

PROPORZIONI

STUDI DI STORIA DELL'ARTE

a cura di

ROBERTO LONGHI



III

1950

OMAGGIO A PIETRO TOESCA

SANSONI EDITORE - FIRENZE

GIULIANO BRIGANTI

PIETER VAN LAER
E MICHELANGELO CERQUOZZI

(TAVOLE CCH-CCXXXIII / *figure 1-32*)

Il 28 ottobre del 1651 Andrea Sacchi, ormai cinquantenne, scrivendo al suo antico maestro Francesco Albani in Bologna, nel rapportargli come « fra le cose declinanti in Roma » fosse la pittura, dava libero sfogo ai suoi sentimenti scagliandosi astiosamente contro una maniera di dipingere che già da circa vent'anni incontrava in quella città un notevole successo: la pittura dei così detti « bambocciari ». Erano essi, a suo avviso, i responsabili maggiori dell'avvilirsi di quell'arte, dipingendo « senza cognizione di grazia e decoro, rappresentando un barone che si cerca li pidocchi, ed un altro che beve la minestra a una scudella: una donna che piscia, e che tiene una capezza d'un asino che raja, un Bacco che vomita, un cane che lecca » e vai dicendo. E dopo aver accennato, con un dolore troppo interessato per non essere sincero, al successo che simili quadretti riscuotevano presso « certi dilettanti », vale a dire clienti, concludeva: « questo è adunque l'infelice stato della pittura, avendo sei pittori al più che sono in Europa, tutti questi bamboccianti contro che a guisa di pigmei pizzicano di Gigante ». La risposta del vecchio Albani rivela sdegno anche maggiore, né sa nascondere, soprattutto come questo fosse alimentato dai facili guadagni di « codesti bamboccianti », ed è risposta così lunga e sentenziosa da far nascere il sospetto che il Malvasia, editore delle due lettere, inculcasse in questa alquanto del suo veleno, diluendovi tutti i luoghi comuni della cultura classicista-idealista sul decoro della pittura, sulla « scienza » necessaria al pittore e sulla gerarchia dei soggetti¹.

Del resto, questo indignato scambio epistolare tra l'unico superstite del vecchio e casto classicismo bolognese « inizio del secolo » e il più autorevole rappresentante del nuovo e dovizioso classicismo barocco, non è che un segno del mal animo con cui vennero giudicati dalla critica « ultra » della seconda metà del Seicento, il Van Laer e i suoi seguaci. Per chi tradiva in tal modo l'Idea della Bellezza al fin di rincorrere gli applausi del volgo, il vecchio paragone con Demetrio, già invocato per Caravaggio, non era più sufficiente, né bastava il richiamo alla divisione aristotelica *τραχηλάτεροι* e *εὐτελέστεροι*². Non era più questione di dipingere i simili, ma di imitare « li peggiori e li più vili », e così il Bamboccio, dal Bellori, fu paragonato a Pausone e Pizreico³. Il Pas-

seri rincarò la dose e accusò « questo sparutello » di aver « distrutta, avvilita e condotta ne' lupanari de' postriboli più ignominiosi, la bella, e nobile Dama la Pittura » recando così reputazione al suo nome come Erostatò che appiccò fuoco al tempio di Diana.

Erano soprattutto quella reputazione e quel successo che riscuotevano presso il pubblico d'ogni specie i quadretti del Van Laer, del Cerquozzi e del Miel, che suscitavano nel tranquillo Albani « un fuoco di sdegno così impetuoso » da fargli cercar « tuono per voce e fulmine per lingua » e spazientivano i gelosi custodi dell'Idea della Bellezza, che, dato fondo al loro consueto patrimonio di citazioni classiche da Aristotele e da Plinio, s'abbandonavano rabbiosamente ai più fioriti impropri⁴. Si può dire davvero che questa singolare condizione della fortuna storica dei « bambocciari », che segna una contraddizione tanto palese fra la buona disposizione del pubblico e l'astio dei « letterati », costituisca un interessante problema per la storia della critica e del gusto del Seicento. Ma è un fatto che la loro buona fortuna ci è documentata, più che altro, dalle molte accuse dei critici del tempo contro coloro che la favorirono, che non trovò certo voce alcuna ad appoggiarla fra gli storiografi secenteschi, se si eccettua la comprensiva lode del Sandrart per il Bamboccio⁵ e un blando, se pur notevole, tentativo di difesa da parte del Baldinucci⁶. Anzi, le accuse del Reni, dell'Albani, del Sacchi, del Bellori, del Passeri, del Malvasia, ribadite nel noto brano della satira Terza di Salvatore Rosa⁷, indubbiamente diedero il tono ai giudizi dei secoli seguenti, almeno in Italia. Oserei dire che quell'equivoco accademico si è prolungato fino ad oggi, viziando il giudizio con l'eredità di una preconcepita limitazione e facendo sì che nei loro riguardi si eserciti spesso una sorte di degnazione indulgente, quasi che le loro opere andassero considerate a parte, e del tutto in margine alla cultura pittorica contemporanea, giustificabili come lepidzze e bizzarrie, come manifestazioni, in altre parole, di un'arte minore⁸. E può anche meravigliare il fatto che la critica romantica, folkloristica e demopsicologica, che nella ricerca di « un'anima popolare », pur si accorse del contemporaneo Pentamerone di Giovan Battista Basile⁹, non sia mai accorta di loro che, sotto la fallace apparenza dell'occasione divertente, ci han lasciato del loro secolo un'immagine così viva e vera da anticipare, attraverso il racconto della realtà immediata, una disposizione che superò piuttosto il loro tempo, ben lontana dal ricordare le svogliate bizzarrie del Berni, citato fuor di proposito dal Passeri, o gli scialbi scherzi domenicali della poesia giocosa e popolare contemporanea¹⁰.

Considerare i due maggiori i più antichi « bamboccianti », cioè il Van Laer e il Cerquozzi, al di là del ristretto significato di « genere », non mai scervo dell'originale senso dispregiativo, è il primo tributo da pagare al loro valore: e il compito di rivalutarli appieno richiederebbe certo un più lungo studio di quanto non ne possa rivelare questo breve articolo. Meriterebbe soprattutto raccogliere, senza limitazioni di spazio, gli innumerevoli documenti della loro attività pittorica, spesso ignoti e spesso male attribuiti. Mi limiterò per ora ad alcuni accenni generali e a stabilire qualche punto fermo per le attribuzioni che li riguardano. Per dire le cose come stanno è necessario anzitutto giungere a distinguerli fra di loro meglio di quanto sino ad ora non si sia fatto. La moderna bibliografia artistica è scarsissima di voci a loro riguardo: non esiste che un solo saggio sul Van Laer, nulla è stato scritto sul Cerquozzi, nulla o quasi nulla sul Miel e sulla schiera dei « bambocciari » della generazione successiva. Non c'è da mera-

vigliarsi quindi se le attribuzioni sono alquanto confuse, se vanno sotto il nome quasi simbolico del Bamboccio molte opere del Cerquozzi o del Miel e viceversa e se la confusione si estende anche all'Ossenbek, al Lingelbach, a Dirk Helmbreker e ad artisti ancora più tardi.

A una prima considerazione, intesa a collocarli al posto che loro spetta nello svolgersi della pittura del nostro Seicento e di quello europeo, va attribuita la debita importanza al fatto che non seguirono in nulla la più forte tendenza della cultura figurativa contemporanea. L'operosità del gruppo si inizia con le prime opere romane del Van Laer verso il terzo decennio del secolo, parallela quindi al sorgere del nuovo eloquio del Barocco romano e all'affermazione indiscussa dei suoi propositi universali. Ma non vi è traccia in loro non dico degli interessi visivi che il Barocco andava sollevando, ma neppure di alcuno dei suoi procedimenti tecnici. Neppure per distrazione, nel piegare di un panno o nello stagliarsi di una frasca contro il cielo (non avevano bisogno « di rigoroso disegno e né meno di artificio di panneggiare » dice il Passeri) accadde loro di esprimersi « in barocco ». La loro « natura » era quella che si riferiva « al senso dell'occhio », la realtà immediata della vita quotidiana che ci viene incontro per la via, non la natura mediata e fenomenica dei Barocchi ove tutto è trasposto in luce ed agitazione atmosferica. Questa loro condizione di isolati è forse la ragione non ultima della loro costante retrocessione al limbo dell'arte minore; ma una siffatta posizione di contrasto va considerata invece come il riflesso di una seria e meditata ragione culturale. Non bisogna, in altri termini, addebitare il loro isolamento ad un difetto di cultura ²² o a ragioni imposte dal « genere ». La loro cultura fu anzi viva e intelligente, e rivendica un posto molto notevole nella complessa catena di fatti artistici del Seicento europeo. Se si tien d'occhio, infatti, ai valori sostanziali della pittura del Van Laer e del Cerquozzi, non vedremo bambocci, ma vivi personaggi, non bambocciate, ma immagini nuove di vita. Accadde di dire allo stesso biografo avverso che ognuno dei loro dipinti era come « una finestra aperta » ²³. Ora, aprire una finestra sulla strada, sulla vita quotidiana, mentre tutte le finestre sembravano chiudersi per fare entrare il cielo dalle volte spalancate quasi a tirar giù le nuvole per collocarvi un facile paradiso, non era certo, di per se stessa, un'impresa di poco rilievo. In un momento così critico per la cultura pittorica italiana, che ritornando appassionatamente a rievocare dal canone classico le antiche forme, si avviava tuttavia verso la sterile religione del Classicismo e della Bellezza, l'umile ricerca dal vero dei « bambocciari » assume un valore estremamente positivo. Anche perché non era occasionata da futili motivi, ma avvalorava la serietà della sua ispirazione con l'autorità di un profondo inserto nella nostra cultura figurativa. Infatti, verso il 1630, quando il caravaggismo sembrava morto in Italia, furono proprio il Van Laer e il Cerquozzi che seppero meditare nuovamente a modo loro su quella lezione, assimilandone quanto era necessario per esprimere il loro mondo di realtà quotidiane e di rappresentazioni immediate; servendosene, limitatamente alla semplicità dei loro compiti, come dell'unico mezzo per avvicinarsi direttamente alla natura. È stato già notato, a questo proposito, come attraverso di loro, dopo il 1630, sopravvisse in Italia il modo caravaggesco e come la loro vicenda venga a coincidere con altri avvenimenti estremamente vitali del Seicento; che cioè l'operosità romana dei primi « bambocciari » sia essenziale non solo per la comprensione di Aniello Falcone, un altro pittore su cui c'è ancora molto da dire, ma per illuminarci

in parte anche su un fatto di ben maggiori prospettive storiche quale fu l'attività del giovane Velazquez nel suo primo soggiorno italiano¹⁴.

E se si pensa che la nuova interpretazione caravaggesca degli artisti di quella tendenza si fece strada verso il Nord, sia direttamente con il ritorno ad Amsterdam e poi ad Harlem del Van Laer, sia indirettamente con la pronta e naturale diffusione lassù delle sue opere romane, e che fu proprio il Van Laer l'iniziatore di una concezione figurativa che ebbe grande fortuna nei Paesi Bassi e nelle Fiandre per tutto il Seicento ed oltre, che Wouwermann da un lato e Brower dall'altro vengono dopo di lui, e infine che la sua mediazione può essere anche essenziale per la ricostruzione di quelle vicende che coinvolgono lo stesso Ver Meer, ecco che ci accorgiamo come nel suo fluire nella più moderna cultura figurativa europea, l'idea caravaggesca si servì anche del tramite dei tanto vilipesi « bambocciari ».

* * *

Pieter Van Laer è l'artista più importante del gruppo, non foss'altro per esserne l'iniziatore. Nacque ad Harlem circa il 1592 e vi morì nel 1642, ancora nel vigore dell'età matura. Come tanti Olandesi del tempo attratti dal viaggio in Italia, partì dalla città natale nel 1623 e giunse a Roma, probabilmente, nel 1625¹⁵. Vi rimase sino al 1638, anno in cui rimpatriò. Il Sandrart che gli fu intimo amico e lo frequentò assiduamente in Roma dal '30 al '35 e in Amsterdam dopo il '38, ci ha lasciato su di lui preziosi ricordi ed osservazioni così acute sulla sua pittura da indurci a pensare che la vita del Bamboccio sia una delle più vive che egli scrisse. Ma nonostante il prezioso documento della diretta fonte sandrartiana e sebbene egli, unico fra i « bambocciari », sia stato fatto segno di uno studio monografico in tempi recenti, molte cose restano ancora nell'ombra. Alla poca cognizione che abbiamo della sua formazione e dei rapporti con artisti contemporanei, si aggiunge l'esiguità e l'incertezza del catalogo delle opere a lui attribuite e la scarsità di documenti che si riferiscono a suoi dipinti, come opere sicure o datate; sì che non si è potuta raggiungere una precisa delimitazione della sua figura artistica¹⁶.

Limitandoci ora a considerare i tredici anni della sua attività romana, che fu certo decisiva, è un fatto che troppo poco sappiamo di quanto accadeva nel terzo e nel quarto decennio del Seicento tra Via della Croce e Strada Margutta, nelle case « dei pittori fiammenghi », dove anche il Van Laer abitò ininterrottamente, in fraterno sodalizio con Giovanni del Campo, insieme ad artisti oggi poco o nulla conosciuti come Gherardo Van Kuyl, Stefano de Cortes, Raniero Van Henkelon. Bisogna riportarsi all'ambiente di quella chiassosa e bizzarra compagnia di artisti nordici, a quella singolare « bohème » rissosa ed ubriacona, dove, nei popolatissimi studi, tra i rametti e le tavolette dei paesaggisti e dei fioranti, dipingevano anche gli ultimi romantici aderenti del caravaggismo ultramontano che riesumavano i più strani soggetti della mitologia e della storia servendosi dei loro vistosi bazzarri di sete, di maniche variopinte, di nastri e di piume di struzzo (non più sai francescani e ali di colombe come nelle botteghe caravaggesche di vent'anni prima) trapiantando un loro ottimistico realismo nelle bettole e nei corpi di guardia, tra bari, soldatucci e allegre donniciuole. Eppure, in quell'isola di pittura a soggetto, così ricca di adepti nel cuore della Roma classicista e

Barocca dei primi « antiquari » e della corte papale, che sembrava voler tributare un'ammirazione d'obbligo solo al Poussin, al Bernini o al Cortona, solo a loro riservando i compiti della decorazione chiesastica e la gloria ufficiale, già dipingeva Claudio Lorenese e, nella contiguità degli studi, artisti olandesi, fiamminghi, francesi, valloni, tedeschi, erano uniti fra loro non soltanto da vincoli religiosi o di nazione, ma, anche al di là della loro specialità, da stretti vincoli artistici. Ricercandone le vicende, sarebbe interessante stabilire quando al primato del Breemberg si sostituisse quello del lorenese Claudio, e come all'influenza di questo sulla schiera dei pittori capeggiati da Swanevelt e da Jan Both si accompagnasse ben presto quella del Van Laer. Fu certo un gran gioco quello in cui uno svegliato amatore, girovagando per quegli studi in cerca di nuovi ornamenti per il suo gabinetto o frugando nella bottega di Giovanni Botman fiammingo « che vendeva delle pitture alla Fontana di Trevi », stanco del verde smeraldo dei lunari paesaggini brillanti, dei nudini madreperlacci del Poelenburg o dei ruderi vellutati del Breemberg, annoiato dalle troppe sete fruscianti dell'ultimissimo corredo caravaggesco, riconobbe d'un tratto qualcosa di nuovo e di vero in una delle prime scene romane di Pieter Van Laer. Dico d'un tratto, perché nell'immaginazione dell'artista olandese c'era certamente un elemento impreveduto. Se l'ambiente nordico-romano nel quale si formò può spiegarci in parte, e genericamente, solo la propensione sentimentale verso il caravaggismo, se i paesaggisti, con la loro fedeltà quasi romantica ai ruderi romani possono suggerirci un qualche avvio ai suoi soggetti, è pur vero che il suo « ritorno » caravaggesco fu più serio e rigoroso, e che la sua visione della realtà fu assolutamente nuova²¹.

Ma vorrei sfuggire il rischio di considerazioni generiche. Ho già detto che il primo scopo da raggiungere è quello di stabilire un punto di partenza per la valida stesura di un catalogo delle sue opere, evitando quella contaminazione con dipinti di artisti a lui affini che sembra essere la condizione quasi inevitabile delle attribuzioni che lo riguardano. Necessitano quindi revisioni e nuovi contributi. Sia nella voce del Thieme Becker che nell'articolo citato, apparso nella più autorevole rivista olandese di storia dell'arte, si riscontra, a mio vedere, qualche inesattezza²². Potrei aggiungere che se si eccettuano pochi dipinti ben noti, per esser più volte pubblicati o citati, il tentativo di un catalogo (come quello del Thieme che si appoggia a quello più antico del Wurzbach)²³ sembra basarsi specialmente sulle attribuzioni dei vecchi cataloghi delle gallerie europee dove, per ogni « bambocciata », il nome del Van Laer, alternato indiscriminatamente con quello del Cerquozzi, diviene quasi entità simbolica. Specialmente fra questi due artisti la confusione, ovunque, è più frequente.

I quadri firmati del Van Laer sono rari e, nel più dei casi, la firma è apocrifia²⁴; una maggior garanzia c'è fornita quindi dalle stampe contemporanee che riproducono sue composizioni tuttora esistenti o da quadri in stretto rapporto con le invenzioni che egli stesso incise²⁵. Che io sappia, in Italia esistono solo due dipinti rispondenti a queste caratteristiche: « L'assalto al convoglio » della Raccolta Mansi di Lucca // *figura 1* // e un « cavallo al guado » del Museo Filangeri di Napoli²⁶ che riproduce nella parte centrale una delle incisioni del Bamboccio del 1636. I due dipinti, e particolarmente quello di Lucca che è di notevoli dimensioni, con molte figure e di altissima qualità, possono costituire per noi un ottimo punto di partenza; e il gruppo potrà aumentarsi notevolmente sottoponendo ad un attento esame quell'importantissimo nucleo di « bam-

bocciate » che tuttora esistono a Roma nella Galleria Corsini e nella galleria Spada, ove sono attribuite, alquanto casualmente, ora al Van Laer, ora al Cerquozzi, ora al Miel. Mi sembra potervi distinguere un gruppo omogeneo, con caratteristiche di stile ben individuabili che lo differenziano chiaramente dalle opere certe del Cerquozzi, del Miel e dei « bambocciari » più tardi, e lo legano invece alle due opere sopra citate. Gruppo composto da « Il venditore di ciambelle » //figura 2/, « L'acquavitaro » //figura 4/, « Il tabaccaro » //figura 5/, « I giocatori di morra » della Corsini e da cinque ottagonali recentemente riesumati nel nuovo ordinamento della Spada raffiguranti l'« Assalto dei briganti » //figura 6/, un « Cavaliere davanti a un'Osteria » //figura 7/, un « Notturmo »²⁸ //figura 8/, una « Tempesta » e dei « Cavalieri ». Di questi nove dipinti, i primi due soltanto sono attribuiti al Van Laer dall'Hoogewerf nell'articolo citato, eppure non v'è dubbio che appartengono tutti alla stessa mano. Riconoscervi quella del Van Laer mi pare difficilmente contestabile. A parte gli espliciti rapporti con i due primi quadri citati e, nel caso di due ottagonali della Spada, una precisa simiglianza con un disegno firmato (« Il cavallo e cavaliere » della Kunsthalle di Amburgo tanto vicino al « Cavaliere davanti all'osteria ») e con una incisione derivata da un suo dipinto dal Vischer (« L'assalto dei briganti » che ha molti motivi simili al medesimo soggetto della Spada), sta di fatto che trattandosi di un insieme di opere molto importante relativamente al gruppo dei più antichi « bambocciari », si distingue nettamente da quelle del Cerquozzi, rivelando una tecnica pittorica esplicitamente olandese.

Alle opere sin qui citate si possono bene accompagnare le tre « bambocciate » degli Uffizi, in vero sempre ascritte al Van Laer, e infine aggiungere altri due notevolissimi inediti: un « Fabbroferro » di collezione privata //figura 3/ che sembra essere dell'identico momento del « Venditore di Ciambelle » della Corsini e infine una « Fornace » //figura 9/ che ripete un soggetto molto caro al Bamboccio, tramandatoci da varie incisioni e da un quadretto del museo di Budapest. Su questa base penso sia facile estendere ulteriormente il suo catalogo, rivedendo le varie « bambocciate » delle gallerie europee e includendovi la meravigliosa « Festa » del Museo di Vienna a lui ingiustamente tolta per passarla, senza plausibile motivo, all'Osserbek²⁹.

* * *

Se al Van Laer, anche nei momenti di maggior vilipendio, non si contestò mai il pregio della novità, nel caso del povero Cerquozzi venne a mancare troppo spesso anche la modesta consolazione di quel riconoscimento³⁰, e quando cessò l'astiosa polemica « idealista » rimase su di lui, e dura tuttora, il preconcetto che egli del Van Laer fosse soltanto un seguace o, peggio ancora, un imitatore. Non v'è dubbio che fu il Bamboccio ad aprirgli gli occhi ad un aspetto della vita e alla pittura, non v'è dubbio che dall'artista olandese apprese a compitare la maniera d'esprimersi, ma è certo altresì che egli raggiunse presto e felicemente una sua personalissima espressione e che ci diede almeno due quadri che, senza tema di esagerare, annovererei tra i più notevoli del Seicento italiano: intendo il « Bagno » della collezione Incisa della Rocchetta e la « Rivolta di Masaniello » della Spada.

Nato a Roma nel 1602, dieci anni all'incirca dopo il maestro, vi trascorse ininterrottamente, sino alla morte, che lo colse nel 1660, i cinquantott'anni della sua vita

regolata e persimoniosa, segnata da qualche lunatica stranezza. Se ancora nell'adolescenza frequentò lo studio del cavalier d'Arpino, come riferisce il Passeri, ciò non ha per noi alcuna importanza, il che si può dire anche del suo alunnato presso Jacob de Haase²⁶. Quest'ultima occasione però lo pose certamente al centro di un ambiente che gli favorì l'incontro con il Van Laer. Incontro che avvenne presumibilmente anche prima del 1630. Solo da allora incomincia per noi la carriera artistica di Michelangelo Cerquozzi.

Dapprima egli si mantenne nella stretta orbita del maestro, come lo dimostrano alcune sue opere che generalmente si attribuiscono all'artista olandese: citerò, per esempio, la « Cardatrice di lana » della Corsini //figura 10/ (che fa coppia con un altro dipinto sin qui sconosciuto, « La fruttivendola », conservato nei depositi, per il quale l'attribuzione al Cerquozzi è ancora più evidente) e il « Figliuol prodigo » della Kunsthalte di Amburgo²⁷. Ma non tardò a manifestare più apertamente una propria personalità.

Era sempre, nel Van Laer, un elemento, per così dire « caratteristico », alimentato dalla sua curiosità nordica per gli aspetti della vita popolare romana, quell'amore per il pittoresco dello scenario italiano che sino a tutto il secolo XIX non mancò mai di interessare artisti e letterati di oltr'alpe. Nelle sue limpide, piccole rappresentazioni di invernali mattinate romane, tra un gruppo di villani intabarrati o di « baroni » infreddoliti, la sua attenzione si sofferma sempre sulla figura più caratterizzabile, sul tipico rappresentante di uno degli umili mestieri delle strade di Roma nell'esercizio delle sue funzioni, acquavitaro o fabbroferraro, fornicario, ciarlatano o cavadenti. Questa divertita curiosità, tutta nordica, per le « arti e i mestieri a passeggio per le vie » è assente nel Cerquozzi, che manifesta una vena più direttamente popolare, più propensa all'illustrazione di un episodio, come per esempio « la morte del somaro », « l'invidia dello stalliere » (vedi i due quadretti della Spada), « le nozze dei contadini », un semplice teatro, in altre parole, degli affetti e delle quotidiane avventure del popolo.

Le sue opere più originali e indipendenti si debbono collocare, all'incirca, fra il quarto e il quinto decennio del secolo. Dico questo perché si possono raccogliere, stilisticamente, intorno alla « Rivolta di Masaniello » della Spada e allo straordinario « Bagno » della raccolta Incisa della Rocchetta //figura 15/ per i quali la sicura collaborazione con Viviano Codazzi ne stabilisce l'esecuzione ad un tempo posteriore al 1647, anno in cui l'artista bergamasco venne da Napoli a Roma²⁸. A quel felice periodo dell'attività pittorica del Cerquozzi va ascritto anche un piccolo dipinto della galleria Corsini, « L'abbeveratoio », pubblicato ben due volte con attribuzioni diverse, ma che a me pare debba considerarsi una delle sue opere migliori e più caratteristiche //figura 12/²⁹.

* * *

Tra i « bambocciati », Jan Miel è certo l'artista che più si è avvantaggiato del caos attribuzionistico che ho tentato districare. Togliendogli infatti, per restituirlo al Cerquozzi, il piccolo dipinto della Corsini ora citato, si dovrà convenire sulla qualità generalmente scadente delle sue operucciole. Attorno ad alcune sue cose sicure, perché riprodotte da incisioni contemporanee, come ad esempio il « Pastore flautista » della Galleria di Dresda (n. 1842) si possono raggruppare le tre Bambocciate del Prado,

i « Giuocatori di roulette » del Buckingham Palace e un numero notevole di dipinti di vario soggetto conservati alla Corsini, a lui tradizionalmente attribuiti. Non si tratta che di una ripetizione dei motivi del Van Laer e del Cerquozzi, ripresi qualche volta con poche varianti, ma sempre tradotti in modo sciatto e corrente, evidentemente per soddisfare le richieste di una numerosa e accomodante clientela. Non meriterebbe la pena di soffermarsi su di un artigiano tanto mediocre, se non per osservare che i suoi dipinti migliori sono quelli ove il ricordo del Van Laer è ancora recente e sembra esigere dalla comune origine nordica una maggiore accuratezza, quella ben nota fedeltà alle osservazioni precise e alla tecnica minuziosa e brillante. È il caso di un « Carnevale » //figura 26/ recentemente acquistato dalla Corsini, sin qui senza attribuzione, ma per il quale precisi rapporti con il dipinto dello stesso soggetto del Prado suggeriscono l'attribuzione al Miel.

Di ben maggiore importanza è invece il periodo « bambocciano » di Michele Sweerts, nato a Bruxelles nel 1624 e morto nel 1664 a Goa, nelle Indie Orientali, che appartiene quindi alla generazione immediatamente posteriore a quella di tre artisti sin qui citati. È già a Roma appena ventiduenne nel 1646 e abita anche lui via Margutta nelle case « dei pittori fiamminghi »; vi rimase sino al 1656.

Quando vi giunse, il Van Laer era già partito da otto anni, ma le opere del primo periodo romano del « cavaliere Suars » ci appaiono strettamente affini a quelle dell'artista olandese. La complessa attività dello Sweerts è certamente conosciuta meglio di quella dei due più antichi « bamboccianti »; credo tuttavia possa costituire un notevole contributo alla sua conoscenza aggiungere al novero delle sue opere i due ovali della Corsini, il « Cavadenti a Piazza Navona » e il « Cantastorie » //figura 27, 28/, solitamente attribuiti a Michelangelo Cerquozzi. La data dei due dipinti si può fissare con precisione poco dopo l'anno 1647 raffigurando uno la fontana di Piazza Navona durante la sua costruzione. Erano i primi anni del soggiorno romano dello Sweerts. Nessun elemento, a mio vedere, giustifica la tradizionale attribuzione al Cerquozzi: tutto fa pensare ad un artista estremamente affine al Bamboccio. Ma la generale intonazione marrone, quasi di cuoio consunto, la conchiusa solidità della forma accentuata da qualche prezioso lucichio, la trasparenza delle lontananze, la semplicità sintetizzatrice del disegno ricordano molto da vicino le opere più note dello Sweerts. E, a conferma, basterà avvicinare ai due ovali il più tardo gruppo di straccioni (« Dar da mangiare agli affamati ») della galleria di Amsterdam //figura 29/.

* * *

Nella seconda metà del secolo l'epoca migliore della singolare tendenza tramonta. Nei « bamboccianti » delle più giovani generazioni si riscontra un notevole regresso tra le opere giovanili dipinte ancora nell'orbita Lariana e quelle più tarde. È il caso di Thomas Wijk, ancora così vivo in un'opera come questa //figura 32/ ma che cadrà ben presto a uggiose e meccaniche figurazioni. È il caso di Lingelbach. Vi è un dipinto al Kaiser Friedrich Museum di Berlino, raffigurante « i giuochi del Testaccio » //figura 30/ ascritto dubitativamente al Cerquozzi, ma che si deve ritenere del Lingelbach se si confronta con alcune sue opere firmate, come ad esempio la « Piazza romana » della Galleria di Bruxelles o il « Cavadenti » del Mauritshuis. E ci rivela un Lingelbach che sa ancora affacciarsi alla famosa finestra aperta del Van Laer per cogliere il mutevole

spettacolo della vita popolare. Ma le sue opere più tarde mostrano come tradisse molto presto quell'atteggiamento di diretto realismo per costruire divertenti teatri di marionette tra spropositati scenati di cartone (come ad esempio la grande scena n. 497 del Museo di Bruxelles) o deviasse verso insipide pastorellerie arcadiche (confronta la « scena campestre » del Museo Boymans o i due quadretti degli Uffizi) genere nel quale si esercitarono anche, pare con qualche fortuna, l'Helmböcker e l'Ossemeck.

Per quella via, le « bambocciate » escono dalla storia della pittura per entrare in quella, senza gloria, di un modesto « genere » pittorico. Una piccola via, tra le tante, che conduce sino al Settecento, quando il « genere » fu ripreso dal Locatelli e dal Monaldi. Finiva così, nell'Accademia e nell'Arcadia, un'atteggiamento pittorico che, durante qualche decennio, aveva significato qualcosa per la vicenda della cultura figurativa europea.

NOTE

1/ C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, ed. 1841, vol. II, pp. 179-181. La risposta dell'Albani, poi trascritta dal Malvasia, è probabile fosse sotto gli occhi del Passeri, quando scrisse il preambolo alla « vita » del Van Laer. Non si spiegherebbero altrimenti moltissime espressioni comuni ai due brani. Del resto questo scambio di lettere tramandatici dal Malvasia è la più antica invettiva, circostanziata e diretta, contro i « bambocciari ». Tutte le altre, sino a quella del Salvator Rosa, ne ripetono, con poche varianti, gli argomenti. È interessante rilevare dalla lettera dell'Albani, come fin dal 1651 gli esemplari della pittura « barocca » romana fossero diffusi e apprezzati anche a Bologna, roccaforte del classicismo. Anche Guido Reni, a detta del Passeri (ed. Hess, p. 96) « aveva sommamente in odio le viltà di quei pittori, li quali impiegano le lor fatiche, e gli studi maggiori nella espressione dei soggetti bassi, e di accidenti plebei » ecc. ecc. Non a caso proprio nel 1650, anno in cui cominciò la voga in favore delle opere del Van Laer e dei suoi primi seguaci, il Reni dipinse l'allegoria dell'« Apollo che scortica Marsia », come a glorificare la vittoria del Classicismo sul realismo senza « idea ».

2/ ARISTOTELE, cap. IV della *Poetica*. L'elevatezza del pensiero che deve corrispondere all'elevatezza del tema, era uno dei concetti più diffusi nella critica classicista-idealista del Seicento. Vedi il noto passo del BELLORI (*Vite*, 1672, p. 11): « ... gli spiriti elevati sublimando il pensiero all'Idèa del bello, da questa sola vengono rapiti, e la contemplanò come cosa divina. Là dove il popolo riferisce tutto al senso dell'occhio: lodà le cose dipinte dal naturale perché è solito vederne così fatte... ». Esplicito accenno alla voga dei bambocciari.

3/ BELLORI, *op. cit.*, p. 5: « Demetrio ricevè nota di essere troppo naturale, Dionisio fu biasimato per haver dipinto gli huomini simili a noi, comunemente chiamato ἀθηναϊστικὸς cioè pittore di huomini. Pausone e Pirreico furono condannati maggiormente, per aver imitato li peggiori e li più vili, come in questi ultimi tempi, Michelangelo da Caravaggio fu troppo naturale, dipinse i simili, e il Bamboccio i peggiori ». Nel trattato dell'Agucchi era invece il Bassano ad essere paragonato a Pirreico: « e il Bassano è stato un Pirreico nel rassomigliare i peggiori » cfr. D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, 1947, p. 257.

4/ G. B. PASSERI, *Vite*, ed. Hess, p. 72 (Vita del Van Laer): « Perché quel suo nuovo modo in uno stile così piacevole fu gradito all'universale, già che tutte le cose nuove piacciono, hebbe un concorso numero di imitatori, et a suo tempo et anche doppo, non si vedeva altro, che una quantità di pitture laide e vili, et inconvenienti al bel decoro della Pittura, che si era ridotta nelle pubbliche piazze a fare spettacolo di risate, nelle taverne, ne' postriboli, e nelle Calcare a spidocchiarè li baroni, et a grattar la rogna a tutti li mocelli della birbanteria ». E nella vita del Miel (p. 220): « Quel secolo per verità contaminò alquanto la pittura in quella parte, che a lei più si conviene quale la nobiltà, et il decoro; e pure si fecero grande apertura di credito alcuni, che si 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 maestra professione... Quanto fu di buono ch'erano cose piccole et il tutto si concludeva in quadretti che occupavano poco luogo ma non restavano però d'infet-

tate alcune gallerie per altro degne di Gran Personaggi con quelle loro virtù che erano proprie di casali, o da camere locande».

Dall'insistenza con cui vi accennano contemporanei come il Sacchi, l'Alboni, il Passeri e Salvator Rosa e anche il Baldinucci («dirò per ultimo che io veggio empersi di siffatte pitture le gallerie e i gabinetti dei grandi») i quadretti del Van Laer e dei suoi seguaci godettero presso l'universale di un credito maggiore forse di quanto oggi non possiamo immaginare (è interessante notare che fossero specialmente 3 pittori, cioè tre rivali di commissioni, a dolersene). Fatto del quale non si può non tenere il debito conto e che sarebbe, dopo tutto, troppo facile imputare soltanto al gusto per il bizzarro e per il divertente. Se alla suggestione del «ridicolo» dei soggetti, e alle conseguenti «risate» che provocavano, vogliono i critici secenteschi attribuire le ragioni del successo, penso piuttosto sia legittimo immaginare che gli stessi ammiratori, al di là delle suggestioni culturali del loro tempo, si rivolgessero a quei dipinti per una più seria, anche se inconfessata, inclinazione sentimentale, colpiti dal puro incanto di ritrovarvi una lingua familiare, una insospettata confidenza, un vivo ricordo di immagini note e quotidiane; la gioia di sentimenti semplici e veri, riconoscibili in una espressione impreveduta.

Altro documento della fortuna dei «bamboccianti» sono le molte copie contemporanee che spesso oggi si incontrano, derivate particolarmente da alcune composizioni del Cerquozzi: copie, nel più dei casi, di pessima qualità e che dovevano soddisfare le richieste dei meno abbienti che pur volevano seguire la moda dei «Grandi». E a confermare la stima dei pittori e degli amatori secenteschi per le opere del Bamboccino, si confronti il processo per furto di due suoi quadri rubati a Monsù Armanno pittore (H. Swanevelt) riferito dal BRYOLOTTI (*Artisti Belgi a Roma*, p. 128 e ss.) ove un testimonia dice: «Quando me li offri il Brocchetto io mi meravigliai che fossero in mano sua. Egli mi disse che quelli erano quadri da Principi e che io non haverai potuto fare quella spesa che lui pretendeva».

5/ J. SANDRART, *Academia Artis Pictoriae*, 1688, p. 306. Il giudizio estremamente favorevole che il Sandrart dà del Bamboccino e la sua affettuosa comprensione non possono essere motivati tanto dall'amicizia quanto dalla naturale propensione del biografo tedesco a mettere in evidenza le virtù di artisti nordici ed anche, e ciò va ben considerato, dalla sua tardiva adesione, sia pur vaga e romantica, al movimento caravaggesco che lo metteva in condizione di capire il lato più serio di quella tendenza pittorica.

6/ F. BALDINUCCI, nella vita di Teodoro Helmbreker trova necessario: «sfogare alquanto la collera contro ad un modo di parlare fatto assai comune fra i professori: ed è di chiamare 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: e non valere che per altro nome siano intesi e conosciuti».

7/ SALVATOR ROSA, *Saïre*, Barbera, 1860, p. 127:

*Vi è poi talun che col pennel trascorre
a dipinger faldoni e gutterie,
e facebini e monelli e tagliaborie,
vignate, carri, calcava, osterie,
stual di imbricconi e gente ghiotte,
liquori, tabaccari e barberie,
mignagnacche beacon trentapagnotte,
chi si cerca i pidocchi e chi si gratta
e chi vende ai baron le pere cotte,
un che piseta, un che coca, un che alla gatta
vende la trippa, Gimignau che suona,
chi rattoppa un bocai, chi una 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 superi ornamenti incoraciati....*

Va notato però che il « famoso pittore di cose morali » come lo chiamava il Duca Jacopo Salviati, non disdegnò, certo per incontrare il favore dei « grandi » di dipingere anche lui scene di genere attingendo al repertorio dei disprezzati bambocciari, avendo cura di scegliere soggetti più militareschi: si pensi alle varie redazioni del tema « assalto dei briganti » e dei « soldati al giuoco ». A questo proposito si potrà anche notare come non sia impossibile riscontrare talvolta, nei « bambocciari » più tardi una certa influenza di Salvator Rosa.

8/ La polemica si attutì alquanto già ai primi del '700. Ce ne testimonia il preambolo del Pascoli alla vita del Cerquozzi (L. PASCOLI, *Vite*, vol. I, 1730, p. 31) dove si ammette che « in qualunque arte, ed in qualunque modo, che l'uom vi si eserciti, purché vi si esenti bene, deve aver le sue lodi e la sua stima ». Ma se non era più il caso del disprezzo, si trattava pur sempre di una lode e d'una stima limitata, e anche il Lanzi non si distacca di molto dal giudizio accademico sui « bambocciari ».

9/ Il primo valido accenno ad una esatta valutazione del Van Laer e del Cerquozzi che li pongesse al posto che loro spetta nella storia del Seicento è dovuto a ROBERTO LONGHI (*Ultimi studi sul Caravaggio*, ecc. in « Proporzioni », vol. I, p. 34 e nota 87) che così conclude il suo fondamentale saggio sul caravaggismo: « 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 da Aniello Falcone, si fa nuovamente strada nel Nord, riproponendo in forma più adatta i suggerimenti più antichi del Gentileschi, del Ter Bruggen, del Jansens, di Gherardo, e così porge più pienamente la mano al de Hooch e al Ver Meer ».

Qualche spunto per una giusta valutazione è racchiuso anche nel ben documentato articolo sul Bamboccio e i suoi amici del Dr. HOOGWERFF (*Pieter Van Laer en zijn vrienden*, I, II, III, IV, in *Oud Holland*, 1932-33).

10/ Per la fortuna di G. B. Basile cfr. B. CAOCZ, *G. B. B. e l'elaborazione artistica delle favole popolari*, in *Storia dell'Età Barocca in Italia*, 1929, pp. 445 e ss.

11/ Credo che non senza ragione mi sia occorso di menzionare i romantici. È un fatto che a me l'atmosfera di alcune scene popolari del Bamboccio e del Cerquozzi ha sempre richiamato quella particolare attitudine sentimentale del romanticismo nordico verso taluni aspetti della vita popolare romana e del suo « paesaggio » e se il Goethe non seppe estendere il proprio entusiasmo oltre al Feti, non v'ha dubbio che è proprio il mondo del Van Laer (e non del Callot che ne offerse lo spunto occasionale) ad animare le migliori pagine su Roma dell'Hoffmann, e che alcune « alberate » di Castel Gandolfo del Cerquozzi sarebbero ancora le illustrazioni più congeniali al noto frammento romano del Gogol.

12/ Il Passeri e il Rosa, per esempio, insistono sul difetto di cultura dei « bambocciari ». Vedi il Passeri (ed. Hess, p. 285) nella vita del Cerquozzi: « Da questo mancamento (cioè il possesso di qualche letteratura) nascono gli assurdi che si praticano in alcuni pittori, li quali hanno qualche talento nell'arte; ma fuori di quella operazione, riescono insulsi, rozzi et incivili, e vengono derisi, come tavole rase della plebe più vile, male accorti nel favellare, sconci nella pronuncia, e deboli nella sostanza d'un solido discorso... ».

13/ PASSERI, ed. Hess, p. 74: « perché egli (Bamboccio) era singolare nel rappresentare la verità schietta, e pura nell'esser suo, che i suoi quadri parevano una finestra aperta, per la quale si fossero veduti quelli successi senza alcun divario et alterazione ».

14/ Cfr. R. LONGHI, *op. cit.*, nota 87.

15/ La primavera del 1626 è la data che il Passeri indica per il suo arrivo a Roma. In una sua recente compilazione il Dr. HOOGWERFF (*Niederländische Kunstenaar in Rome*, Gravenhago, 1942) trascrive dallo *Status Animarum* delle parrocchie romane (Santa Maria del Popolo): « 1625, Strada della Croce, a destra, Pietro Laurius, novo, com. ». Documenti posteriori dal 1631 al 1636 lo indicano come abitante in Via Margutta. Il « Pietro » che sempre nel 1625 abitava in via Margutta « la casa dei pittori fiamminghi » con Jacobo (De Buschop) Cornelio (Schut)

e Alessandro (Van Velinckshoven), forse non è il Van Laer (come credeva l'Hoogewerff nell'articolo citato) che abitava allora Via della Croce.

16/ Per quel che riguarda il suo « apprendistato » olandese, nulla risulta che io sappia né del suo maestro né dell'ambiente pittorico nel quale si educò: non conosciamo neppure nessun dipinto datato di quegli anni che possa quindi sicuramente documentarsi del suo primo periodo di Harlem. Il Sandrart, che certo ne conobbe, ne dà un cenno generico, ma per quella singolare concretezza che sa talvolta conferire alle cose della pittura l'inelegante latino del biografo tedesco, non è difficile immaginarsi quali fossero le prime opere del Van Laer non ancora Bamboccio. Qualcosa di profondamente diverso dal Bamboccio a noi familiare anche perché i suoi dipinti romani che noi conosciamo sono legati per tanti aspetti alla cultura pittorica italiana, allo spirito italiano, all'ambiente italiano; il Nord e il Sud vi sono saldati con tanta spontanea lucidezza formale, che non possiamo immaginarli privati di un elemento così fondamentale della loro fisionomia senza immaginarli, a un tempo, profondamente diversi. E il Sandrart, ci offre un elemento prezioso insistendo sulla minutezza delle figure, sulla piccolezza estrema delle tavole « unius digiti magnitudine », sulla paziente e precisa esecuzione, sulla perfezione tecnica. È facile immaginare la nitida crudezza della pittura, la calma descrizione del paesaggio quasi rappreso nell'aria cristallina, quella immobilità della natura fissata in una sospensione di respiro, e poi la grafia precisa e tagliente delle figurine compite di colori lucidi e vivi come in altri contemporanei, specialisti di paesaggi, di marine e di « inverni » ad Amsterdam e ad Artern, come in un Avercamp o in un Beerstraten. Conosco, per fotografia, un solo dipinto che si possa ragionevolmente ascrivere ad un periodo precedente al suo viaggio in Italia. È firmato ed appartiene al museo di Brunswick: raffigura una sosta di cavalieri davanti ad un'osteria. Ma la mancanza di una diretta visione mi impedisce di affermare la data con sicurezza e di approfondire ulteriormente il problema.

17/ Nella voce Van Laer sul Thieme Becker, il Dr. Hoogewerff accenna ad una influenza pittorica, in senso caravaggesco, esercitata dal De Campo sull'amico Bamboccio. Influenza a mio parere non sostenibile. Di ben diversa natura era il caravaggismo hontorstiano del Duchamp rispetto alla ripresa caravaggesca del Van Laer. Del resto sulla « novità » dello stile del Bamboccio insistono, compiaciuti o sdegnati, tutti i suoi biografi. Il confronto con alcune opere del Feti, specialmente le « parabole » o il « miracolo del condannato a morte » della Corsini, può suggerire un apporto più concreto.

18/ Rivedrei a questo modo le attribuzioni dell'Hoogewerff nell'articolo citato:

Fig. 9. Berlino, Gabinetto delle stampe, « Colosseo » (Disegno), firmato. Si può ascrivere certamente fra i più antichi disegni del periodo romano del Bamboccio. Vi si riscontrano chiare tracce della maniera del Breemberg.

Fig. 14. Amburgo, Kunsthalle, « Cavallo e cavaliere » (Disegno), firmato a tergo: « P. Van Laer in Roma ad 20 maert 1628 ». Sicuramente del V. L. Anche questo, specie nel fondo, rivela l'influenza del Breemberg.

Fig. 15. Rotterdam, Museo Boymans, « Marescalco » (Disegno). Opera più matura del Van Laer. Si confronti il cavallo con quello di uno degli ottagoni Spada.

Fig. 17 e 18. Coll. Privata, « Marescalco e Pastori » (Disegni). Attribuiti al V. L. ma non hanno nulla a che vedere col pittore olandese; opere molto più tarde e di diversa cultura.

Fig. 19. Brunswick, « Sosta di Cavalieri », firmato; molto probabilmente è giusta l'iscrizione ad un periodo anteriore al viaggio in Italia.

Fig. 20. Dresda, Gabinetto dei Disegni, « Pastori » (Disegno), att. al V. L. Disegno molto più tardo, forse del '700.

Fig. 21. Amburgo, Kunsthalle, « Il Figliuol Prodigo », att. al V. L. Certamente del Cerquozzi di un periodo relativamente giovanile. Si confronti con lo stesso soggetto del Cerquozzi della Corsini di Roma.

Fig. 22. Corsini, « Venditore di Ciambelle », opera certa del V. L.

Fig. 25. Corsini, «Le Cariatidi», att. al V. L. Anche questo appartiene al periodo giovanile del Cerquozzi, vicinissimo al «Giuseppe che legge i sogni» della Coll. Incisa della Rocchetta. Sempre alla Corsini è conservato il compagno del dipinto («La fruttivendola») che ancora più chiaramente rivela la mano del Cerquozzi.

Fig. 24-26. Firenze, Uffizi, «Tre bambocciate». L'attribuzione al V. L. è esatta.

Fig. 27. Dresda, Pinacoteca, «L'acquavitaio», att. al V. L. ma certamente del Cerquozzi.

Fig. 28. Amsterdam, Galleria, «Lavandaie», firmato e riprodotto in stampa. Opera tarda del V. L. vicinissimo al «Gusdo» del Museo Filangeri di Napoli.

Fig. 29. Brema, Kunsthalle, «Cavalli a fiume», firmato.

Fig. 30. Amsterdam, Disegno. Certamente non del V. L. cui è ascritto.

Fig. 31. Budapest, Museo, «La Fornace», riprodotto da una stampa. Ciò non ostante si distacca alquanto dalle altre opere del V. L. Da mettersi comunque in relazione con Andries Both.

Fig. 35. Madrid, Prado, «Il Barbiere», giustamente ascritto al Miel.

Fig. 36. Roma, Corsini, «Contadini alla fosta», attribuito a J. Miel ma certamente del Cerquozzi.

Fig. 37. Roma, Corsini «Il cavadenti», att. al Cerquozzi. L'attribuzione al Cerquozzi (sostenuta anche dal Noak nella voce C. sul Thieme) è dovuta al fatto che la bizzarra costruzione a destra riconosciuta come la Fontana di Piazza Navona in costruzione (1647) porta la data del dipinto a un tempo molto posteriore alla partenza del V. L. da Roma. Ma i due dipinti non hanno nulla in comune col Cerquozzi, vanno piuttosto attribuiti (cfr. più avanti) a M. Sweerts.

Fig. 38. Vienna, Museo, «La danza davanti all'osteria», att. all'Ossebeck per confronto con un disegno a mio parere di uno stile del tutto diverso. Si tratta, forse, del capolavoro del V. L.

In quanto ai 14 disegni di Würzburg che hanno motivato l'articolo, ritengo l'attribuzione al V. L. esatta.

Inesattezze maggiori si riscontrano nel catalogo del Thieme Beker, ma qui manca lo spazio per rilevarle.

19/ WURZBACH, *Niederländischer Künstlerlexikon, ad vocem.*

20/ È il caso di un dipinto del Museo di Amsterdam firmato P. D. Laer 1650, di un altro del Museo di Darmstadt firmato P. D. L. 1657 e di un altro del Museo di Praga firmato P. V. Laer f. 1665, attribuiti al Bamboccio nei rispettivi cataloghi ma che portano tutti date posteriori alla sua morte. Non conosco, purtroppo, le «Bovine» del Museo di Schwerin firmate: P. De Laer Romæ A° 1635. Del dipinto firmato di Braunschweig ho già parlato.

21/ Esiste una serie di otto incisioni del Van Laer dedicate a Don Ferdinando Asa de Ribera viceré di Napoli, firmate e datate del 1636. Raffigurano tutte animali. Altre incisioni furono eseguite dal V. L. dopo il suo ritorno in Olanda. Oltre i due quadri citati, sono riprodotte da un'incisione di C. Vischer anche «Le lavandaie» del Museo di Amsterdam, dipinto che giudicherei dello stesso momento del «Cavallo» Filangeri di Napoli.

22/ Attribuito, nella galleria, a S. Verelst.

23/ È l'unico notturno conservato del V. L. essendo dispersi il «Chiario di luna» eseguito per Van der Wolf, ricordato perché dipinto alla maniera dell'Elsheimer (venduto il 17 aprile '99 all'Aja) e l'altro «Chiario di luna» della coll. Six, venduto nel 1734. È interessante notare come questo «notturno» della Spada corrisponda alla descrizione di uno dei due dipinti del Van Laer rubati a Monsù Armano, descritto negli atti del processo del 1656. Non si tratta certamente della stessa opera, ma la corrispondenza della descrizione citata può essere un'altra prova per l'attribuzione del Bamboccio.

24/ Att. all'Ossebeck dall'Hoogewerff, *op. cit.* (vedi nota 17). Va att. al V. Laer anche il bellissimo «Gioco delle bocce» della Gall. di Dresda (n. 1370). Un rapporto ancora da studiare è quello fra Van Laer e i fratelli Jan e Andries Both. Nel Museo di Amsterdam è conservato

un disegno raffigurante una « bamboccia » firmato A. Both 1639, di un anno quindi abbastanza antico relativamente alla tendenza. Sarebbe interessante anche studiare la collaborazione fra i due fratelli in alcuni quadri come il grande paesaggio di Monaco firmato da J. Both ma in cui un gruppo di straccioni in primo piano si ricollega al disegno citato, e infine la serie di paesaggi romani di J. Both, con scene di vita popolare, databili tra il terzo e il quarto decennio o del Seicento e che rivelano espliciti rapporti col V. Laer. Tuttavia il momento « bamboccia » di A. Both non deve essere stato di lunga durata: nella coll. Karp di Vienna era conservata una scena d'interno alla Dirk Hals firmata A. Both. Anche lo Swanveft se si ispirò a Claudio per i paesaggi non sfuggì all'influenza del Bamboccio nelle figure.

25/ Con la solita malignità, il Passeri così incomincia la vita del Cerquozzi: « Si è praticato in diverse occasioni, che alcune novità introdotte, che hanno saputo guadagnarsi l'applauso universale, hanno chiamato a sé quantità d'imitatori, e, formando una setta di devoti seguaci, hanno aperto un asilo per ricoverare tutti li fuggitivi dell'altre assemblee... Alcuni ingegni sono di tempra così dolce, che per ogni poco di moto contrario dal praticato, quasi cera molle, imprimono in loro stessi quelle specie, che appariscono nuovamente alla luce, e, scordati del trascorso, lasciano rivedersi con altri abbigliamenti ».

26/ Il Passeri dice che il Cerquozzi passò alla scuola di J. de Haase dopo la morte del D'Arpino. Ma il cavaliere morì nel 1640 e il Cerquozzi abbandonò certo il suo studio molti anni prima.

27/ Ambedue attribuiti al Van Laer dall'Hoogewerff nell'articolo citato. Si confronti il dipinto di Amburgo con il soggetto simile (ottagono) della Galleria Corsini sulla cui ascrizione al Cerquozzi non può esservi dubbio alcuno.

28/ Per il « Bagno » Incisa, così come per la scena compagna (« L'arrivo al palazzo ») la collaborazione, per le architetture, col Codazzi è dichiarata dal Pascoli e dal Baldinucci nella vita del Cerquozzi. In una raccolta privata inglese è conservato il progetto originale del Codazzi per l'architettura del « bagno » //fig. 16/. Per la « rivoluzione di Masaniello », la fedele veduta della piazza napoletana non può essere stata dipinta che dall'artista bergamasco reduce da quella città e ancora fresco di ricordi. Non risulta, infatti, che il Cerquozzi si recasse mai a Napoli. Due altri grandi dipinti in collaborazione fra il Cerquozzi e il Codazzi sono nel Palazzo Pitti a Firenze (appartamenti reali) attribuiti a Ottaviano Viviani (sic) //fig. 20, 21/. Viviano Codazzi, nato a Bergamo nel 1603, si recò a Napoli nel 1639 e vi rimase sino al 1647. Micco Spadato dipinse spesso figure nei suoi scenari architettonici. Nel 1647 venne a Roma ove morì nel 1672.

Un altro collaboratore del Cerquozzi è il misterioso Angeluccio, paesaggista e scolaro di Claudio Lorenese. Il Pascoli fa il suo nome per due grandi dipinti della collezione Chigi ora Incisa della Rocchetta. Allo stesso gruppo appartengono: la « Mosca cieca » del Museo di Palazzo Venezia di Roma, un soggetto simile agli Uffizi (att. ad Agostino Tassi) e, migliore di tutti, la « Mosca cieca » del Museo di Detroit att. a Pieter V. Laer e Claude Lorraine (*Art Quarterly* e cat. del Museo di Detroit) //fig. 22/. Vanno aggiunti anche i due Paesaggi della Corsini att. ad Agostino Tassi.

29/ L'Hoogewerff lo pubblicò una prima volta come Dirk Helmbreker (*Oud Holland*, XXXI, 1913, 30-38) e una seconda come Jan Miel (art. cit.). Il dipinto, su rame, faceva parte di una serie di quattro « bamboccie » tre delle quali sono ora smarrite. Si possono vedere riprodotte tutte quattro insieme in un grande dipinto del Pannini acquistato recentemente dal Woodsworth Athenaeum raffigurante una immaginaria galleria ove sono riprodotti gran numero di quadri, in maggioranza della raccolta corsiniana. Pubblico qui //figura 13/ un altro dipinto del Cerquozzi vicinissimo all'« abbeveratoio » della Corsini.



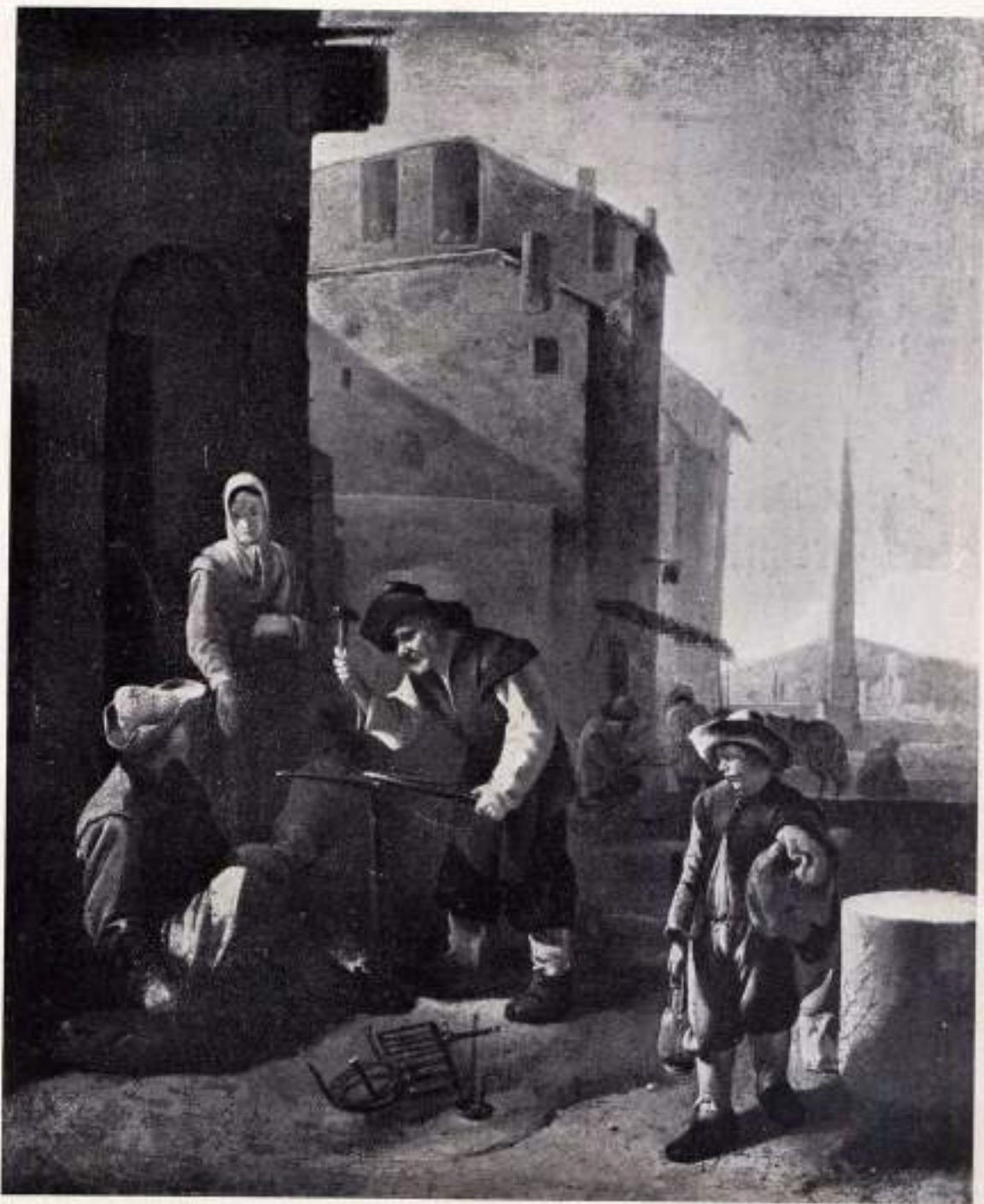
1. P. Van Laer: l'assalto al convoglio

Lucca, coll. Musi



2. P. Van Laer: *il venditore di ciambelle*

Roma, Gall. Corsini



3. P. Van Laer: il fabbroferraio.

Roma, coll. privata



4. P. Van Laer: *l'acquavitaio*

Roma, Gall. Corsini



5. P. Van Loer: il tabaccaro

Roma, Gall. Corsini



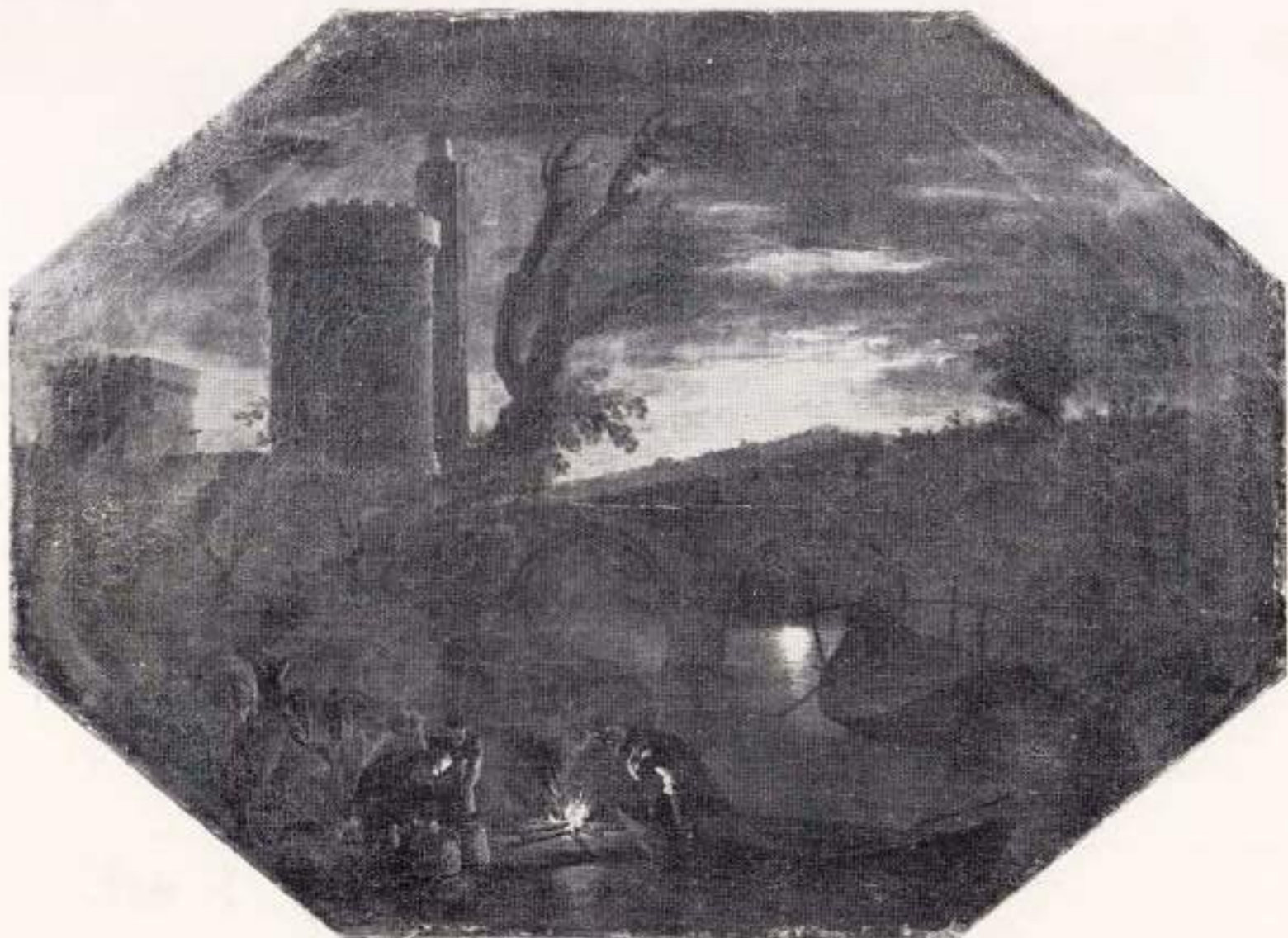
6. P. Van Laer: *L'assalto dei briganti*

Roma, Gall. Spada



7. P. Von Luoz: davanti all'osteria

Roma, Gall. Spada



S. P. Van Laer: notturno

Roma, Gall. Spada



9. P. Van Leer: la fornace

Coll. privata



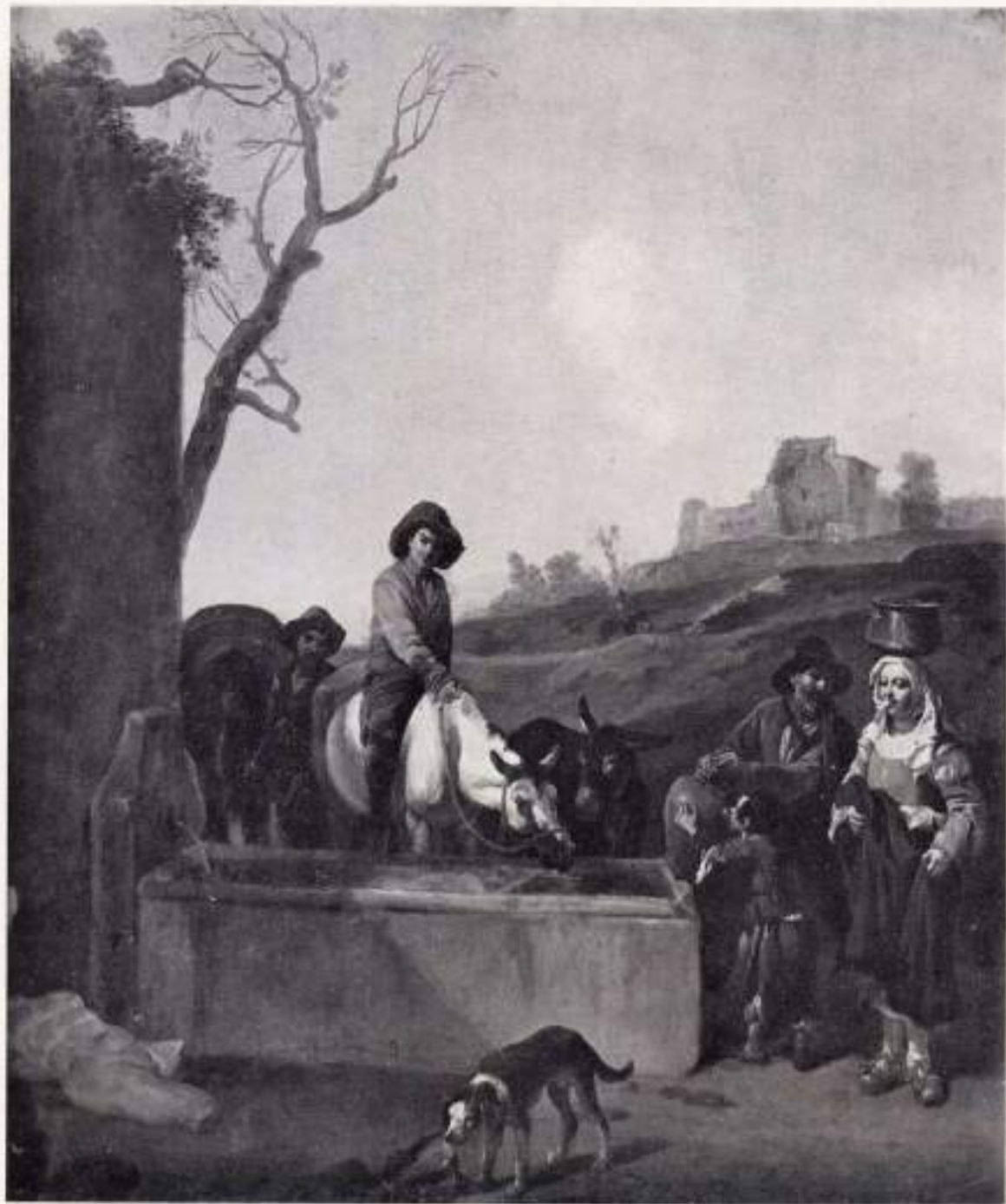
10. M. Cerquozzi: *le cardatrici*

Roma, Gall. Corsini



13. M. Cerquozzi: la prigione

Roma, raccolta Incisa della Roschetta



12. M. Cerquozzi: all'abbeveratoio

Roma, Gall. Corsini



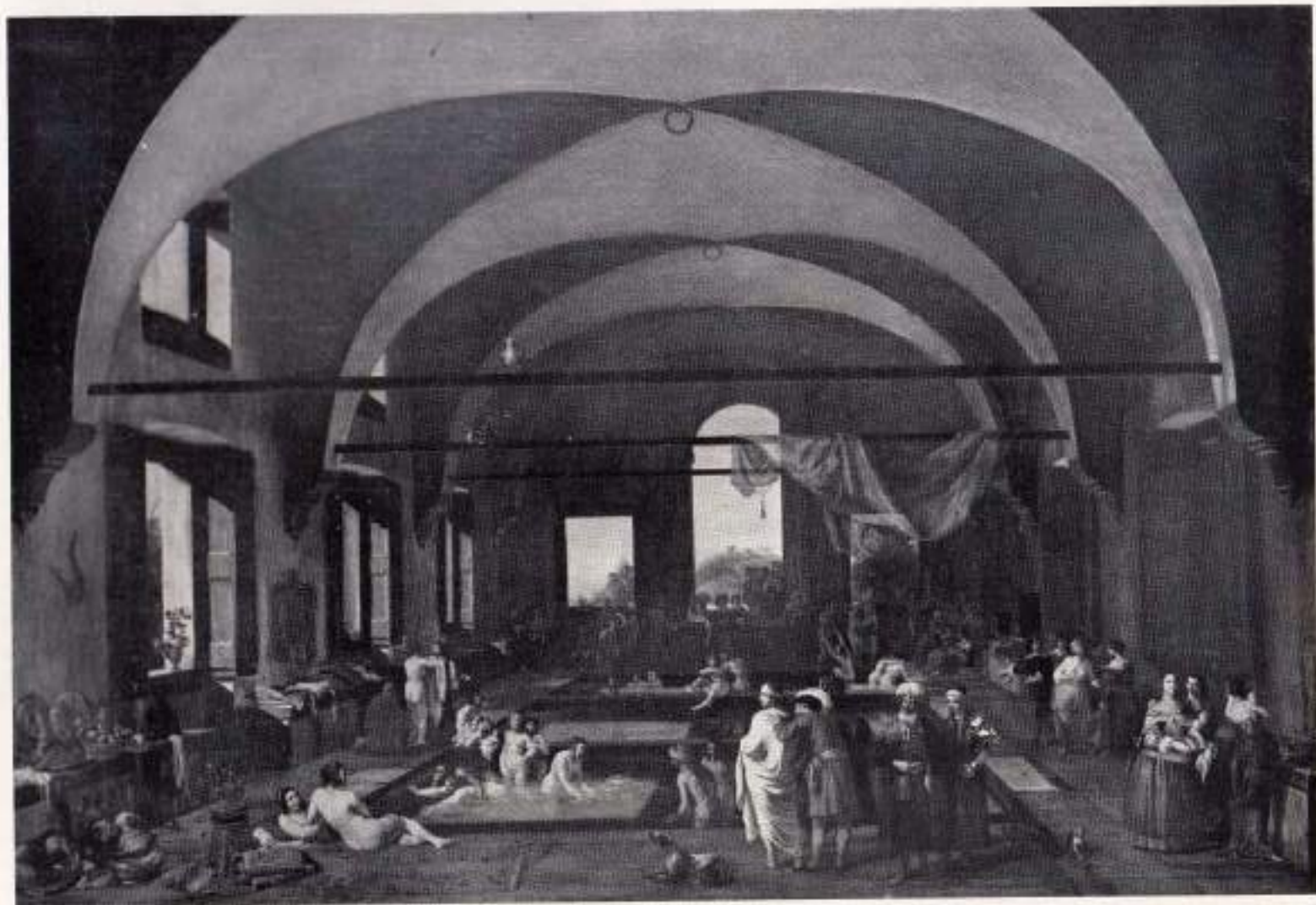
13. M. Cerquozzi: giocatori di morra

Coll. privata



14. M. Cerquozzi: *la tarantella*

Roma, Pinacoteca Capitolina



15. M. Cerquozzi e V. Codacci: il bagno.

Roma, raccolta Incisa della Ruschetta



16. V. Codazzi: *prospettiva per il « bagno »*

Londra, racc. privata



17. M. Cerquozzi: *il bagno* [particolare]



18. M. Cerquozzi: altro particolare del bagno

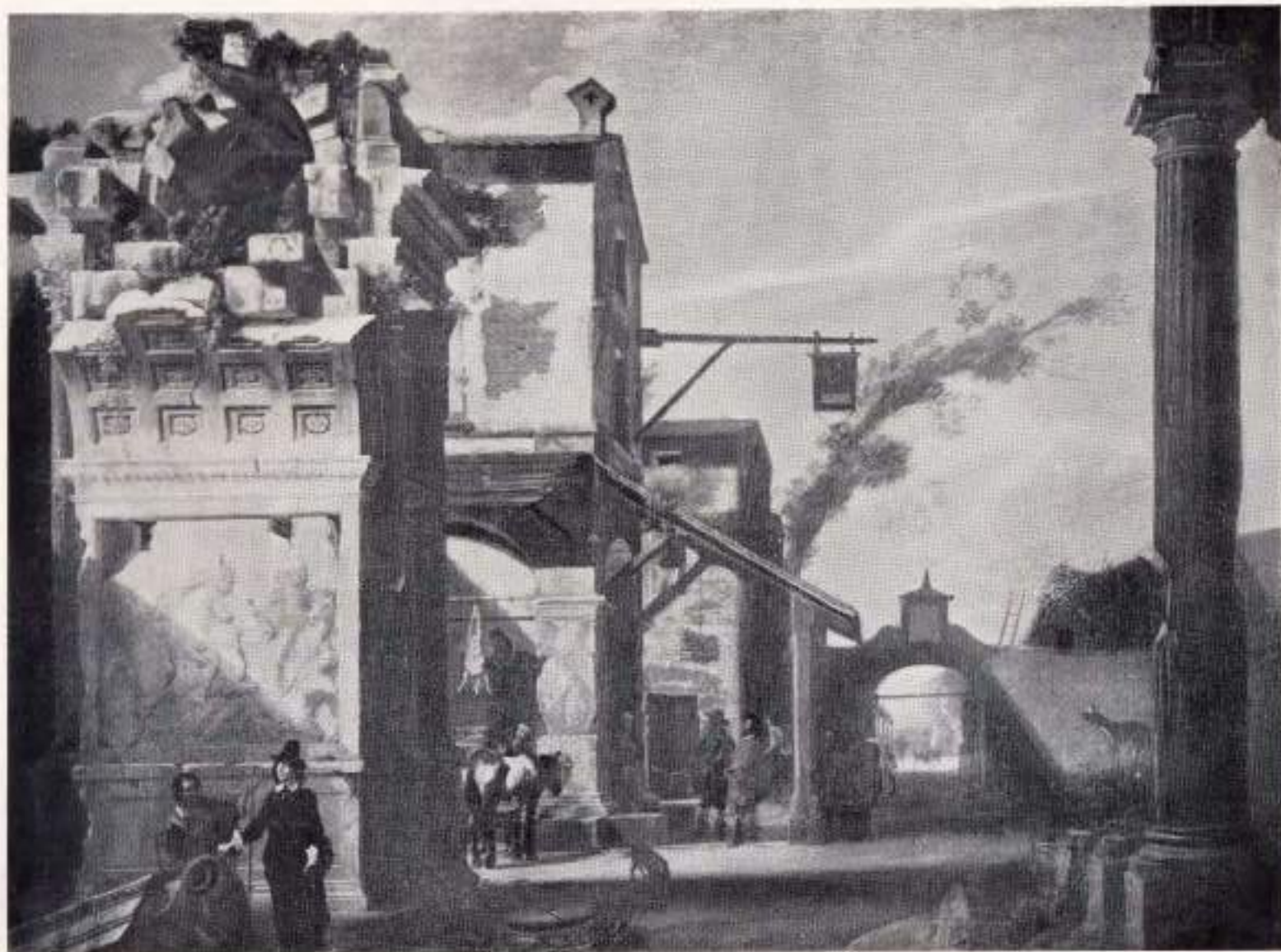


19. M. Cerquozzi: altro particolare del bagno



20. M. Cerquozzi e V. Codazzi; *architettura con figure*

Firenze, Pal. Pitti



21. M. Cerquozzi e V. Colazzi: architettura con figure

Firenze, Pal. Pitti



22. M. Cerquozzi e Angelucci: la mosca cieca

Detroit, Museo



23. *M. Cerquozzi e Angeluccio: nel parco*

Roma, Museo di Pal. Venezia



24. M. Cerquozzi e Angelucci; lavandaie

Roma, raccolta Incisa della Rocchetta



25. M. Cerquozzi e Angeluccio: figure in un viale

Roma, raccolta Invisa della Rocchetta



26. J. Miel: *maichere*

Roma, Gall. Corsini



27. M. Sweerts: il cavaliere à Piazza Navona

Roma, Gall. Corsini



28. M. Sweerts: *il cantastorie*

Roma, Gall. Corsini



29. M. Sweerts: mendicanti

Amsterdam, Museo



30. J. Lingelbach: i giochi del Testaccio

Berlino, Museo



31. J. Längelbach: il porto

Amsterdam, Museo



32. T. Wijk: *lavandaie*.

Collezione privata