CĂLĂTORIILE ARTISTICE ALE SECOLULUI AL XVII-LEA. ROMA VĂZUTĂ PRIN OCHII ARTIȘTILOR BAMBOCCIANTI

Drd. Oana Maria Ciontu

Abstract: Between Italy and the Netherlands there was a connection and sometimes a cultural and commercial collaboration between the sixteenth and seventeenth centuries. In this context, the *Bamboccianti* artists emerge, a group of painters from the Low Countries and active in Rome in the seventeenth century, who were rediscovered only in the twentieth century. This group of Dutch travelling artists, coming from an eminently Protestant space with reformist ideologies, enjoyed financial and professional success in Rome, the Catholic nucleus of 17th century Europe.

Their themes, which have long been considered insubstantial and degrading, proved by detailed analysis that hid complex messages, tackled current issues and had many subtext references inspired by the art of antiquity, the Dutch genre painting and the heritage of the painter Michelangelo Merisi da Caravaggio.

Pieter van Laer, the group's leader, relied on the fact that there are people interested in looking life straight in the eyes, and who understand that art and life have much more in common than one would think. Therefore, this article will show how the images created by the *Bamboccianti* tell a complex story, becoming a narrative in itself, made up of a mix of ideas, united to form something new and intriguing, which has attracted both controversy and appreciation.

Keywords: Bamboccianti, Low countries, Rome, seventeenth century, travelling artists, artistic themes, Pieter van Laer, controversy, success.

Sute de artiști europeni se aventurau în Italia, într-o călătorie de cele mai multe ori dificilă și periculoasă, din motive care variau de la gustul pentru aventură, dorința de bani și faimă, la îmbunătățirea tehnicilor artistice. Destinația finală era Roma, capitala marelui Imperiu Roman, un oraș cu un număr mare de imigranți în secolul al XVII-lea, cei veniți din Țările de Jos fiind majoritari. Deși drumul era adeseori lung, anevoios și costisitor, teoreticienii olandezi încurajau intenția artiștilor de a pleca și explora.

În ceea ce privește rutele până la Roma, ultimele cercetări în domeniu au reușit să scoată la iveală trei direcții - prin Germania (Basel, trecerea Alpilor, apoi prin Milan), prin Austria (Innsbruck, apoi Veneția) și prin Normandia (Paris, Lyon, Marsilia, mergând apoi pe coastă pe uscat sau apă spre Genova)[1]. Ultima variantă, prin Franța, pare să fi fost preferata artiștilor. Putem doar presupune că, datorită climei mult mai blânde dar și bagajului cultural pe care îl aducea Franța au ales olandezii această rută, în ciuda faptului că era mai lungă în comparație cu celelalte.

1. Wayne Franits, p. 274.

https://biblioteca-digitala.ro

Pieter van Laer (1599-1642), inițiatorul picturii de tip *bambocciata* a ales, de asemenea, drumul prin Franța pentru a ajunge la destinația finală, Roma. Ipoteza a pornit de la un tablou de-al său, *Călăreții* (fig.1) datat în jurul anului 1625. Se pare că ar fi o amintire culeasă de pe drum, deoarece călărețul are o tunsoare cu o șuviță mai lungă pe partea stângă (*cadenette*) care era foarte populară în Franța în 1620 și se poate regăsi în multe gravuri, inclusiv într-una realizată de Jacques Callot (fig. 2)[2]. Numele tunsorii venea chiar de la Honore d'Albert de Cadenet (1581-1649), mareșal în timpul Regelui Ludovic al XIII-lea (1601-1643).

De aici rezultă că Pieter ar fi ajuns în Roma în 1625 și ar putea fi identificat cu „Pietro fiammingo" sau „Pietro Laurinsnuvo", nume ce apar în registrele populației din același an.[3] Însă, cu certitudine, prezența lui în Roma este consemnată în 1628, când își semnează desenul *Cal și călăreț*. Din acel an, apare în registru (*stati d'anime*) ca „Pietro fiammingo", apoi ca „Pietro di Lara".[4] Existau opriri și în alte orașe italiene pe ruta spre Roma. Pictorul Cornelis van Poelenburgh (1594-1667) a vizitat Florența[5], Peter Lastman (1583-1633) și Caspar van Wittel (a pictat *Vedere asupra Veneției*, 1697) s-au oprit în Veneția.

Odată ajunși în Roma, artiștii începeau să își caute o locuință. Informații privind viețile artiștilor olandezi în Roma există datorită istoricului de artă Godefridus Joannes Hoogewerff (1884-1963), publicate în cartea sa din 1952, *De Bentvueghels*. Bentvueghels a fost prima grupare a artiștilor olandezi și flamanzi, despre care se știe până în acest moment. Ei nu acționau după reguli stricte, ca în cazul breslelor sau academiilor, ci erau mai degrabă adunări informale cu rolul de a-și proteja unii altora interesele comune. Se pare că majoritatea acestor artiști locuiau în partea de nord a orașului, în apropierea bisericii Santa Maria del Popolo și pe Via del Babuino lângă Scara Spaniolă.[6] Pe parcursul șederii lor, au fost în conflict continuu cu Academia di San Luca, cel mai revoltător fapt pentru instituție fiind cel legat de ceremoniile din cadrul grupului *Bent,* care aveau loc odată cu primirea unor noi membri și luau forma unor festivități bahice, unde se dansa, se bea timp de 24 de ore și totul se termina cu marșul lor către biserica Santa Costanza, unde era mormântul lui Bahus, identificat astăzi ca sarcofagul Constantina (fiica lui Constantin cel Mare).

Ritualul capătă o formă vizuală în tabloul lui Roeland van Laer (1598-1635), fratele mai mare al lui Pieter van Laer, un personaj cheie – tablou care a fost identificat corect abia în secolul XX (fig. 3), și care reprezintă o scenă dintr-o tavernă plină de oameni obișnuiți, plini de bună-dispoziție, atenția fiind atrasă de piramida umană din planul secund, urcată pe o masă, în vârful căreia se afla o prostituată care încerca să țină o carafă de vin pe cap. Gustul lui van Laer pentru satiră și parodie iese la iveală prin inscripțiile scrijelite pe pereții tavernei, părând să imite maniera picturală a fratelui său Pieter.[7] Acestea conțin proverbe, versuri

2. Giuliano Briganti, Ludovica Trezzani, Laura Laureati, p. 51.
3. Ibidem apud: G.J. Hoogewerff, *De Bentvueghels*, The Hague, 1952, p. 21.
4. Ibidem.
5. Wayne Franits, op.cit., p. 274, apud: Peter Schatborn, Judith Verberne, *Drawn to warmth. 17th century Dutch artists in Italy*, Amsterdam, W Books, 2003, p. 57.
6. Eduard Plietzsch, p. 7.
7. Thomas Kren, p. 65.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1
PIETER VAN LAER
Călăreții, 1625
ulei pe pânză
Colecția Richard Ellis, Edinburgh

muzicale, elogii către Bahus și sfaturi[8]. Inițierea s-a perpetuat până în 1720, când Papa Clement al XI-lea a interzis-o, excepție făcând zilele de carnaval.[9] Ambii frați au fost probabil membri ai acestei grupări. Odată cu intrarea în grup, noul membru era „botezat" cu o nouă poreclă, o batjocură a ritualului creștin al botezului. Așa cum botezul reprezenta un nou început, așa și porecla era un simbol al intrării într-o nouă lume, cea italiană. În acest fel, Pieter van Laer, o persoană diformă, cu picioare lungi, piept mic și cocoșat, devine cunoscut ca „Il Bamboccio" (paiață)[10].

Nimeni nu s-ar fi gândit că acest om, cu constituția sa comică, va fi liderul uneia din cele mai cunoscute mișcări artistice ale secolului al XVII-lea din Italia și că în jurul lui se vor strânge atât de mulți artiști. Grupul s-a constituit între anii 1626 și 1639, adică perioada șederii lui Pieter van Laer la Roma, și a devenit cunoscut sub numele de *Bamboccianti*, preluat de la porecla sa. Succesul său printre comanditari a venit odată cu desprinderea de grupul *Bent* și de scandalurile provocate de aceștia. El a fost responsabil de introducerea unor noi subiecte, nemaiîntâlnite până atunci în pictura italiană, subiecte inspirate din pictura de gen olandeză și flamandă. Scenele erau pictate într-un format mic, într-un stil naturalist, cu personaje obișnuite, oameni de pe stradă, țărani, comercianți, chiar și hoți sau bețivi, plasați în taverne, în cartierele sărace, în apropierea ruinelor, în piețe sau la sărbători populare. Printre *Bamboccianti* s-au numărat olandezii Karel Dujardin, Thomas Wijck, Johannes Lingelbach, Jan Asselyn, Dirck Helmbreker (1633-1696), Jan Both (1610-1652), Andries Both (1612-1642), Jacob van Staverden (1614-1669), flamanzii Willem Reuter (1642-1681), Anton Goubau (1616-1698), Michael Sweerts (1618-1664), Jan Miel (1599-1656), italianul Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), francezul Sebastian Bourdon (1616-1671). Toți s-au întors ulterior în țările lor, iar după această perioadă

8. Ibidem, p. 67.
9. Ibidem, apud: G.J. Hoogewerff, op.cit., p. 122.
10. Eduard Plietzsch, op.cit, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2
JACQUES CALLOT
Portretul lui Claude Deruet cu fiul său, 1632
gravură
Muzeul de Arte frumoase, Boston

de aprofundare a cunoştinţelor în Roma, olandezii erau consideraţi „italienizaţi" şi îşi vindeau operele la un preţ mult mai mare.

Van Laer adaptează scenele de gen la subiectele pe care le întâlneşte în Italia. Era pentru prima dată când cei săraci au rolul principal în tablouri, erau luaţi din fundal şi trecuţi în prim plan, exact ca nobilii sau sfinţii din pictura religioasă, toţi fiind egali în faţa lui Van Laer. Se poate vorbi de un precedent, într-o anumită măsură, alte exemple oferind Jacopo Bassano sau Caravaggio, care îşi tratau personajele fără a le idealiza, diferenţa constând în tipul de pictură abordat. Tablourile lor erau religioase, nu au avut picturi seculare cu oameni obişnuiţi preocupaţi de treburile zilnice, ca acelea ale grupului *Bamboccianti*. Grupul care s-a format în jurul lui nu avea o structură definită; erau pur şi simplu artişti care călătoreau în Roma pentru o perioadă determinată şi care au remarcat maniera picturală a lui *Bamboccio* şi au decis să o adopte în operele lor. Nu s-au găsit dovezi clare care să ateste că aceştia se cunoşteau între ei.

Giovanni Batista Passeri a comparat stilul lor pictural cu o „fereastră deschisă". El a susţinut că „Van Laer reprezintă adevărul pur, simplu în esenţa lui deoarece tablourile sale apar ca o fereastră pe care o deschizi şi prin care poţi să vezi tot ce se întâmplă,

https://biblioteca-digitala.ro

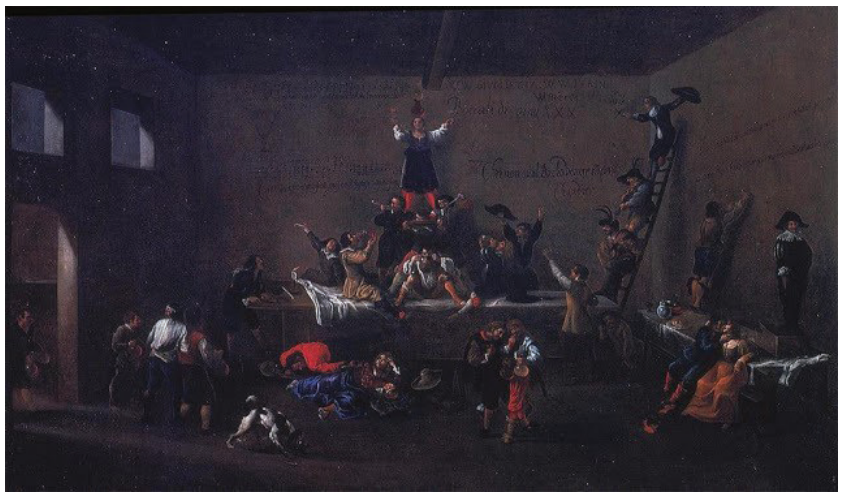

Fig. 3
ROELAND VAN LAER
Bentvueghels într-o tavernă,
1626-1628
ulei pe pânză
Muzeul Romei

Fig. 4
PIETER VAN LAER
Izvorul Acetosa,
1636
ulei pe pânză
Galeria Națională de Artă Antică, Roma

fără alterații sau variații"[11]. Pentru ca pictura să fie desăvârșită și să fie surprinse toate detaliile, se folosea practica desenului pe stradă, la fața locului, obicei răspândit în spațiul nordic. Această practică era abordată de artiștii din generațiile anterioare lui Pieter van Laer, deci și el a preluat-o la rândul său, exemplul cel mai concludent fiind Bartholomeus Breenbergh (1598-1657), pictor olandez care a vizitat de asemenea Roma în special pentru a reda peisajele tipic italiene, adică ruinele monumentelor antice. Desenele și schițele din viața reală realizate de artiștii secolelor al XVI-lea și

11. David A. Levine, *The art of the bamboccianti: themes, sources, significance*, ed. Electa, Milan, 1991, p. 17 apud: Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma*, p. 54.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 5
NICOLAS POUSSIN
Peisaj cu Sf. Matei și îngerul, 1645
ulei pe pânză
Galeria de pictură, Berlin

al XVII-lea sunt foarte multe, mai ales cele făcute în diverse călătorii, dintre care care unele aveau sau un scop artistic. Erau cele mai bune studii de personaje, arhitectură, perspectivă sau peisaje. Au rămas desene ale tânărului Claude Lorrain din parcurile romane, sau așa cum Joachim von Sandrart amintește că se obișnuia în perioada anilor 1630 să se organizeze excursii la țară pentru a desena din natură, așa cum a fost cea de lângă Tivoli la care au participat el cu Van Laer și cu Nicolas Poussin. În timp ce Lorrain și Poussin se preocupau de modul în care natura se vede la lumina zilei, curiozitatea lui Van Laer se îndrepta spre imortalizarea prezenței umane și a activităților uzuale. În plus, el adaugă satira și umorul specifice zonei de nord în operele sale, realismul său fiind diferit de cel caravagist care predomina în Italia secolului al XVII-lea, totul căpătând astfel un mesaj moralizator.

Izvorul Acetosa (fig. 4) este tabloul de care Van Laer s-a folosit pentru a transmite un mesaj mult mai dur și nu atât de des menționat, folosindu-se de un obicei al romanilor. Izvorul Acetosa era de fapt un izvor la ieșirea din Roma, care era frecventat de cetățeni pentru că avea proprietăți laxative și care, în 1661, a fost înlocuit cu o fântână barocă. *Bamboccio* nu s-a sfiit să reprezinte oamenii angrenați în activitățile de la fața locului, de la a ajunge călare la izvor și a bea din el, la efectele sale imediate. Imaginea sa era extrem de diferită de cele realizate de Claude Lorrain sau de Poussin, care făcuseră drumul până la izvor pentru a desena peisajul natural (pe care nu îl ignoră nici Van Laer), însă într-o manieră idealizată cu păstori sau personaje biblice (fig. 5).[12] Se ironizează în acest fel idealurile clasice, și pe un ton sarcastic ni se transmite că necesitățile zilnice care țin de funcțiile organismului

12. David A. Levine, *The art of the bamboccianti: themes, sources, significance*, ed. Electa, Milan, 1991, p. 24 apud: A. Blunt, *The paintings of Nicolas Poussin. A critical catalogue*, Londra, 1966, p. 59

https://biblioteca-digitala.ro

merită aceeași atenție ca acțiunile prezentate de obicei în acest gen de peisaj.[13] Această modalitate paradoxală de a aborda lucrurile serioase într-un mod ironic își avea originea la Socrate (470 î.Hr.-399 î.Hr.), renumit pentru înțelepciunea sa, dar extrem de sarcastic și direct. Începând cu secolul al XV-lea și mergând către secolul al XVII-lea, această abordare luase forma satirei și devenise populară. Exemple notabile sunt *poesiabernesca* și *Moriae Encomium*, scrisă de umanistul Erasmus din Rotterdam (1466-1536).

Pieter van Laer a profitat de asemenea de perioada de ședere în Roma și a folosit

Fig. 6
PIETER VAN LAER
Spălătorese și păstor la izvor,
c.1630 -1637
ulei pe suport de cupru
Muzeul Rijks, Amsterdam

ca sursă de inspirație sculpturile clasice din colecțiile galeriilor din Roma. La acel moment, civilizația antică încă era percepută ca fiind net superioară, iar atracția pentru arhitectura antică din Roma încă se perpetua. Impactul creat de Renaștere se făcea simțit, de asemenea. De exemplu, postura ciobanului din *Spălătorese și păstor la izvor* (fig. 6) a fost realizată după modelul statuii elenistice din bronz *Spinario* (fig. 7) realizată în anul 50 î.Hr., iar femeia din fundal care ține un coș de nuiele pe cap seamănă izbitor de mult cu o cariatidă sau o fecioară care purta în coș obiecte sacre pentru sărbătorile antice grecești date în cinstea lui Bahus, Demetra și Atena.

O tematică des întâlnită în operele artiștilor *Bamboccianti*, ingenios abordată și construită de Van Laer, constă în cuptoarele de ars var. Popularitatea acestei teme a determinat cercetarea ei, cu un număr de 15 opere clasificate până în acest moment.

Prin ironie și paradox, artiștii *Bamboccianti* se folosesc de ea pentru a aborda diverse probleme cu care se confrunta societatea. Nu trebuie trecut cu vederea faptul că gustul comanditarilor conta mult în modalitatea de execuție, așadar interesul lor crescut pentru tablourile cu acest subiect se datora probabil faptului că pictorii clasici

13. Ibidem, p.2 4.

https://biblioteca-digitala.ro

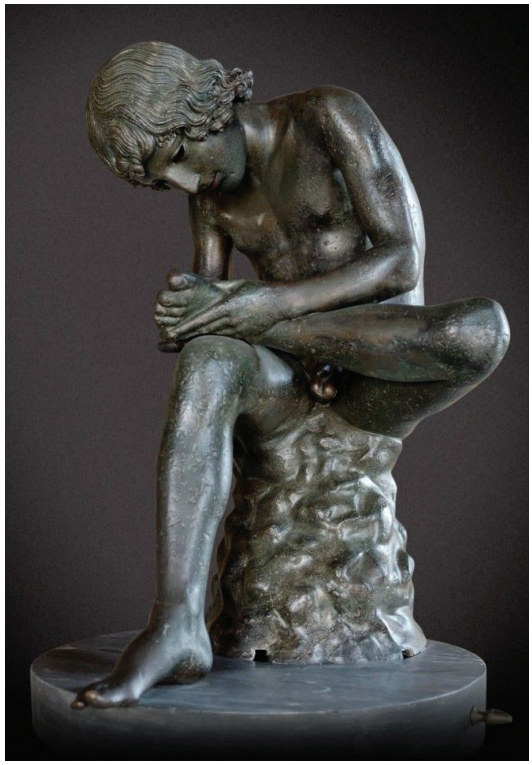

Fig.7
Spinario, 50 î. Hr.
copie romană din bronz
Muzeul Capitolin, Roma

nu tratau problemele sociale în tablourile lor. Privindu-le, comanditarii ajungeau să aprecieze aspecte cărora poate că, în mod normal, nu le-ar fi acordat importanță.

Această temă, reprezentată de cuptoarele în care se ardea varul, poate fi cu siguranță definită ca o temă cel puțin neobișnuită în pictură. Este identificată cu Van Laer și adepții săi, care se pare că ar fi fost primii care s-au gândit să facă din aceasta un motiv recurent. Aceste cuptoare erau foarte dese în Roma, fiind menționate și în documente ale proprietăților și având dimensiuni relativ mici (2,50 x 1,50 m). De aceea, cuptorul pictat în *Marele cuptor* de Pieter van Laer pare neobișnuit de mare. Tabloul, astăzi pierdut, ar fi fost realizat în 1637, aflându-se anul următor în colecția Reynst din Amsterdam, aceasta însemnând că artistul l-ar fi luat cu el când a plecat din Roma.[14] A rămas din fericire o gravură a tabloului după Van Laer realizată de Cornelis Visscher (fig. 8), care ne permite analizarea acestuia. Acesta pare să fi fost tabloul care a inițiat această tematică în cadrul grupului.

În prim-plan se vede cuptorul imens, grupuri de oameni și animale care gravitează în jurul lui, iar în plan secundar este orașul, cu podul, biserica și clădirile sale. Totul se petrece pe malul unui râu, la o oarecare distanță de oraș. Cuptorul este în funcțiune, iar oamenii care stau întinși pe pământ în fața lui, dar și cei care stau pe terasamentul acestuia, pot fi cu siguranță identificați ca vagabonzi.

Cuptorul în sine este elementul central al gravurii. Cercetările au demonstrat

14. David A. Levine, 1988, p. 575.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 8
CORNELIS VISSCHER
Marele cuptor, 1655
gravură
British Museum, Londra

că ar fi o proiecție idealizată a acestuia, datorită dimensiunii și monumentalității, fiind construit din cărămidă și mortar, plus elemente de arhitectură precum arcul de boltă. Nu erau caracteristici obișnuite ale unui simplu cuptor de ardere, rezultând că ar fi o imagine atent construită menită să idealizeze peisajul cu ajutorul ruinelor romane. Această hiperbolizare a lui Van Laer nu era în sine o inovație, fiind prezentă, în pictură, încă din secolul al XVI-lea și devenind mult mai des răspândită în secolul următor.

Se poate face o comparație cu opera lui David Teniers cel tânăr (1610-1690), care a abordat această temă înaintea lui *Bamboccio* (fig. 9). El nu a încercat sub nici o formă să idealizeze peisajul, construcția încadrându-se în dimensiunile normale, fiind incomplet și incorect tencuită, cu terasamentul construit din paie și ramuri de pom. Acest exemplu de imagine realistă cu care se poate compara gravura după Van Laer ajută la întărirea ipotezei că el a construit o imagine cu elemente preluate și reîntregite pentru a forma un tot. Scopul lui Van Laer a fost de a atrage atenția asupra unei probleme de prezervare a patrimoniului cultural pe care Roma o întâmpina.

Totul a început cu producția pietrei de var; cuptoarele produceau varul ars prin arderea pietrei bogate în carbonat de calciu la temperaturi ridicate pentru aproximativ o săptămână.[15] Pentru întreținerea focului, pe lângă combustibil, se apela și la surse de minereu ieftin și aflat la îndemână în Roma. În mod surprinzător, acestea erau marmura și travertinul, materiale din care se construiseră impunătoarele monumente ale Imperiului Roman; cei care lucrau la aceste cuptoare pur și simplu

15. David A. Levine, 1988, p. 579.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 9
DAVID TENIERS CEL TÂNĂR
Scenă cu cuptor, 1635
ulei pe pânză
Muzeul Wellington, Londra

puneau pe foc blocuri întregi din structura monumentelor, pentru producția de var ars din oraș. Această practică data încă din perioada Împăratului Teodosiu I (347 d.Hr.-395 d.Hr.) și s-a perpetuat în Evul Mediu și Renaștere, până la începutul secolului al XIX-lea. Lucrurile mergeau atât de rău în această privință, încât anticarii și artiștii precum sculptorul Flaminio Vacca (1538-1605) sau anticarul și arhitectul Pirro Ligorio (1514-1583) au consemnat totul în scrierile lor.

Orice cetățean al Romei secolului al XVII-lea ar fi înțeles aluzia pe care o făcea Van Laer prin tabloul său. Folosindu-se de tematica picturală a peisajelor cu ruine pe care le-a înlocuit cu cuptoare de ardere, el a indicat într-un mod ironic relația acestora cu perioada clasică și cât de dăunătoare erau de fapt pentru monumentele rămase. Tabloul era o critică la adresa societății și îi făcea conștienți pe privitori de indiferența față de arta trecutului, dar și condițiile deplorabile în care se afla Roma actuală comparativ cu trecutul ei glorios. Rămășițele civilizației clasice erau distruse în văzul tuturor, însă nimeni nu reacționa. Această idee a fost exprimată vizual foarte des în secolul al XVII-lea, Van Laer doar a preluat-o și i-a dat o formă mult mai subtilă la care a adăugat un pic de ironie, specifică tablourilor sale. Alegoriile în care antichitățile erau distruse adoptau ideea că toate lucrurile lumești sunt efemere și neputincioase în fața Timpului devorator. Paradoxal față de efemeritatea lucrurilor, stă ideea de natură umană eternă, reprezentată cel mai bine prin obiceiurile oamenilor care nu vor fi niciodată în pericol de a dispărea[16] Vedem astfel că ceea ce se perpetuează nu este neapărat demn, măreț sau grațios; alegerea nu stă mereu în mâinile omului, dar când este, acesta ia decizii neinspirate, ca distrugerea voluntară a trecutului. Este un paradox filozofic, menit să incite la contemplarea unor idei mult mai profunde.

Prin această abordare șireată, dar inteligent construită a lui Pieter van Laer, avem un subiect extrem de serios, prezentat prin paradox și ironie, fapt ce denotă că picturile lui și ale celor care l-au urmat nu sunt atât de joviale și frivole cum ar putea părea la prima vedere.

16. David A. Levine, 1988, p. 581.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig.10
JAN MIEL
Carnaval în Piața Colonna, 1645
ulei pe pânză
Muzeul Wadsworth, Connecticut

Tema care ilustrează cel mai bine umorul și sarcasmul artiștilor *Bamboccianti*, atât de specifice artei olandeze de secol al XVII-lea, este cea a carnavalului. Carnavalul avea o tradiție puternică în zona mediteraneană, față de Marea Britanie sau țările scandinave, unde era aproape inexistent; astfel se explică și includerea acestei tematici în tablourile artiștilor olandezi. Probabil erau fascinați și curioși, în același timp, de ceea ce vedeau. Petrecerile aveau loc în aer liber, așa cum este prezentat și în tablourile *Bamboccianti*, și de obicei în centrul orașului. Străzile și piațetele deveneau scene de spectacol, iar locuitorii se amestecau cu actorii *commediei dell'arte*. Jan Miel, flamandul care a petrecut foarte mulți ani în Italia, era preocupat să construiască o întreagă poveste în tablourile sale, oricât de superficială ar fi părut, făcându-l să își imagineze zeci de scenarii pe care să le poată combina pentru a crea o operă completă. S-a preocupat, încă de la început, mai mult de elementele narative decât de peisajele în care se desfășura acțiunea, precum și de detaliile gesturilor și hainelor personajelor sale, spre deosebire de Van Laer, de exemplu, care se concentra în primul rând asupra spectactacolului oferit de natură și de mediul înconjurător natural și social. Este o dovadă clară a diversității și inventivității întregului grup; cu toate că pe artiști îi legau aceleași maniere picturale, fiecare își păstra propria identitate și căuta să își pună amprenta personală și să aducă mici inovații subiectelor propuse de Pieter van Laer. Libertatea de expresie era o caracteristică a adepților lui *Bamboccio*.

În *Carnaval în piața Colonna* (fig. 10), găsit în colecția marchizului Raggi, Miel ne arată cum pentru o zi întreagă, atât nobilii, cât și cei săraci se reunesc și sărbătoresc cot la cot, fără a ține cont de diferențele sociale. Totul era permis, era o perioadă scurtă pentru relaxare și divertisment, cu activități precum jocurile, dansul, băutura și, desigur, depravările din taverne.

Specifică pentru Miel este amplasarea în același spațiu a persoanelor din toate clasele sociale. În *Carnaval în piața Colonna*, acestea se pot deosebi prin faptul că

https://biblioteca-digitala.ro

cei bogați ajung călare în piațetă, îmbrăcați în costume elaborate, iar actorii sunt cei deghizați în garda elvețiană personală a Papei. Apare de asemenea aceeași ironie inițiată de Van Laer asupra temelor clasice, aici prin prezența *Coloanei lui Marcus Aurelius* în mijlocul scenei. În loc să fie redată conform statutului ei de monument istoric într-un peisaj idilic, este acum parte dintr-o dezlănțuire de forțe, într-un dezmăț general printre oameni de condiție joasă, care nu o pot aprecia la adevărata valoare și nu îi pot înțelege semnificația. Se pare că aici ar fi vorba de ultima zi de carnaval, funcția acestuia fiind de a anunța venirea primăverii, așa că se subliniază această idee prin atârnarea în consolă a unei figurine, simbol al iernii, în partea stângă. Plutește aceeași atmosferă veselă, dar parcă la fel de idealizată ca cea propusă de *Bamboccio*. Scena este într-adevăr preluată din lumea reală, consemnată de altfel și în literatură, însă parcă este transformată într-o poveste. Personajele sunt aceiași oameni veseli, lipsiți de griji și care nu se preocupă nici ei de coloanele antice ale Romei, ci le încorporează în sărbătoarea lor.

Aceste teme de carnaval fac referire la caracterul anecdotic al vieții din oraș și din suburbii. Se constată astfel un melanj de elemente și un eclectism care caracterizează stilul pictural introdus de Pieter van Laer, pornind de la subiecte din pictura de gen olandeză, la realismul lui Caravaggio și naturalismul lui Adam Elsheimer, până la surse din literatura antică și contemporană a secolului al XVII-lea (exemplu fiind satirele care circulau în societatea aristocratică romană).

Se poate afirma cu certitudine că artiștii *Bamboccianti* au creat imagini iconice care astăzi pot ajuta la reconstruirea atmosferei romane a secolului al XVII-lea prin temele abordate și mesajele transmise cu multă finețe. Acestea reprezintă surse vizuale pentru discursul istoriografic al artei din timpul perioadei baroce. Chiar dacă nu au fost organizați ca o grupare de breaslă complexă, care să poată oferi identitate profesională compatrioților săi, *Bamboccianti* au fost uniți prin aceeași abordare stilistică și aceeași tematică.Adaptabilitatea remarcabilă de care au dat dovadă, expuși fiind la un nou mediu social și politic, unde cerințele artistice se schimbau constant, a fost cea mai importantă trăsătură a lor, fără de care nu ar fi reușit să construiască imagini distincte, care s-au remarcat prin caracterul ironic și umor.

BIBLIOGRAFIE

BRIGANTI, GIULIANO, TREZZANI LUDOVICA, LAUREATI LAURA, *The bamboccianti. The painters of everyday life in Seventeenth century Rome*, Ugo Bozzi, Roma, 1983

DEJARDIN, IAN A.C., *Dutch Italianates*, Philip Wilson Publishers, 2008

FRANITS, WAYNE E., *The Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeenth Century*, Yale University Press, 2008

PLIETZSCH, EDUARD, *Pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea*, Editura Meridiane, București, 1978

SMITH, DAVID R., *Parody and Festivity in Early Modern Art: Essays on Comedy as Social Vision,* Ashgate Publishing, 2012

WAGNER, KATHRIN, DAVID, JESSICA, KLEMENCIC, MATEJ*, Artists and Migration 1400-1850: Britain, Europe and beyond*, Cambridge Scholars Publishing, 2017

https://biblioteca-digitala.ro

Izvoare edite

GROOTVELD, EMMA, LAMAL, NINA, ″Cultural translations and local dynamics between Italy and the Low Countries during the sixteenth and seventeenth century″, *Incontri. Rivista Europea di studi italiani*, 2015, nr. 2, p. 3-14

KREN, THOMAS, ″Chi non vuol Baccho: Roeland van Laer's Burlesque Painting about Dutch Artists in Rome″ în *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 11, Stichting Nederlandse Kunsthistorische, 1980, pp. 63-80

LEVINE, DAVID A., ″The Roman Limekilns of the Bamboccianti″, *The Art Bulletin* Vol. 70, nr. 4, College Art Association, 1988, pp. 569-589

LEVINE, DAVID A., ″The art of the bamboccianti: themes, sources, significance″, *I Bamboccianti: Niederländischer Malerrebellen in Rom des Barock*, Electa, Milan, 1991, pp. 14-33

https://biblioteca-digitala.ro