a Roma verso la metà del secolo.

Bibl. « Catalogo della Galleria Nazionale d'Arte Antica », 1924, pag. 17 (n. 440).
G. J. HOOGEWERFF: *Quadri olandesi e fiamminghi ecc.*, in « L'Arte », 1911, pag. 365.

JOHANNES LINGELBACH

Nato a Francoforte sul Meno nel 1622. Dal 1642 al '44 è a Parigi. Viene successivamente in Italia dove resta sicuramente sino al 1650. Muore ad Amsterdam nel 1674. È forse il più notevole rappresentante della seconda generazione dei bamboccianti.

43. Sull'aria

tela, 96 x 132 cm.

Roma, Collezione del conte Venceslao Spalletti Trivelli

Da ritenersi opera del primo periodo del Lingelbach, influenzato dal Van Laer e più ancora dal Cerquozzi. Nella Galleria Corsini esistono due dipinti, senza

precisa attribuzione, vicinissimi a questo. Per l'attribuzione al Lingelbach si confrontino alcune sue grandi composizioni del museo di Amsterdam e del Museo Boymans che, come questa, senza preciso soggetto, raccolgono motivi desunti da opere del Bamboccio.

44. Cavallerizza

Fig. 40

tela, 50 x 46 cm.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Proveniente dalla Collezione Torlonia

Firmato e datato 1664. Appartiene quindi già alla tarda attività del Lingelbach.

Bibl. « Catalogo della Galleria Nazionale d'Arte Antica », 1924, pag. 26 (314).

G. J. HOOGWERFF: *Quadri olandesi e fiamminghi ecc.*, in « L'Arte », 1911, pag. 365.

DIRK THEODOR HELMBREKER

Nato ad Haarlem nel 1633. Viene in Italia nel 1653 e giunge a Roma nell'autunno del 1654. Dopo un soggiorno di due anni a Lione torna nuovamente a Roma nel 1668. Nel 1672 va a Napoli dove resta per due anni. Nel 1675 torna ad Haarlem e viene nuovamente a Roma nel 1677. Dopo un nuovo viaggio in Olanda e una sosta a Parigi (1678) si ferma nel 1681 a Torino. A Roma, dove muore nel 1696, era stato eletto nel 1684 membro dell'Accademia di S. Luca.

45. All'abbeveratoio

Fig. 41

tela, 73,5 x 96,5 cm.

Roma, Collezione arch. Andrea Busiri Vici

Si può attribuire con certezza al Helmbreker per un confronto con due dipinti firmati dell'artista olandese conservati nella pinacoteca comunale di Lucca (Cfr. *Oud Holland*, 1913, pag. 47-48). Da considerarsi l'opera più significativa sin qui nota del pittore.

Inedito.

WILLEM REUTER

Nato circa 1642 a Bruxelles; si trasferì a Roma nel 1672, ove morì il 26 settembre 1681.

46. Contadini (attr.)

tela, 50 × 65 cm.

Roma, Collezione Principe Rufo Ruffo della Scaletta

Rivela la mano di un artista vicino allo Sweerts. È in stretta relazione con due dipinti firmati dal Reuter della raccolta Ludovisi. Altre due bambocciate simili a questa sono conservate nella Pinacoteca di Bologna att. al Laer.

Inedito.

ANDREA LOCATELLI

Nato a Roma nel 1695 e morto nella stessa città circa il 1741. Scolaro di Paolo Anesi, sebbene abbia dipinto varie « bambocciate » è più noto come paesaggista.

47. Famiglia di contadini

tela, 40 × 34 cm.

48. Scena Pastorale

tela, 45,5 × 36,5 cm.

Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca

Andrea Locatelli testimonia di una ripresa dei motivi dei bamboccianti che ebbe luogo nella prima metà del Settecento. Così ne parla il Lanzi: « d'uno stile tutto italiano veggonsi in Roma e per lo Stato molte bambocciate di quel medesimo Locatelli, di cui s'è parlato fra i paesisti » (*Storia pittorica*, II, 1818, pag. 170).

Esposto alla Mostra di Pittura italiana del '600 e '700 a Firenze, 1921, n. 226.

X
PAOLO MONALDI

Operò a Roma intorno al 1760. Fu scolaro di Andrea Locatelli.

49. Scena campestre

tela, 54 × 34,5 cm.

50. Scena campestre

tela, 54 × 34,5 cm.

Roma, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca

« Presso il Locatelli in alcune quadrerie si vede il Monaldi, che, quantunque di gusto simile gli cede in concezione di disegno, in colorito, o in quella naturale grazia, che forma quasi il sale attico di questa muta poesia » (LANZI: *Storia pittorica*, II, 1818, pag. 271).
X

ANONIMO DELLA FINE DEL '600

51. Giuocatori all'aperto

tela, 44,5 × 56,5 cm.

Roma, Collezione Principe Ruso Ruffo della Scaletta

Opera di un artista della fine del secolo che, nel soggetto, si appoggia ancora ai bambocciari. Da mettersi in relazione con il primo periodo di Cristiano Reder, detto Monsù Leandro.

Inedito.

Aggiungiamo tre quadri di artisti che non furono « bamboccianti » ma che si collegano ai più antichi pittori di quella tendenza per affinità culturale.

SINIBALDO SCORZA

Nato a Voltaggio il 16 luglio 1585. Nel 1619 è a Torino alla corte dei Savoia. Nel 1625 rientra a Genova. Confinato a Massa ha il permesso di passare una parte del tempo del suo confino a Roma. Dopo due anni di soggiorno rientra a Genova dove muore il 5 maggio 1631.

52. Piazza Pasquino

Figg. 42, 43

tela, 48,5 × 73,5 cm.

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Reca a tergo la scritta:

PASQUINII PALATII PROSPECTUS
A SINIBALDO SCORTIA GENUEN. DEPICTUS

Riportiamo quanto scrisse, di questo dipinto, Roberto Longhi (*Paragone*, I, 1950, pag. 31), a proposito di alcuni fatti artistici che si svolsero in Roma all'epoca del primo viaggio di Velazquez:

« Nella verità nuova, una strada può ritrarsi com'è: un frammento di evidenza. E, già nel 1627, un pittore genovese, Sinibaldo Scorza, aveva messo il cavalletto in Piazza Pasquino, vista d'angolo, mentre l'ombra gira sui palazzoni e la gente si sberretta e l'arrotino e il cartolaio attendono ai fatti loro; nulla di mappa catastale, perchè una « veduta » è quel che si vede ».

Su di una casa è lo stemma di Urbano VIII.

Bibl. « Catalogo della Galleria Nazionale d'Arte Antica », 1924, pag. 51 (n. 1083) (acquisto del 1919).

R. LONGHI, *Velazquez 1630: « La rissa all'ambasciata di Spagna »*, in « *Paragone* », I, 1950, pag. 31.

ANIELLO FALCONE

Nato a Napoli nel 1600, morto ivi il 1656.

Bibl. F. Saxl: *The battle scene without a hero*, in « Journal of the Warbourg Institute », 1940.

53. Elemosina a Napoli

Fig. 44

tela, 75 x 86 cm.

Roma, Raccolta privata

Riportiamo le parole di Roberto Longhi che per primo pubblicò questo dipinto: « ... in questo dipinto inedito, ritrovato da poco in Napoli, anche nello splendore dell'aria cruda e limpida, il Falcone viene più vicino al Velazquez che non possano i « bambocciari » di Roma, per osservanza caravaggesca sempre più contrastati di lume o, come si diceva nella lingua degli studi, più « sbattimentati ».

Ma, nella comune ascendenza caravaggesca, l'affinità mentale col Velazquez è anche nello svuotamento del soggetto che, probabilmente di origine sacra (forse la carità di Santa Lucia e di Santa Elisabetta), è svolto senza più tracce di sutura col quadro « composito » di storia ecclesiastica, anzi come una comune scena di elemosina all'aperto fra il popolino di Napoli. Ed è un dipinto da toccare forse prima del 1640 ».

Bibl. R. LONGHI, *Velazquez 1630: « La rissa all'ambasciata di Spagna »*, in « Paragone », I, 1950, pag. 33.

DOMENICO GARGIULO detto MICCO SPADARO

Nato a Napoli forse il 1612. Morto nella sua città nel 1675 o nel '79.

54. La scuola d'equitazione

tela, 54 x 75,5 cm., ottagonale

Roma, Raccolta privata

Attraverso il suo maestro Aniello Falcone, Micco Spadaro si avvicina talvolta al mondo figurativo dei « bamboccianti », sebbene sia sempre assente in lui il riflesso caravaggesco. È il caso di questo dipinto così animato e vivo nella rapida impressione di una scena vista con realistica immediatezza.

Inedito.

GLI ARTISTI

ANGELUCCIO	40
ASSELIJN, Jan	45
BAMBOCCIO (vedi LAER)	27
BOTH, Jan	45
CERQUOZZI, Michelangelo	33
CODAZZI, Viviano	39
DUJARDIN, Karel	46
FALCONE, Aniello	51
GARGIULO, Domenico	51
HELMBREKER, Dirk T.	47
LAER, Pieter van	27
LINGELBACH, Johannes	46
LOCATELLI, Andrea	48
MIEL, Jan	30
MONALDI, Paolo	49
REUTER, Willem	48
SACCHI, Andrea	31
SCORZA, Sinibaldo	50
SWEERTS, Michiel	42

ILLUSTRAZIONI



Fig. 1 - P. van Laer: ciambellaro (part.)

Roma, Gall. Naz.



Fig. 2 - P. van Laer: acquavitario

Roma, Gall. Naz.



Fig. 3. - P. van Laer: tabaccaro

Roma, Gall. Naz.



Fig. 4 - P. van Laer: *L'assalto al cascinale*

Roma, Gall. Spada



Fig. 5 - P. van Laer: la sosta all'osteria

Roma, Gall. Spada



Fig. 6 - P. van Laer: l'assalto dei briganti

Roma, Gall. Spada



Fig. 7 - J. Miel: mascherata

Roma, Gall. Naz.



Fig. 8 - P. van Laer: *fabbroferraio*

Raccolta privata



Fig. 9 - J. Miel: *carnevalata*

Roma, Coll. Busiri Vici

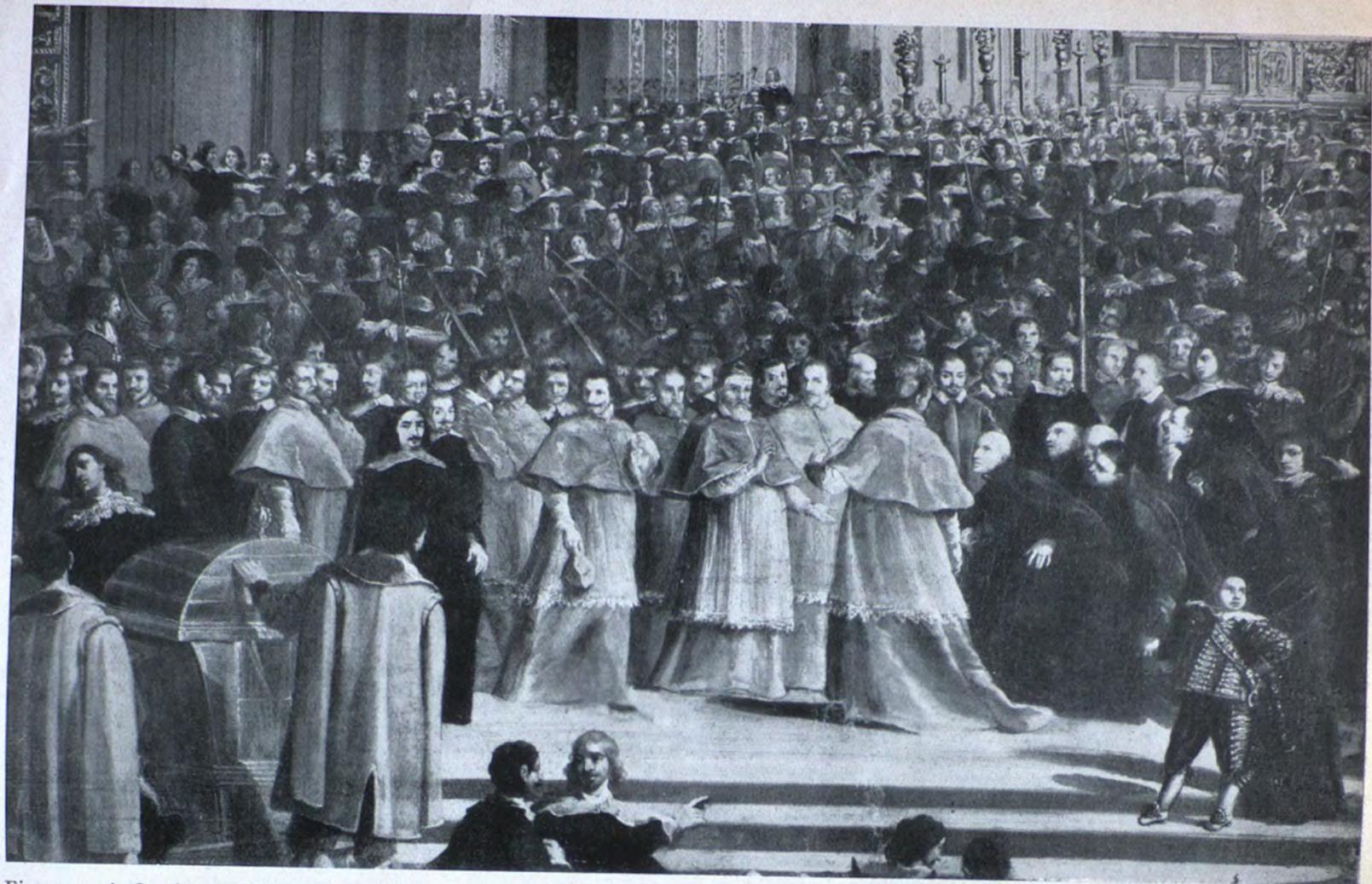


Fig. 10 - A. Sacchi e J. Miel: Urbano VIII al Gesù (part.)

Roma, Gesù

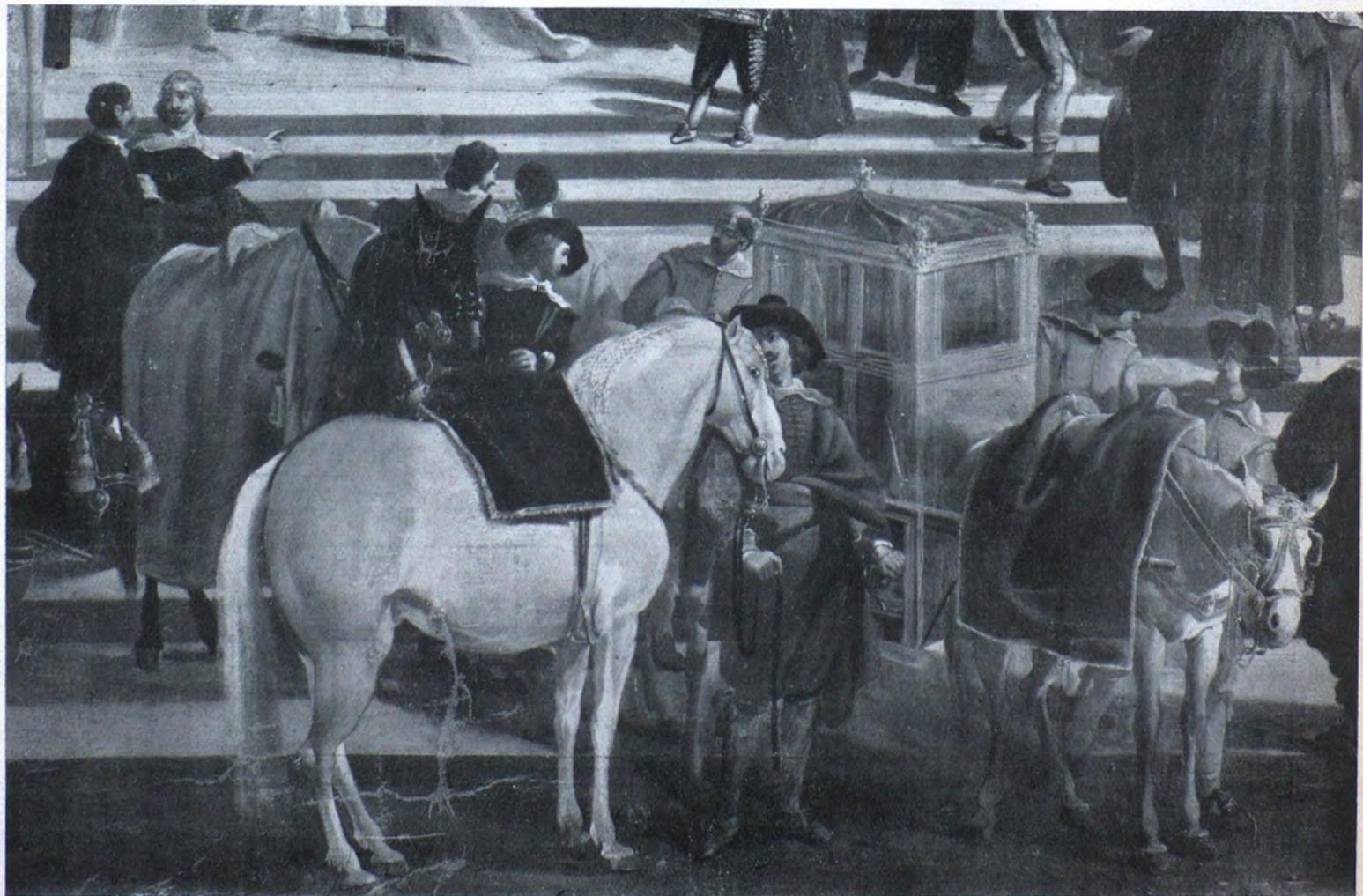


Fig. 11 - A. Sacchi e J. Miel: *Urbano VIII al Gesù* (part.)

Roma, Gesù

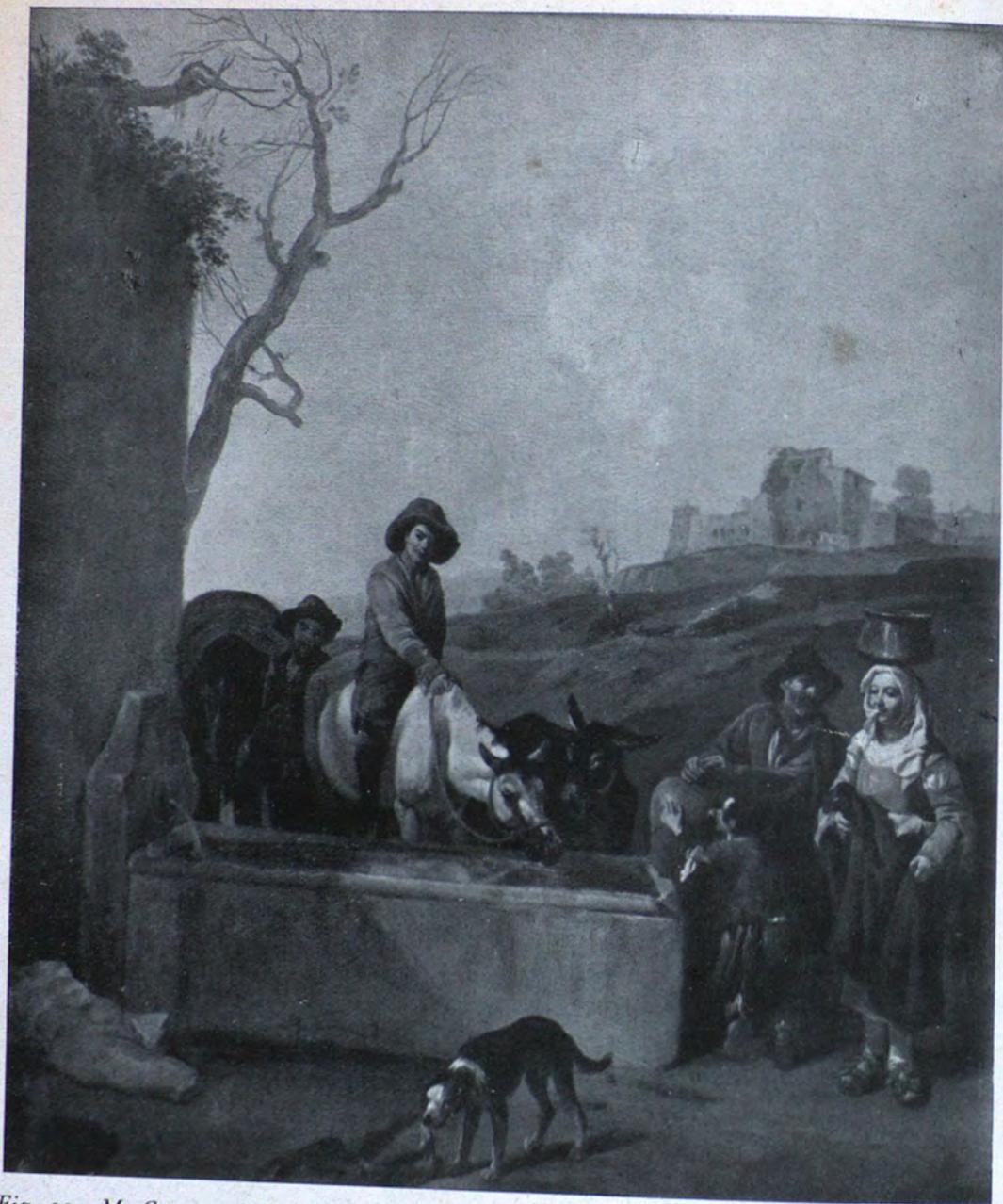


Fig. 12 - M. Cerquozzi: l'abbeverata

Roma, Gall. Naz.



Fig. 13 - M. Cerquozzi: Masaniello

Roma, Gall. Spada



Fig. 14 - M. Cerquozzi: Masaniello (part.)

Roma, Gall. Spada



Fig. 15 - M. Cerquozzi: Masaniello (part.)

Roma, Gall. Spada



Fig. 16 - M. Cerquozzi. *Erminia tra i pastori*



Fig. 17 - M. Cerquozzi: tarantella

Roma, Capitolina



Fig. 18 - M. Cerquozzi: *all'abbeveratoio*

Roma, Gall. Spada



Fig. 19 - M. Cerquozzi: la morte del somaro

Roma, Gall. Spada



Fig. 20 - M. Cerquozzi: *L'Acqua Acetosa*

Roma, Ministero Esteri



Fig. 21 - M. Cerquozzi: dopo la battaglia

Ariccia, Coll. Chigi Albani



Fig. 22 - M. Cerquozzi: dopo la battaglia (part.)

Ariccia, Coll. Chigi Albani



Fig. 23 - M. Cerquozzi: battaglia (part.)

Ariccia, Coll. Chigi Incisa



Fig. 24 - M. Cerquozzi e V. Codazzi: *il bagno*

Roma, Coll. Incisa



Fig. 25 - M. Cerquozzi e V. Codazzi: l'arrivo al palazzo

Roma, Coll. Incisa



Fig. 26 - M. Cerquozzi e V. Codazzi: *il bagno (part.)*

Roma, Coll. Incisa

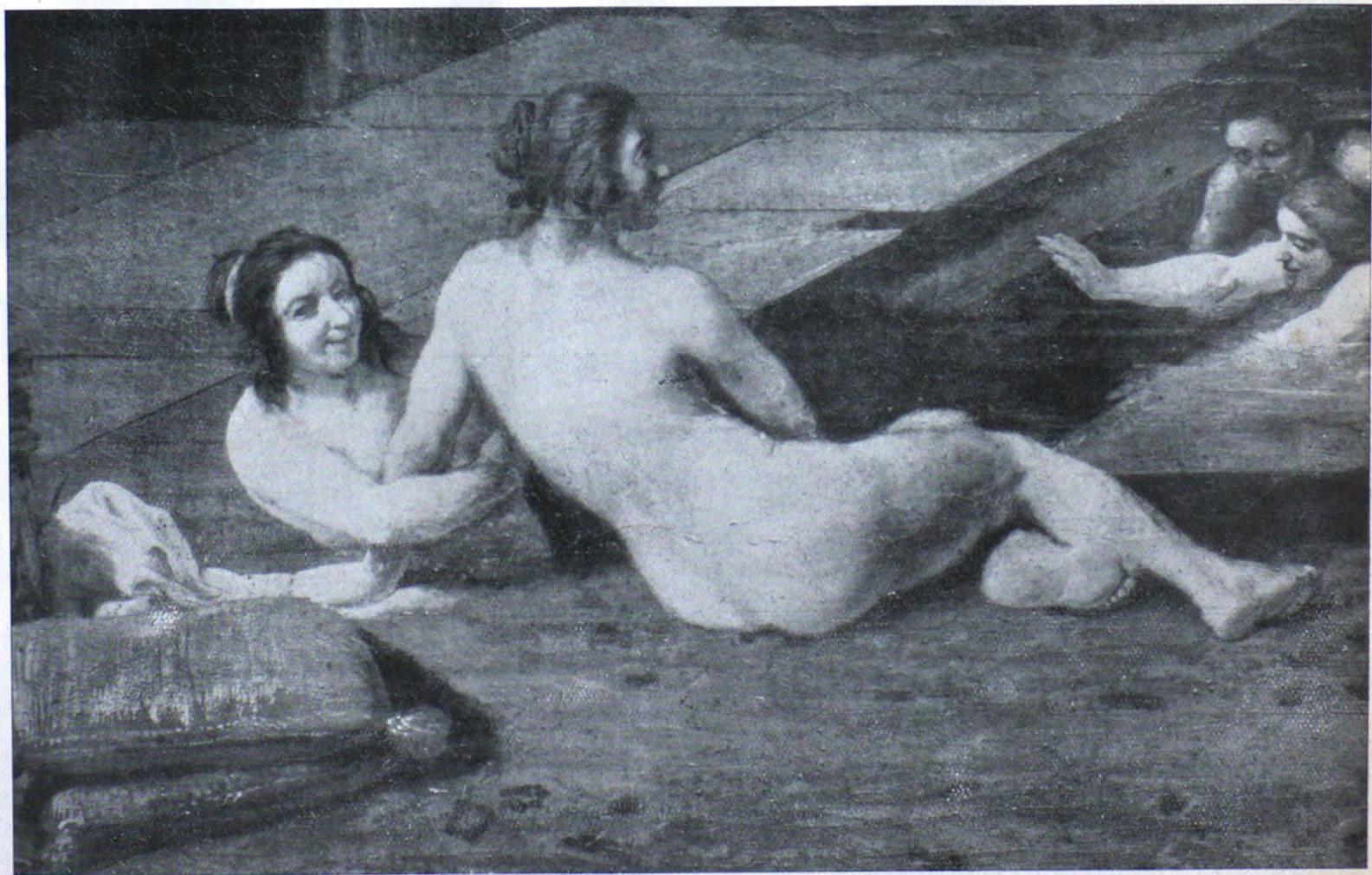


Fig. 27 - M. Cerquozzi e V. Codazzi: il bagno (part.)

Roma, Coll. Incisa



Fig. 28 - M. Cerquozzi e V. Codazzi: l'arrivo al palazzo (part.)

Roma, Coll. Incisa



Fig. 29 - M. Cerquozzi e V. Codazzi: l'arrivo al palazzo (part.)

Roma, Coll. Incisa



Fig. 30 - M. Cerquozzi e Angeluccio: le lavandaie

Roma, Coll. Incisa



Fig. 31 - M. Cerquozzi e Angeluccio: festa campestre

Roma, Coll. Incisa



Fig. 32 - M. Cerquozzi e Angeluccio: le lavandaie (part.)



Fig. 33 - M. Cerquozzi: Erminia tra i pastori

Roma, Coll. Incisa

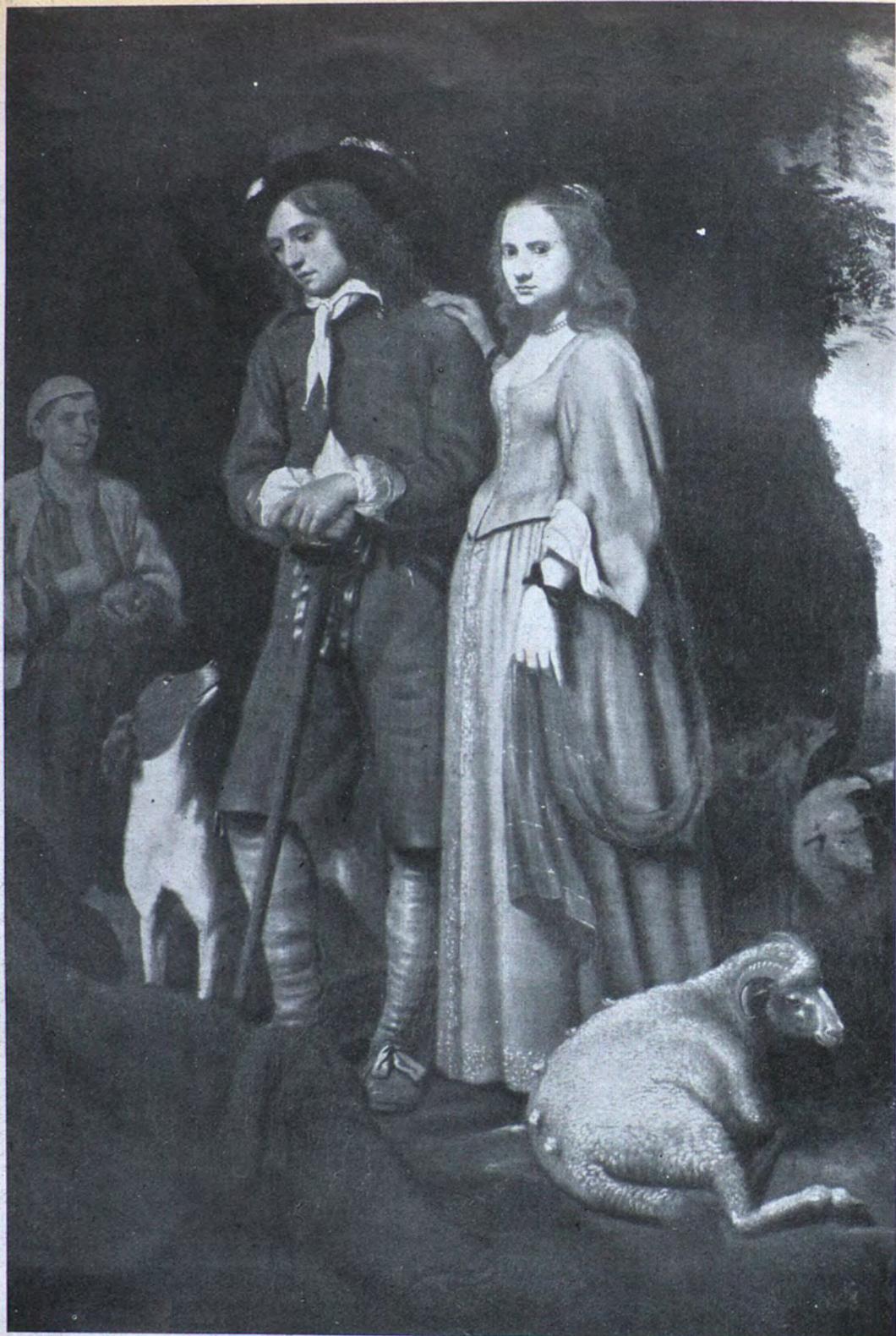


Fig. 34 - M. Sweerts: *la visita ai pastori* (part.)

Roma, Acc. San Luca



Fig. 35 - M. Sweerts: cavalieri e popolane (part.)

Roma, Acc. San Luca



Fig. 36 - M. Sweerts: *la toletta*.

Roma, Acc. San Luca



Fig. 37 - M. Sweerts: *lavandaie*

Roma, Coll. Busri Vici



Fig. 38 - M. Sweerts: *il cavadenti a Piazza Navona*

Roma, Gall. Naz.



Fig. 39 - K. Dujardin: *il maniscalco*

Roma, Gall. Naz.



Fig. 40 - J. Lingelbach: cavallerizza (part.)

Roma, Gall. Naz.



Fig. 41 - D. T. Helmbreker: all'abbeveratoio

Roma, Coll. Busiri Vici



Fig. 42 - S. Scorza: *Piazza Pasquino (part.)*

Roma, Gall. Naz.

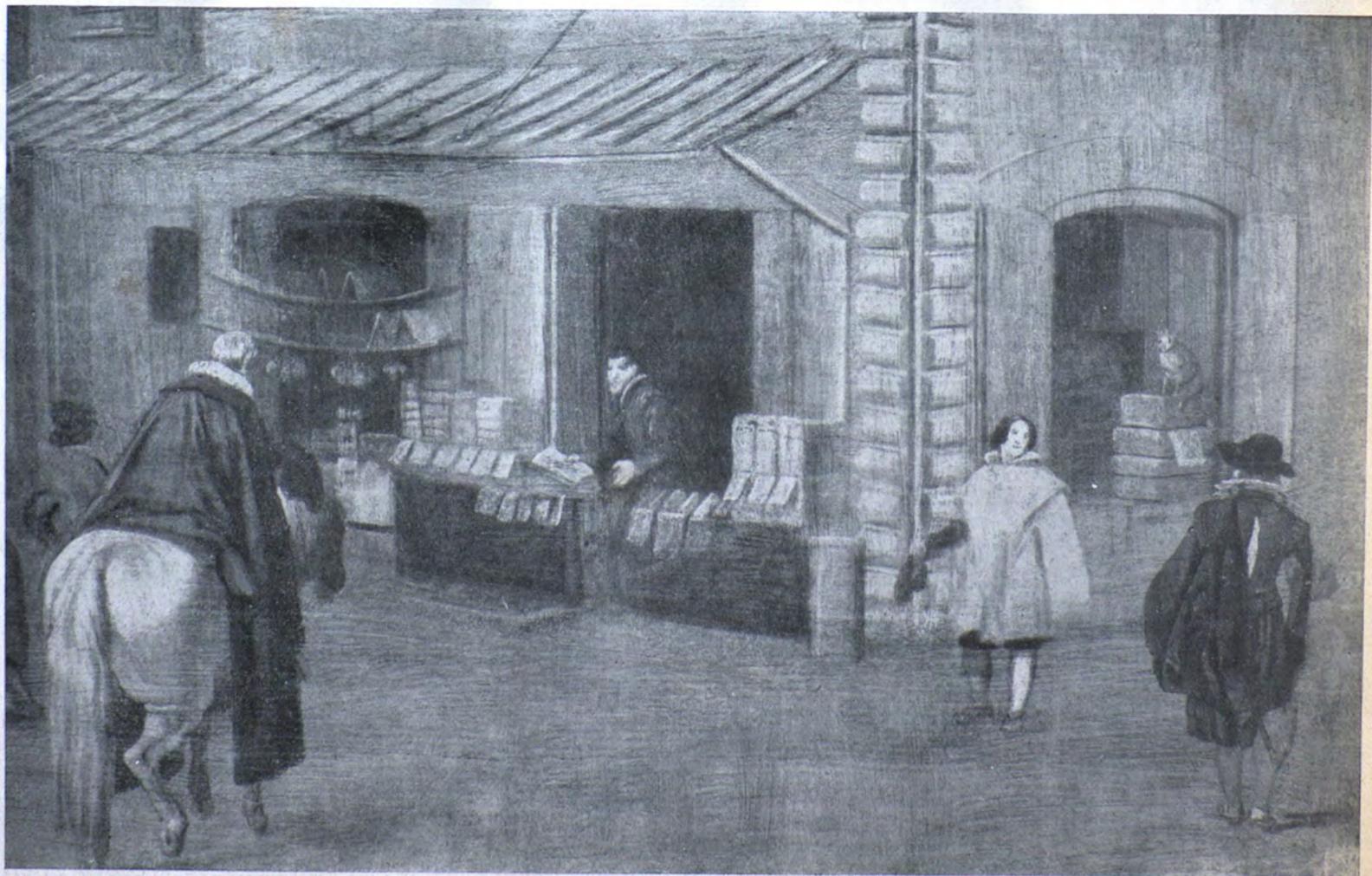


Fig. 43 - S. Scorza: Piazza Pasquino (part.)

Roma, Gall. Naz.



Fig. 44 - A. Falcone: elemosina a Napoli

Raccolta privata

INDICE

ELENCO DEGLI ESPOSITORI	5
PREMESSA	7
INTRODUZIONE	9
NOTIZIE PER LA FORTUNA STORICA DEI « BAMBOCCIANTI »	17
CATALOGO DELLE OPERE ESPOSTE	27
GLI ARTISTI	52
ILLUSTRAZIONI	53