

Codazzi e l'Antologia nerante; non già dunque un episodio burlesco, né un simbolo mascherato di stagioni o di mesi o di arti e mestieri, ma un frammento bloccato di tempo che passa, una 'cosa vista' entro la cronaca gremita di un secolo.

Quando fu che in quel secolo i due gentiluomini stranieri sostarono sulla strada per Roma (o da Roma), Aurelia o Salaria che fosse, per rimettere in sesto la ferratura; e l'ostessa si affacciò dalla casa di legno nell'ombra e il pellegrino spedito si voltò a sbirciare i forestieri? E costoro non avranno certo avuto agio di rilevare tutto quel che possiamo noi attraverso l'obbiettivo solidale del Codazzi e del Cerquozzi: le cicatrici di calce rugosa fra i conci di peperino, il cacio-cavallo e i lardi appesi al ferrame del portico, i mattoni rosa negli sbrani dell'intonaco, la pergola in terrazza impressa sul cielo, il campiere sul somarello dall'ambio corto nell'arco di uscita verso i campi e il fienile dorato. Ma la cronaca par così certa che ne vorremmo reperir tutto, persino il giorno e l'ora.

Sta anche il fatto che nella vicenda di collaborazione tra il Codazzi e il Cerquozzi tutto non è ancora chiarito, sebbene nuovi lumi siano stati recati dalle buone ricerche della dott. Brunetti ('Paragone', 1956, n. 79) su quadri databili, per buoni appigli, tra il 1632 ed il '35. Essi sembrerebbero precedere questo esempio liberissimo, il quale, a sua volta, vorrebbe credersi anteriore ai numeri che il Briganti pensò di datare dopo il ritorno del Codazzi da Napoli a Roma, accertato sul '47. Anche in termini di più generale vicenda pittorica un dipinto come questo di Hartford tornerebbe arduo intender bene oltre il 1640. E se il Codazzi era già a Napoli da prima del '35, per girar la difficoltà si potrebbe cautamente avanzare che, durante la sua lunga dimora napoletana, egli facesse più d'una corsa a Roma.

O qualcosa potrà dirci al riguardo uno studioso della storia del costume? Lo gradiremmo, ma purtroppo anche questa non è una scienza esatta e i suoi 'post quem' sono orribilmente laschi perché una moda, a seconda delle preferenze personali, può incontrarsi anche molto dopo l'affermarsi dichiarato di un'altra. Dipende da una ragione di questo genere la diversità dell'abito dei due gentiluomini dall'apparenza straniera? O non si tratta di mode diverse perché di diversa nazione? E di quale? 'Mi dichiaro in anticipo grato a coloro, etc.'... Questo è un aiuto che è lecito chiedere.

Roberto Longhi

Willem Reuter.

Alla recente mostra di 'Michael Sweerts e i Bamboccianti' (Rotterdam, Roma, 1958) fra gli artisti, più antichi o coetanei del pittore fiammingo, esposti nel tentativo di collocarlo nella esatta luce di una tendenza pittorica, non figurava Willem Reuter che forse, più d'ogni altro, ne aveva il diritto. Infatti se si eccettua da un lato il doveroso omaggio tributato all'ascendente del Van Laer e dall'altro il richiamo a fatti di cultura, di spirito e di ambiente diverso che aveva indotto a raccogliere nelle stesse sale una scelta non molto felice di opere della cerchia dei Le Nain, l'abbondante rappresentanza di bamboccianti che lavorarono in Roma negli stessi anni dello Sweerts o poco dopo, come il Lingelbach, l'Helmbreker, lo Staverden ecc., portava a considerare quanto poco, se non nulla, avesse contato la presenza, pur così autorevole, del pittore di Bruxelles nell'ambiente della Bent olandese. I cui allegri adepti fra visite alle anticaglie e chiosose frequentazioni delle osterie andavano abbandonando proprio in quegli anni l'impegno originario della tendenza, cioè una diretta osservazione della realtà, per fissare quei divertimenti episodici che meglio rispondevano alle richieste del mercato e non erano quindi nella condizione di spirito più adatta ad assimilare la grave e pensosa lezione di un artista che dimostrava di essere un tramite cosciente fra il circoscritto ma valido interesse caravaggesco del Van Laer e del giovane Cerquozzi e il luminismo olandese. Un artista, per di più, cattolico di confessione e osservantissimo, di carattere introverso, solitario, tormentato. Il che faceva concludere, a mostra visitata, che lo Sweerts non avesse avuto amici tra i colleghi romani, per non dir seguaci. E sarebbe lecito pensarlo se non fosse Willem Reuter. Del quale il catalogo, compilato diligentemente dal Dr. Kultzen, avanzava il nome solo come probabile autore dei due ovali della Corsini per i quali vorrei qui invece confermare la mia vecchia attribuzione allo Sweerts che la mostra non sembrava in alcun modo contraddire con la vicinanza delle opere più note. Li ritengo anzi gli unici dipinti che possono documentarci degli inizi dell'artista, ipotesi confermata dall'indubbia presenza in uno di essi della fontana berniniana di piazza Navona ancora in costruzione che suggerisce una data che molto bene si accorda ai primi anni romani dello Sweerts.

Il vero Reuter posso ora farlo conoscere pubblicando i soli due quadri firmati che di lui, a quanto mi è noto, si co-

Willem Reuter noscono [tavole 41a, b]. Sono due vere e proprie 'bambocciate' nel senso tradizionale del termine, del tipo per intendersi iniziato dal Miel e dal Cerquozzi: una tranquilla scena d'osteria e una tarantella improvvisata nella corte di un casale di contadini. Semplici rappresentazioni di vita popolare fissate però con una obbiettività più attenta ed intelligente che non in quelle contemporanee del Helmbreker per non dare che un esempio. I personaggi non traggono il loro carattere da una divertita accentuazione popolare di gesti e di costumi ma sono subordinati piuttosto ad una attenta osservazione, quasi sospesi nell'azione sotto una ferma luce spiovente. E tutto, a ben guardare, ci richiama alla mente le immagini di rustica dignità dello Sweerts, la sua dolcezza di movimenti, quella incantevole luce lunare nell'aria immota.

L'indubbia qualità di questi dipinti fa rimpiangere che tanto poco si sappia del suo autore e ci induce a tentare di aggiungere qualche altra opera alle uniche due ora conosciute. Già nel 1950 in occasione della Mostra dei Bamboccianti a Palazzo Massimo gli attribuii due Bambocciate della collezione Ruffo della Scaletta, meno felici delle prime ma sempre decisamente affini ai modi dello Sweerts e sarei tentato ora di aggiungere all'esiguo catalogo i 'Contadini' n. 999 della Galleria Nazionale di Roma esposti come anonimo alla mostra dello Sweerts e il grande quadro con la scena di mercato della Galleria Spada per il quale si fece già il nome dello Sweerts stesso, ma come ripiego in fondo e che invece offre convincenti termini di confronto con le opere del Reuter qui illustrate.

Chi era Willem Reuter? Quasi nessuna notizia ci soccorre se non le pochissime tratte dalle schede del Noack riferite sul Künstlerlexikon. Che si limitano a farci sapere che era di Bruxelles, connazionale quindi dello Sweerts, ove nacque circa il 1642, e che nel 1672 era già a Roma dove morì il 2 settembre del 1681. È lecito supporre giungesse da noi verso il settimo decennio del Seicento quando lo Sweerts cioè era rimpatriato già da tempo. Erano ormai lontani i bei giorni dei bamboccianti: il Lingelbach era partito nel '50, nel '58 Jan Miel, nel '60 era morto Cerquozzi. La 'casa dei pittori fiamminghi' di Via Margutta ove già avevano abitato in allegro sodalizio il Van Laer e il Del Campo e poi lo Sweerts ed altri era frequentata ora da artisti nordici di fama oscura mentre cominciavano a farsi conoscere, più dei pochi 'bamboccianti' presenti in Roma come l'Helmbreker,

Willem Reuter breker, lo Staverden e il Verschuring, artisti come Abramo Brueghel e David De Coningh, pittori di natura morta. Come spiegare allora un così fedele attaccamento ai modi dello Sweerts? Solo supponendo che il Reuter l'abbia conosciuto a Bruxelles dove forse si aggregò giovanissimo fra il '56 e il '58 a quella scuola di disegno che lo Sweerts fondò nella sua città natale. Una scuola che ebbe brevissima durata, frequentata da bei giovanetti di buona famiglia fra i quali si aggirava l'irrequieto maestro con mantelluccio e la sua strana berretta leggendo un libriccino di preghiere. Fallita poi l'accademica iniziativa e dispersa la compagnia di apprendisti il Reuter venne in Italia, come tanti altri, e le sue tracce si perdono tra l'andirivieni di piccoli pittori nordici che vagano per il popoloso quartiere tra Sant'Andrea delle Fratte e Santa Maria del Popolo lasciandoci solo il segno dell'ultimo traguardo: un nome e una data nel libro dei morti della parrocchia.

Giuliano Briganti

ANTOLOGIA DI CRITICI:

Filippo Baldinucci sul Codazzi e sul Cerquozzi.

È lamentevole l'insufficienza d'informazione della Vita del Cerquozzi scritta in tardo Seicento da Gio. Battista Passeri; e, quel che è peggio, proprio per quanto riguarda le opere. Anche meno era da attendersene una Vita del Codazzi, collaboratore frequente del Cerquozzi; che allora non sembrava lecito occuparsi per iscritto di un pittore di soli fondali architettonici, di prospettive. L'Orlandi, poco dopo, non lo elenca neppure nel suo 'Abecedario'. È il De Dominici ne parla soltanto per inciso a proposito delle sue collaborazioni con i pittori di figura. Il primo a darne un cenno speciale fu il Lanzi, alla fine del Settecento; ma per accoglierlo è costretto a nobilitarlo come 'il Vitruvio di questa classe di pittori', e abbiamo visto che si tratta di ben altra cosa. Il gusto neoclassico non era certo il più adatto a recuperare neppure i 'bamboccianti' collaboratori del Codazzi e così, anche su questo punto, il Lanzi resta indietro al Sandrart e alla sua penetrante Vita del Van Laer, detto il Bamboccio che aveva dato il nome alla schiera. Fortunatamente c'era stato da noi il Baldinucci che, nel tardo Seicento, con la sua apertura mentale europea, tanto simile a quella del Sandrart, s'era soffermato più a lungo del solito sulla schiera spregiatissima dei 'pittori di baronate'. E questa una vicenda critica già tracciata dal Briganti che ha rilevato come il Baldinucci sia il primo a indicare la collaborazione Cerquozzi-Codazzi nei due dipinti Chigiani, oggi quasi celebri. Ma vorrei insistere sui particolari dell'atteggiamento del Baldinucci verso il Cerquozzi. Non che ci si possa aspettare da lui una libertà completa dai pregiudizi di un'epoca che, per potersi concedere qualche parola sulla pittura di soggetto umile, popolare, doveva mascherarla sotto un'interpretazione 'bernesca', giocosa, ridicolosa; il disgusto di classe si sospendeva, insomma, col ridere, degnandosi di ridere. Ed anche l'atteggiamento del Baldinucci non è, a parole, diverso. Ma la lunga, lunghissima descrizione ch'egli ci dà di un dipinto del