

Van pelgrims tot bedriegers;

Zigeuners in de Italiaanse renaissance- en barokkunst.



Masterscriptie Kunstgeschiedenis

Master kunst- en cultuurwetenschappen

Radboud Universiteit Nijmegen

Student: Inge Hoffman, 4039483.

Scriptiebegeleider: Dr. Bram de Klerck.

Datum: 17 augustus, 2015.

Inhoudsopgave

Pagina

Inleiding.....	2, 3
Hoofdstuk 1: Wie waren de zigeuners?	4 - 10
Hoofdstuk 2: Het ontstaan van het zigeunerthema en de vroege ontwikkeling in de prentkunst..	11 - 16
Hoofdstuk 3: Een cultuurhistorische interpretatie van het zigeunerthema.....	17 - 30
Hoofdstuk 4: Lage thema's geliefd bij hoge kringen.....	31 - 38
Conclusie.....	39 - 41
Literatuuropgave.....	42 - 44
Afbeeldingen.....	45 - 54

Inleiding

Van 19 januari tot en met 9 februari 2015 heb ik deelgenomen aan de wintercursus van het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut te Florence (NIKI). Deze cursus handelde over de diverse, vaak controverse, thema's die in het oeuvre van de zeventiende-eeuwse kunstschilder Michelangelo Merisi da Caravaggio aan bod komen. Hoewel *Het offer van Isaak* (1603, Uffizi, Florence) toentertijd het onderwerp van mijn afrondend onderzoek was, was het een ander werk dat steeds meer mijn aandacht trok: *De Waarzegster*. Dat de provocatieve themakeuze van dit werk direct een succes was, blijkt onder andere uit het feit dat Caravaggio maar liefst twee versies van dit schilderstuk maakte; respectievelijk in 1594 en 1597.¹ Wat mij bezig hield, was dan ook de vraag waarom deze schilderstukken ondanks het lage thema zo gewild waren en aangekocht werden door mensen in hoog aanzien zoals Francesco Maria del Monte, een van de belangrijkste kunstmecenassen van het zeventiende-eeuwse Rome. De twee versies van *De Waarzegster* tonen immers beide zigeuners, de onderkruipselen van de maatschappij, terwijl zij iemand van hogere kringen bedriegen. Het gaat hier dus niet om een antiek of religieus verheven thema, zo geliefd tijdens de renaissance en ook tijdens de barok. Waarom werden schilderijen als deze dan toch zo gewaardeerd? Na Caravaggio waren er immers vele kunstschilders die variaties op zijn *Waarzegster* maakten en het thema van de waarzeggerij voortzetten.

Dit alles wekte mijn nieuwsgierigheid en deed mij ertoe besluiten om zigeuners in de renaissance- en barokkunst tot onderwerp van mijn masterscriptie te maken. Het leek me niet alleen voor mezelf interessant om hier meer over te weten te komen, maar tevens ook een uitdaging. Er bestaat immers nog geen artikel of boek dat in zijn geheel aan dit onderwerp gewijd is.

Dit betekent echter niet dat zigeuners in de barok- en renaissancekunst nog nooit zijn onderzocht. Al eerder werden er korte artikelen en paragrafen aan het zigeunerthema gewijd. Een voorbeeld van een boek waarin dit onderwerp wordt besproken, is *The Role of the Romanies; Images and Counter-Images of 'Gypsies'/Romanies in European Cultures* door Nicholas Saul en Susan Tebutt (2004). Dit antropologische boek handelt over de maatschappelijke positie van zigeuners en de verschillende percepties die rondom hen ontstonden. Één hoofdstuk ervan richt zich op de kunsten, en dan met name de kunst van de moderne periode en ten tijde van de Tweede Wereldoorlog. Voor "*Gypsies*" in *European Literature and Culture* van Radelescu (2009) geldt hetzelfde: de kunsten worden onderbelicht, en hetgeen besproken wordt heeft vrijwel enkel betrekking op kunst uit de moderne periode. Bovendien bestaat er tot op heden geen kunsthistorisch boek dat enkel aan zigeuners in de vroegmoderne kunsten gewijd is. Wel vond er van 7 oktober tot en met 18 januari jongstleden een tentoonstelling genaamd *The Baroque Underworld. Vice and Destitution in Rome* plaats in Villa

¹ Spike 2012, p. 33.

Medici. Deze tentoonstelling legde de donkere zijde van Rome in de tijd van de barok bloot. Provocatieve thema's als delictplegingen, de onderste lagen van de samenleving, dronkenschap waren het soort onderwerpen die in deze expositie aan de orde kwamen. Ook de zigeuners werden vertegenwoordigd en komen kort in de bijbehorende catalogus aan bod (*I Bassifondi del Barocco: la Roma del Vizio e della Miseria*, 2014).

Het is jammer dat er tot nu toe weinig aandacht is geweest voor zigeuners op een kunsthistorisch niveau. Het is de bedoeling om middels deze scriptie het zigeunerthema in de Italiaanse barok- en renaissance kunst diens welverdiende aandacht te geven. Want, hoewel schilderstukken en prenten met daarop zigeuners geen bijzonder groot deel van het totaal aan barokkunst uitmaken, bleek het net zoals andere lage genres en taferelen een zeer populair thema.

De vraag die in deze masterscriptie centraal staat is: 'Hoe ontwikkelde het zigeunergenre zich in de kunst van de Italiaanse renaissance en barok?'. Om deze vraag te beantwoorden is het onderzoek in verschillende hoofdstukken opgedeeld, die ieder een ander aspect van zigeuners in de Italiaanse kunst belichten. Hoofdstuk één is echter een inleidend hoofdstuk en met name bedoeld om een context te schetsen. In dit hoofdstuk worden de zigeuners van de renaissance en barok, en hun verleden belicht. Want hoewel we denken veel over hen te weten, is het beeld dat wij van zigeuners hebben grotendeels gebaseerd op verhalen, liederen en afbeeldingen - niet op contact met hen zelf. Het schetsen van een context voordat we de diepte ingaan, is daarom noodzakelijk. Het tweede hoofdstuk van deze scriptie handelt over het ontstaan van het zigeunerthema in de kunsten. Denk hierbij aan verschillende literaire en visuele bronnen die de iconografie van het thema hebben beïnvloed en de Italiaanse kunstenaars van de barok en renaissance hebben geprikkeld tot het veelvuldig schilderen van dit thema. Hoewel de onderzoeksvraag enkel betrekking heeft tot de Italiaanse kunst, zullen ook prenten en schilderstukken uit Noord-Europa binnen dit hoofdstuk besproken worden. Zoals zal blijken, is het immers daar dat zigeuners voor het eerst als onderwerp in de kunsten verschenen. In hoofdstuk drie komen vervolgens de verschillende gezichtspunten waarmee zigeuners in de kunst worden benaderd aan bod. Ten slotte zal in het laatste hoofdstuk de vraag naar 'lage' genres in het algemeen onderzocht worden. Zonder vraag naar deze onderwerpen en thema's, was het voor kunstenaars niet interessant en haalbaar om ze in de productie te houden - waardoor de lage thema's überhaupt nooit een kans gehad zouden hebben om zich te ontwikkelen. De grote vraag is waarom rijke en vooraanstaande lieden interesse hadden in dergelijke werken, en niet liever een schilderstuk aankochten met daarop een thema dat beter aansloot bij hun stand. Welke motieven speelden een rol in het ontstaan van deze traditie?

De verschillende hoofdstukken geven samen een breed overzicht van het zigeunerthema, en vormen samen het antwoord op de vraag 'Hoe ontwikkelde het zigeunerthema zich in de kunst van de Italiaanse renaissance en barok?'; een antwoord dat in de conclusie van deze scriptie samengevat wordt.

Hoofdstuk 1: Wie waren de zigeuners?

Waar zigeuners precies vandaan kwamen was, en is nog steeds grotendeels een raadsel. Zelf presenteerden zij zich als pelgrims afkomstig uit 'Klein-Egypte' en hun leider als 'de hertog van Egypte'.² De Engelse benaming van zigeuners, 'gypsies', stamt dan ook af van het woord 'Egyptians'.³ Duidelijk is dat er binnen de zigeuners verschillende culturen en achtergronden bestonden.⁴ Sommige groepen beweerden dat ze afstammelingen waren van de eerste Egyptenaren en samen met Jozef en Maria waren gevlucht uit Egypte en zodoende al generatieslang rondtrokken.⁵ Andere groepen vertelden dat zij Christenen waren maar onder het bewind van de Turken gedwongen waren zich tot de Islam te bekeren. Om ten slotte weer terug te keren tot het Christelijke geloof, werd hen een boetedoening opgelegd: zigeuners moesten zeven jaar lang rondtrekken en mochten enkel leven van aalmoezen.⁶

Er bestaan echter twijfels over de authenticiteit van deze verhalen. In de negentiende eeuw ontstond er namelijk het vermoeden dat zigeuners niet uit Egypte, maar uit India afkomstig waren. Deze hypothese is gebaseerd op een onderzoek uitgevoerd door biologen, linguïsten en geschiedkundigen naar de gebruiken, taal en dialecten van zigeuners. Zij wordt tegenwoordig nog steeds als de meest gangbare theorie gezien.⁷ Bovendien wordt deze aanname versterkt door een uitspraak van een vijftiende-eeuwse broeder, Hieronymus genaamd. In een vijftiende-eeuwse kroniek van de Italiaanse stad Forlì staat namelijk vermeld dat hij meende dat 'sommigen zeiden dat ze uit India kwamen'.⁸ Mocht India inderdaad de herkomst zijn van zigeuners, dan is het opvallend dat zij dit ontkenden en zelf beweerden pelgrims uit Egypte te zijn. Een reden hiervoor zou kunnen zijn dat hun bedelarij als 'pelgrims' in betere aarde viel als ronddolers, en dat zij op deze manier gemakkelijker in een stad werden ontvangen.

Zover bekend leidden zigeuners al vóór het begin van onze jaartelling een nomadisch bestaan.⁹ Hoewel zij door verschillende landen trokken, vestigden velen van hen zich tot op de dag van vandaag niet op een vaste plaats. Dit zorgde ervoor dat er vanaf het moment dat zij voor het eerst voet in Europa zetten, er een soort fascinatie maar tevens ook afstand rondom hen ontstond. Enerzijds maakten zigeuners deel uit van de samenleving, maar anderzijds waren zij buitenstaanders. Als gevolg daarvan zijn zigeuners altijd als vreemdelingen en minderheden beschouwd, iets dat resulteerde in veel verschillende mythes en vooroordelen. Het grootste deel van wat ons over zigeuners bekend is, komt

² Clèbert 1964, p. 16.

³ Okely 1983, pp. 1 - 3.

⁴ Gilsenbach 1994, p. 11.

⁵ Okely 1983, pp. 1 - 3.

⁶ Saul en Tebbutt 2004, p. 82.

⁷ Okely 1983, pp. 1 - 3. Mayall 2004, pp. 220, 221.

⁸ Chronicon Foroliviense 1731, in Gilsenbach 1994, p. 63.

⁹ Clèbert 1964, p. 12.

dan ook doorgaans voort uit verhalen, afbeeldingen en liederen; niet uit persoonlijk contact met henzelf. Dat het beeld dat wij van zigeuners hebben hierdoor gekleurd is, spreekt voor zich. Wie zigeuners precies waren en wat hun geschiedenis is, is weinig bekend. Om deze reden zal in dit hoofdstuk eerst aandacht besteed worden aan de geschiedenis en maatschappelijke positie van zigeuners van de renaissance en barok, voordat in het volgende hoofdstuk de oorsprong van het zigeunergenre in de vroegmoderne kunst behandeld wordt. Op deze wijze kunnen de ontwikkelingen binnen het zigeunergenre in de kunst die later aan bod komen beter in hun context bekeken worden.

Het leven van de eerste zigeuners in West-Europa

Rond 1400 trokken de eerste groepen zigeuners richting het Westen. Vermoedelijk vonden zij hun weg naar Europa via Perzië, het Byzantijnse Rijk en ten slotte de Balkan.¹⁰ Duitsland was het eerste West-Europese land waar zij zijn gedocumenteerd. Daar werden zigeuners in 1407 met enige verbazing door de lokale bevolking van Hildesheim onthaald. De identiteitspapieren die deze zigeuners bij zich droegen werden door het stadsbestuur klaarblijkelijk voor echt aangezien, want uit stadsarchieven van Hildesheim blijkt dat de zigeuners ter begroeting werden verwelkomd met wijn op kosten van het stadsbestuur.¹¹ Toch ging het niet aan de bevolking van Hildesheim voorbij dat deze rondtrekkende groep mensen 'anders' was. Tot dat moment waren zigeuners nog geheel onbekend onder de Europese bevolking, en hun exotische uitstraling zorgde voor ophef. Bijzonder is dat er vele kronieken en noteringen van de aankomst en perceptie van zigeuners overgeleverd zijn. Op deze manier kunnen we ons een beeld vormen wat men precies over zigeuners dacht.¹² In de kronieken worden zigeuners doorgaans omschreven als een bedelaarsvolk op doortocht, te herkennen aan een donkere huid, voorttrekkend in lange karavanen bestaande uit drie- tot vijfhonderd gezinnen met kinderen volgeladen wagens voortgetrokken door paarden. De volwassenen, zo staat in de kronieken te lezen, gingen vaak te voet. Enkel de leider, door zijn minderen 'koning', 'graaf', of 'hertog' genoemd, reed te paard en sliep in hotels of herbergen, terwijl zijn gevolg in de openlucht kampeerde.¹³

Na hun bezoek aan Duitsland, verspreidden de zigeuners zich in korte tijd over een groot deel van West-Europa: eerst naar Italië in en later via Frankrijk richting Wales en Spanje.¹⁴ Toelating tot de verschillende landen was zelden een probleem omdat zij een vrijbrief van Sigismund van Hongarije bij zich droegen. Hij was vanaf 1411 Rooms Koning en later Keizer van het Heilig Roomse Rijk. In deze vrijbrief verlangde Sigismund vrije doorgang in landen en steden voor zigeuners, en vroeg hij om de

¹⁰ Mayall 2004, pp. 220, 221.

¹¹ Stadtarchiv Hildesheim 1407, in Gilsenbach 1994, p. 45.

¹² In Gilsenbach, 1994 zijn alle kronieken over zigeuners tot en met de zeventiende eeuw gebundeld.

¹³ Saul en Tebbutt 2004, p. 80.

¹⁴ Clèbert 1964, pp. 39 - 42.

bescherming van dit rondtrekkende volk dat ter boetedoening zeven jaar rond moest trekken.¹⁵ De privileges die deze brief bood, waren echter van korte duur.

In de loop van de vijftiende eeuw verslechterde de positie van zigeuners langzamerhand. Steeds vaker hadden zij moeite om probleemloos grenzen over te steken en landen te doorkruisen. Bovendien had de vrijbrief van Sigismund van Hongarije niet in elk land evenveel aanzien en begon deze te verouderen: de in de brief genoemde zeven jaar die zigeuners als straf van hun bekering tot de Islam zouden moeten rondlopen als pelgrims begonnen tot een einde te komen. Steeds vaker werden zigeuners als ketters en onruststokers beschouwd. De enige optie om hun nomadisch bestaan voort te zetten, was om een nieuwe vrijbrief in handen te krijgen. Ditmaal van de allerhoogste christelijke macht - de paus. Op deze manier zou hun positie in de christelijke landen zo min mogelijk problemen opleveren. Daarnaast zou een reis naar Rome hun bewering pelgrims te zijn enkel versterken.¹⁶

Zo kwam het dat in 1422 de eerste groep zigeuners voet in Italië zetten, op weg naar de heilige stad Rome. Bologna deden zij als eerste aan. Dit onder leiding van hun hoofdman Michel van Egypte. Het is aannemelijk dat zij via Duitsland kwamen en daar de enige begaanbare weg richting Italië insloegen: de weg die jarenlang door Germaanse pelgrims werd genomen tijdens hun pelgrimages naar Venetië.¹⁷ In een kroniek geschreven door Ludovico Antonio Muratori in Bologna, lezen we echter dat zigeuners ditmaal niet als pelgrims werden onthaald. Vrijwel direct verspreidden zij een negatief beeld van zichzelf onder de Bolognese bevolking:

'Veel mensen brachten een zeer eerbiedig bezoek aan de vrouw van de hertog (Michel) om door haar de toekomst te laten voorspellen en al gebeurde er reeds veel - sommigen vernamen wat de toekomst voor hen in petto had -, in elk geval ging niemand weg of men had hem zijn beurs of een of ander kledingstuk ontstolen. De vrouwen van dit volk doorkruisten de stad van zes tot acht, lieten bij de burgers aan huis zien wat zij konden, en maakten zich meester van alles waar ze de hand op konden leggen. Anderen gingen winkels binnen, zogenaamd om inkopen te doen, doch in feite alleen om te stelen. In heel Bologna deden de rovers duchtig huis. (..) Toen er niets meer te snaaïen viel, verdwenen ze naar Rome.'¹⁸

Zigeuners werden dus steeds vaker in verband gebracht met diefstal. En hoewel koning Sigismund in zijn vrijbrief zigeuners niet het recht gaf om te stelen, eiste hij wel dat zij niet berecht konden worden door anderen dan henzelf.¹⁹ Het stadsbestuur en de bevolking stonden dus vrijwel machteloos.

¹⁵ Gilsenbach 1994, pp. 48, 49.

¹⁶ Bataillard 1889, p. 334 - 336.

¹⁷ Clèbert 1964, pp. 44 - 45.

¹⁸ Gilsenbach 1994, pp. 62, 63.

¹⁹ Muratori 1731, in Gilsenbach 1994, pp. 62, 63.

De eerder geciteerde kroniek over het leven van de vijftiende-eeuwse zigeuners moet echter kritisch bekeken worden. Muratori schreef zijn kronieken namelijk pas in de achttiende eeuw - een eeuw waarin zigeuners aanzienlijk slechter behandeld werden dan in de vijftiende eeuw. Luigi Pulci, een Italiaans dichter uit de vijftiende eeuw, beschrijft de situatie in zijn *Morgante* (1460) namelijk anders. In dit gedicht, tevens de vroegste Italiaanse bron waarin zigeuners worden vermeld, schrijft hij namelijk dat zigeuners aanvankelijk ook door de Italianen met hetzelfde respect behandeld werden als pelgrims. In de zestiende eeuw zou het tij pas gekeerd zijn, en werden zigeuners steeds vaker als dieven benaderd. Zelfs de waarzeggerij, ooit zo geliefd, werd vanaf dan gewantrouwd.²⁰ De fascinatie voor de slinkse zigeuners bleef echter bestaan en ontwikkelde zich. Zo ontstond er uiteindelijk een thema in de theaters genaamd *zingaresche*. Dit betrof liederen over zigeuners, opgedragen door gemaskerde figuren die waren bedoeld om mensen alert te maken op de zogenaamde valsheid van zigeuners. In totaal zijn er meer dan vijftig van dergelijke theaterstukken bekend die met name in de zeventiende eeuw opgevoerd werden.²¹

In de kroniek van Muratori was te lezen dat Michel van Egypte en zijn gevolg na een verblijf in Bologna hun weg naar Rome vervolgden.²² Die stad had op dat moment nog niet de status die zij in de zestiende eeuw zou bereiken: de straten van Rome waren bezaaid met zakkenrollers, prostituees, straatverkopers, gokkers, werkelozen, en ook zigeuners. Kansspelen, overvloed aan wijn en gebrek aan vertier mondde uit in dagelijkse gevechten en ruzies die de orde verstoorden. Bovendien jaagden bedelaars en zwervers de bevolking angst aan. Het eeuwige gevecht tussen de ordeverstoorders en de ordebewakers van de stad leek geen einde te hebben en bleef in stand door de aanhoudende grote armoede van de stad.²³ Ondanks het feit dat Rome dus al genoeg bandieten en bedelaars bezat, wisten de zigeuners hier toch een brief van paus Martinus V te bemachtigen aan het begin van augustus in 1422. De authenticiteit van deze brief is echter meermaals in twijfel getrokken.²⁴

Voor enige tijd werden zigeuners door hun beschermingsbrief van de paus enigszins getolereerd. Op 21 september 1549 werden zij echter definitief verbannen uit Italië en niet langer toegelaten tot de steden. Alle zigeuners die toch nog voet aan land durfden te zetten, wachtte een tienjarige dienst op de Italiaanse galeien. De burgers van Italië werden dan ook verzocht zigeuners, man of vrouw, te pijnigen, aan te geven, of zelfs te doden. In plaats van gestraft te worden, zouden de Italianen per zigeuner een beloning van tien dukaten ontvangen.²⁵

²⁰ Holberton, p. 385.

²¹ Gilsenbach 1994, p. 130.

²² Clèbert 1964, pp. 45.

²³ Braudel 1972, p. 742

²⁴ Clèbert 1964, pp. 45.

²⁵ Archivio dei Frari, in Gilsenbach 1994, pp. 172, 173.

Hierdoor waren ze genoodzaakt om verder te trekken. In de daarop volgende jaren verkregen zigeuners verschillende andere vrijbrieven. Hoewel er geen bewijs is dat de brieven authentiek waren, werden ze destijds toch als legitiem gezien. Het gaf zigeuners de mogelijkheid om nieuwe landen te doorkruisen en dat is ook wat ze in de daaropvolgende eeuwen bleven doen. Zij vervolgden hun weg in de zeventiende eeuw onder andere naar Zwitserland, Portugal en Finland, en verspreidden zich in de achttiende eeuw langzaam over de hele wereld.²⁶ Dat hun wegen getekend werden door onderdrukking en niet zonder horten of stoten verliep, zal in de volgende paragraaf worden belicht.

De maatschappelijke positie van zigeuners in de renaissance en barok

Het is moeilijk om een authentiek beeld te vormen van de manier waarop er over zigeuners gedacht werd aan het begin van hun komst in Europa. Dit omdat er uit de eerste helft van de vijftiende eeuw nauwelijks gedichten, theaterstukken of vertellingen aan ons bekend zijn waarin zij besproken worden. Wel zijn er veel noteringen van incidenten waarbij zigeuners in verband worden gebracht met misdaden. Omdat dit vrijwel de enige bronnen zijn die we hebben over het doen en laten van zigeuners aan het begin van de vijftiende eeuw, komen zigeuners hierdoor in een negatief daglicht te staan. Hun komst aan het begin van de vijftiende eeuw wordt dan ook vaak omschreven als een invasie van grote groepen zigeuners die zich voordeden als vluchtelingen of pelgrims, maar ondertussen waar zij kans zagen, winkels leegroofden en zakken rolden. Er moet echter rekening gehouden worden met het feit dat zigeuners een minderheid betroffen. Rapporteringen van misdragingen van minderheden zijn doorgaans groter in getal dan de alledaagse wandaden van de meerderheid, die vaak minder nieuwswaardig zijn.²⁷ Dit kan leiden tot een vertekend beeld.

Wat blijkt is namelijk dat zigeuners aan het begin van hun komst, zoals eerder aangegeven, niet geheel onvriendelijk werden ontvangen. Aanvankelijk was men erg nieuwsgierig naar dit nieuwe en exotische volk, dat opeens van vreemdeling tot buurman werd en afleiding bood van het alledaagse leven.²⁸ De eerste groepen zigeuners die rond 1417 Magdeburg in Duitsland aandeden, waren bijvoorbeeld professionele acrobaten. In de *Magdeburger Schöppenchronik* is bijvoorbeeld te lezen dat dit volk, 'schwarze greuliche Leute, Männer wie Frauen, mit viele Kindern die vertreiben wurden aus ihrem Land', in totaal veertien dagen in Magdeburg bleven. Gedurende die tijd vertoonden zij op de vismarkt acrobatische hoogstandjes en dansten 'einer auf des anderen Schultern'. Bovendien voerspelden zij de toekomst van de lokale bevolking en goochelden zij voor het zittende bestuur. De vermakelarij van zigeuners werd zelfs dusdanig gewaardeerd, dat ze ervoor betaald kregen: een vat bier, een rund en brood.²⁹ Hier verdienden ze dus op een eerlijke manier hun brood, en daarnaast betaalden ze ook voor

²⁶ Kenrick 2012, pp. xx - xvii.

²⁷ Saul en Tebutt, 2004, p. 79.

²⁸ Holberton 1995, p. 385.

²⁹ Die Chroniken der niedersächsischen Städte: Magdeburg 1869, in Gilsenbach 1994, p. 47.

hun verblijf.³⁰ Ook de groepen zigeuners die zich als Egyptische pelgrims voordeden werden aanvankelijk niet verstoten door de maatschappij. Met name in Nederland en Frankrijk was men al lang blij dat dit donker-gekleurde volk geen kwaad in de zin had. Daar kregen de 'pelgrims' dan ook eten, drinken en onderdak van de bevolking om ze zo op weg te helpen in hun doortocht.³¹

Ondanks dit alles werden zigeuners toch als minderheden beschouwd. Hoewel in de middeleeuwen een gelijke behandeling de sleutel tot deugdzaamheid en nobelheid was, is dit niet wat er in de praktijk gebeurde. Op mensen die qua uiterlijk te veel afweken van de meerderheid werd over het algemeen neergekeken. Bovendien werden mensen met een donkere huidskleur, zoals zigeuners, tijdens de late middeleeuwen en in het begin van de renaissance, beschouwd als lelijk en veronderstelde men dat ze geen moraal hadden.³² Hierdoor en door eigen toedoen, zou het tij zich uiteindelijk tegen de zigeuners keren,.

Frankrijk was één van de eerste landen die maatregelen tegen zigeuners trof. Reeds in 1427, het jaar dat zigeuners voor het eerst voet in Parijs zette, verbande de bisschop van Parijs hen uit zijn stad. Hij beschuldigde ze van diefstal, afpersing en zwendelarij. Ook werden zigeuners geassocieerd met de zwarte kunsten. Enkel in de Provence bleef men zigeuners gastvrij ontvangen en kregen ze onderdak, eten en drinken aangeboden. Echter in 1539 werden zigeuners uit het hele koninkrijk verbannen en gerangschikt onder de noemer 'landlopers', naast de marionettenspelers, klaagliedzangers, aanranders, en draaibordspelers. Na arrestatie restte hen allen dwangarbeid op de schepen, al kwamen zij meestal met straffen weg die justitie vlug kon afhandelen: de schandpaal, het afsnijden van oren, of de gesel.³³

In andere West-Europese landen werden zigeuners voor langere tijd getolereerd. Daar geloofden de bevolking en het bestuur aanvankelijk in de religieuze aard van de doortrek van zigeuners, misleid door de pracht en praal van de zigeunerkoningen en gefascineerd door de kunst van de waarzeggerij. Tot bleek dat men een hogere prijs betaalde voor het voorspellen van de toekomst dan gedacht: steeds vaker werden mensen van hun kostbaarheden of geld ontdaan terwijl zij aandachtig luisterden naar de voorspellingen van zigeuners.³⁴ Dit zorgde ervoor dat zigeuners ruim vijftig jaar na hun komst, tegen het eind van de vijftiende eeuw, niet langer de hand boven het hoofd werd gehouden en de andere West-Europese landen het voorbeeld van Frankrijk volgden: zigeuners werden verbannen. Niet alleen werden ze gezien als de oorzaak van alle onrust en wandaden in de maatschappij, ook werden epidemieën en natuurrampen op hen verhaald. Zelfs de waarzeggerij, eerst geliefd en bewonderd, werd nu gezien als een duivelskunst. Vanaf dit moment kwamen zigeuners

³⁰ Saul en Tebutt 2004, p. 81.

³¹ Saul en Tebutt 2004, p.82.

³² Melinkoff 1993, p. LI.

³³ Clèbert 1964, pp. 66, 67.

³⁴ Holberton 1995, p. 385.

steeds vaker (negatief) voor in kronieken en kreeg het Duitse volk zelfs het recht om zigeuners te doden. Dit omdat zigeuners zich niets van verbanning aantrokken.³⁵

De daaropvolgende eeuwen verslechterde de positie van zigeuners enkel. Onderdrukking van zigeuners hield aan: ook nieuwe landen en steden die de zigeuners in de zeventiende en achttiende eeuw aandeden, troffen maatregelen tegen hen. Verbanning, het afstaan van kinderen, executie en slavernij was de prijs die achttiende-eeuwse zigeuners nog steeds betaalden om hun nomadische levensstijl voort te zetten. Pas in de negentiende eeuw trad hier een kleine verandering in op: Denemarken liet vanaf 1849 weer zigeuners toe tot Deens grondgebied. Het was echter een overwinning van korte duur. Zesentwintig jaar later, in 1875, werden de zigeuners weer verbannen. De onderdrukking escaleerde uiteindelijk tijdens de Tweede Wereldoorlog, toen de zigeuners hetzelfde lot moesten ondergaan als de Joden: totale uitroeiing.³⁶

Tegenwoordig zwerven er nog vijf tot zes miljoen zigeuners door de wereld.³⁷ Hoewel ze meer vrijheid hebben en hun leven in woonwagenkampen vaak wordt gedoogd, worden zigeuners nog steeds als een sociaal probleem ervaren. De meeste zigeuners weigeren namelijk om loonarbeid te verrichten, belasting te betalen, hebben geen vaste verblijfplaats, en worden nog steeds vaak in verband met diefstal gebracht.³⁸

Van verplichte migratie tot inspiratie voor vroegmoderne kunstenaars

Hoewel zigeuners aanvankelijk dus vrij positief werden ontvangen, keerde het tij al rond het midden van de zestiende eeuw. Zoals in de voorgaande paragrafen beschreven waren zigeuners vanaf dat moment niet langer welkom en wacht hun verbanning, executie, gedwongen slavernij en verplichte migratie. In Italië hebben zigeuners zich daar weinig van aan getrokken; gedurende de zestiende en zeventiende eeuw bleven zij in Italië. Daar hielden zij zich met name op in Rome, een stad die op dat moment zowel op politiek als artistiek niveau floreerde. Het wemelde er van de kunstenaars en het duurde dan ook niet lang voordat zigeuners hun aandacht trokken. Met een zekere fascinatie werd het nomadische volk door hen gedocumenteerd in schrift en beeld - soms enkel ter observatie, andere keren met een waarschuwende ondertoon. Met dit hoofdstuk is de context geschetst rondom de zigeuners van de vroegmoderne periode, Hiermee is een basis gelegd om de volgende stap te kunnen zetten en dieper op het hoofdthema van de scriptie in te gaan: het zigeunergenre in de vroegmoderne kunst van Italië.

³⁵ Clèbert 1964, pp. 79 - 80.

³⁶ Kenrick 2012, pp. xx - xvii.

³⁷ Clèbert 1964, p. 7.

³⁸ Okely 1983, p. 2.

Hoofdstuk 2: Het ontstaan van het zigeunerthema en de vroege ontwikkeling in de prentkunst

In het vorige hoofdstuk werd beschreven hoe zigeuners in de loop van de vijftiende eeuw hun weg naar Europa vonden. Geïnspireerd door deze vreemdelingen legden tekenaars, prentmakers en schilders dit nomadische volk al vanaf het begin van hun komst vast. Dit resulteerde in een reeks afbeeldingen die ons niet alleen het doen en laten van zigeuners tonen, maar ook een idee geven hoe men over hen dacht. Hoe gefascineerd men door dit exotische volk was, blijkt onder andere uit een verluchting in de 'Amtliche Spiezer Chronik' (1485, Centrale Bibliotheek Zürich, afb. 1). Deze prent van Diebold Schilling uit 1485 is een van de vroegst overgeleverde en wellicht meest representatieve voorbeelden die we van de migratie van zigeuners naar Europa hebben. Op deze afbeelding zien we een groep zigeuners bestaande uit mannen, vrouwen en kinderen, die op het punt staan Berne binnen te gaan; met hun hand wijzen ze in de richting van deze Duitse stad. In het bijschrift bovenaan de miniatuur worden de vreemdelingen omschreven als 'gedoopte heidenen'.

Uit de afbeelding van Schilling blijkt een bepaalde verwondering voor zigeuners, die aan de ene kant deel uitmaakten van de samenleving, maar aan de andere kant buitenstaander waren. Dit aspect werd in de daaropvolgende jaren steeds vaker in de schilder- en prentkunst uitgediept. In het begin ging dit vaak om op zichzelf staande schetsen, studies of prenten, vaak observerend van aard zoals de afbeelding in het juist genoemde Amtliche Spiezer Chronik, maar later groeide het uit tot een veelzijdig genrethema binnen de barokkunst, en kreeg het een eigen iconografie waarin zigeuners, vaak gekleed in bonte kostuums, doorgaans in verband werden gebracht met bedrog.

Hoewel het genre zich geleidelijk aan ontwikkelde, is er een drietal visuele en literaire bronnen te noemen die de iconografie van het zigeunerthema hebben beïnvloed en de Italiaanse kunstenaars van de renaissance en barok hebben geprikkeld tot het veelvuldig schilderen ervan: de prentkunst uit het Noorden, het kostuumhandboek *Habiti Antichi et Moderni* van Cesare Vecellio en het embleemboek *Iconologia* van Cesare Ripa. Deze drie zullen in dit hoofdstuk worden belicht.

Prenten uit het Noorden

Zoals in het vorige hoofdstuk gezegd deden zigeuners aan het begin van de vijftiende eeuw als eerste Duitsland en de Lage Landen aan. Het was dan ook in het Noorden dat de visuele traditie rondom het afbeelden van zowel zigeuners als bedelaars ontstond. Daar baseerde men zich in de kunsten bovendien niet enkel op de klassieken of religie, zoals dat in Italië grotendeels wel het geval was. In het Noorden schilderde men taferelen van de alledag die de indruk wekten dat ze naar het leven waren geschilderd. Dit resulteerde enerzijds in afbeeldingen die herkenbaar waren voor de beschouwers, en anderzijds in afbeeldingen die niet alleen voor de hogere klasse begrijpelijk waren, maar ook voor het gewone volk.

De vroegste noordelijke prenten met daarop zigeuners betroffen enkel observaties van hen en hun karavanen. Dit is te illustreren aan de hand van *Zigeunerfamilie*, een prent van de Meester van het Amsterdamse Kabinet (1475 - 1480, Rijksmuseum, Amsterdam, afb. 2). Deze ets kan gezien worden als de oudste afbeelding van zigeuners die wij tot onze beschikking hebben, en toont een gezin op doortocht.³⁹

Vanaf het midden van de zestiende eeuw werden zigeuners echter steeds vaker met vooroordelen en stereotypie benaderd. De oorzaken hiervan waren, zoals eerder beschreven, de aanhoudende misdaden en de daarbij horende verdragen die in het midden van de zestiende eeuw werden opgesteld tegen bedelarij, en zigeuners in het bijzonder. Deze verdragen verboden het bedelen, en soms zelfs het verblijf van zigeuners in bepaalde steden of landen.⁴⁰ Als resultaat zien we een groei in prenten, maar ook schilderstukken, met daarop zigeuners. Zij dienden dan ook veelal om de 'ware aard' van de zigeuners maar ook bedelaars te bloot te leggen. Ook zetten ze de verdragen kracht bij en waarschuwden de bevolking voor dit louche volk, dat beweerde pelgrim te zijn en recht te hebben op aalmoes, maar in werkelijkheid de bevolking bestal.⁴¹

Dat de noordelijke prenten een inspiratie voor zuidelijke kunstenaars zouden vormen, was aan het begin van de Italiaanse renaissance nog lastig voor te stellen. De genrekunst van het Noorden werd in de vijftiende eeuw in Italië niet goed ontvangen. De alledaagse en lage thema's die het behandelde, zoals bedelaars en zigeuners, werden als barbaars gezien en pasten niet thuis in het geïdealiseerde decorum van de renaissance. Geleidelijk aan, in de zestiende maar met name in de zeventiende eeuw, kwam er echter steeds meer interesse in scènes vanuit het alledaagse. Italianen kwamen bovendien steeds vaker in contact met de Noordelijke kunst. Een van de oorzaken hiervan was de opkomende prentkunst: via prenten konden schilders en graveurs op relatief gemakkelijke en goedkope wijze hun werk niet alleen binnen de grenzen van hun eigen land, maar ook daarbuiten verspreiden. Op deze manier kwamen vele noordelijke prenten met daarop diverse thema's in het Zuiden terecht. De zestiende-eeuwse kunstenaarsbiograaf Vasari vertelt ons hierover in zijn *Vite*. Volgens hem waren met name de prenten van Albrecht Dürer, die zelf twee maal een reis naar Italië ondernam, enorm in trek. Zo vertelt hij dat enkele van Dürers kopergravures middels Vlaamse kooplieden hun weg naar Venetië vonden. Deze prenten werden vrijwel direct opgekocht door Marcantonio Raimondi (1480 - 1534), de belangrijkste Italiaanse graveur van de renaissance. Zich bewust van de populariteit van Dürers prenten en het geld dat hiermee te verdienen viel, koos Marcantonio er vervolgens voor om de prenten van Dürer te vervalsen. Hij voorzag deze prenten, zijn kopieën, van Dürers merkteken een A en een D, en verdiende op die manier veel geld.⁴²

³⁹ Holberton 1995, p. 386.

⁴⁰ Clèbert 1964, pp. 66, 67.

⁴¹ Nichols 2007, p. 37.

⁴² Vasari 1568 (ed. 1912), pp. 95, 96.

Een van Dürers prenten die met name relevant is voor dit onderzoek, betreft *Een zigeunerfamilie*.⁴³ Deze gravure toont een zigeunerpaar bestaande uit een man en een vrouw met een kind op haar arm (1496, The Metropolitan Museum of Art, New York, afb. 3). De prent is meermaals in verband gebracht met de vroegste afbeelding van zigeuners die we kennen: *Zigeunerfamilie* van de Meester van het Amsterdamse Kabinet. Hoewel er geen documenten bekend zijn die vermelden dat Dürers prent met daarop het zigeunerpaar daadwerkelijk in Italië is geweest, is dit zeer aannemelijk. Een zestiende-eeuwse prent geeft de doorslag: de Italiaanse graveur Nicoletto da Modena maakte een haast letterlijke kopie van Dürers *Zigeunerfamilie* (1500, locatie onbekend, afb. 4). Vergelijking tussen beide laat geen twijfel bestaan over het feit dat Da Modena zich op Dürer baseerde. In Italië moet er dus zeker toegang tot diens prent *Zigeunerfamilie* zijn geweest.⁴⁴

Niet alleen de prenten van Dürer waren in Italië in trek. Ook andere kunstenaars uit het Noorden bereikten een internationale status. Onder hen was Lucas van Leyden (1494 - 1533). Hoewel deze schilder en graveur nooit zelf een reis naar Italië ondernam, waren zijn prenten wel bekend in het Zuiden. Karel van Mander schrijft hierover in zijn *Schilderboeck* (1604) dat vele Italiaanse kunstschilders elementen van Van Leydens prenten overnamen en gebruikten in hun eigen werk.⁴⁵ Lucas van Leyden maakte geen specifieke prenten van zigeuners, maar wel van bedelaars in het algemeen. Een voorbeeld daarvan is een ets uit 1520 (1520, Metropolitan Museum of Art, New York, afb. 5). Op deze prent zien we een rondtrekkend gezin bestaande uit een man, een vrouw en hun kinderen.

Noordelijke prenten als deze met daarop bedelaars belandden in Italië onder andere bij verschillende verzamelaars. Uit inventarissen blijkt dat zij prenten als substituut voor een schilderij aan de muur hingen, of ze bij elkaar hielden door ze op blanco pagina's in zogenaamde 'kunstboeken' op te bergen of op te plakken.⁴⁶ Ook werden de noordelijke prenten verzameld door kunstenaars om als voorbeeld of studiemateriaal te gebruiken. Op deze manier kwamen veel gravures en houtsneden uit het Noorden in Italiaanse kunstenaarsateliers terecht. Daar inspireerden zij de zuiderlingen om niet langer enkel klassieke en religieuze scènes te schilderen, maar ook om hun omgeving te observeren en taferelen naar het leven te schilderen. Het motief van een waarschuwing of moraliserende boodschap, vaak terug te zien in de Noordelijke kunst, viel nu ook bij hen in de smaak en werd tegen het einde van de zestiende eeuw steeds vaker overgenomen.

⁴³ Deze prent stond voorheen bekend onder de naam *Turkse familie*. F. Anzelewsky heeft echter een overtuigend betoog geschreven waarom het hier om een zigeunergezin gaat. Om deze reden heeft de prent een nieuwe titel gekregen: *De Zigeunerfamilie*.

⁴⁴ Holberton 1995, pp. 386, 387.

⁴⁵ Van Mander 1604 (ed. 1994 - 1996), fol. 212.

⁴⁶ De Jongh 1997, p. 21.

2.2 *Habiti Antichi et Moderni*

Niet alleen visuele bronnen vormden de iconografie van het vroegmoderne zigeunergenre. Ook literaire bronnen droegen hieraan bij. In 1590 bracht Cesare Vecellio een kostuumboek uit: *Habiti Antichi et Moderni di Diversi Parti di Mondo*. Zoals de titel doet vermoeden bevat dit handboek beschrijvingen van kostuums gedragen in de tijd van Vecellio zelf en uit het verleden. De meeste beschrijvingen worden geïllustreerd aan de hand van een houtsnede, waardoor het handboek meermaals diende als informatie- en inspiratiebron voor schilders uit de zestiende eeuw en later.

Ook de kleding van zigeuners komt in het handboek van Cesare Vecellio aan bod (1598, afb. 6). Volgens Vecellio 'knopen [zigeunerinnen] een wollen doek over hun schouder, die onder de arm doorgaat en lang genoeg is om de voeten te raken.' Deze doek staat ook wel bekend als een *schivavina* en is 'een doek uit grof geweven wol, gedragen door zigeuners en heremieten'.⁴⁷ In de bijbehorende houtsnede zien we dit alles terugkeren. Bovendien draagt de zigeunerin een opvallend hoofddekseel, gemaakt van stroken linnen. Het is aan de hand van deze tulband dat zigeuners vaker te herkennen zijn in prenten in schilderijen. Denk hierbij bijvoorbeeld aan de prent van Diebold Schilling die in de inleiding van dit hoofdstuk voorbij kwam, maar ook aan Giovanni Andrea Ansaldo's *Vlucht naar Egypte*, waarin Maria is verbeeld als een zigeunerin (1620, Galleria Nazionale, afb. 7). Ook de door Vecellio beschreven omslagdoek zijn in haast elke zestiende- en zeventiende-eeuwse afbeelding van zigeuners terug te zien. Toch mag er niet vanuit worden gegaan dat dit de enige leidraad voor kunstenaars vormde wat betreft het afbeelden van zigeunerkledij en zij zich enkel hierop baseerden. Hoewel de *Habiti Antichi et Moderni* een gepubliceerde referentie was, hadden Italiaanse kunstenaars ook de mogelijkheid om zigeuners met eigen ogen te aanschouwen. Een anonieme kostuumstudie uit het zeventiende-eeuwse Florence is hier het bewijs van (British Museum, Londen, afb. 8).

2.3 *Iconologia*.

Een ander geschrift dat van grote invloed was op het karakter en de uitstraling die de zigeuners in schilderijen en prenten werden aangemeten, was *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi* van Cesare Ripa. Dit embleemboek uit 1593 vormde in de zeventiende eeuw een hulpmiddel voor het afbeelden van allegorieën, personificaties en symbolen.⁴⁸ Daarnaast schetst het voor ons een goed beeld van de manier waarop er in de tijd van Ripa tegen abstracte begrippen en ideeën werd aangekeken: deze werden gevisualiseerd als personages en hadden verschillende eigenschappen of attributen waardoor ze voor iedereen herkenbaar waren. De basis van de verschillende personificaties en allegorieën putte Ripa uit zowel klassieke als middeleeuwse bronnen.⁴⁹ Dit is terug te zien in de attributen die de personificaties doorgaans bij zich dragen. Hoewel de eerste uitgave in 1593 enkel beschrijvingen van de verschillende concepten

⁴⁷ Vecellio 1590 (ed. 1664), p. 395.

⁴⁸ Gordon 1944, p. 39.

⁴⁹ Ripa 1593 (ed. 1971), p. VII.

bevatte, werd de tweede uitgave in 1603 uitgebreid met 151 illustraties. Vermoedelijk was dit ook de reden dat het boek van Ripa tot de verbeelding van schilders en prentmakers sprak, en meermaals door hen werd geraadpleegd. In werkelijkheid was het handboek echter bedoeld als hulpmiddel voor dichters, sprekers en priesters.⁵⁰

Twee begrippen die in Cesare Ripa's *Iconologia* worden beschreven, zijn interessant voor dit onderzoek. Naar Ripa's idee zijn zigeuners namelijk de ideale personificatie voor zowel het concept 'Armoede', als dat van 'Komedie'.⁵¹

'Armoede' omschrijft Ripa met de volgende woorden: 'Een vrouw als een zigeuner gekleed, haar nek gebogen, alsof zij om een aalmoes vraagt. Een kwikstaartje zit op haar hoofd.' Ripa meldt tevens waarom de zigeunerin de armoede symboliseert: 'De Armoede wordt als een zigeunerin verbeeld, omdat er geen armer volk ter wereld te bedenken is.'⁵² De kwikstaart, *cincolo*, op het hoofd van de vrouw nam Cesare Ripa over uit het symbolenboek *Hieroglyphica* (1556) van Pierio Valeriano. Daarin staat vermeld dat deze vogel hét teken van ultieme armoede is, bekend staat om zijn zwakte, niet in staat is zelf een nest te bouwen en daarom zijn eigen eieren in de nesten van anderen legt. Deze onbekwaamheid om zelf een nest te bouwen wordt in de prent van Cesare Ripa in verband gebracht met het feit dat zigeuners een nomadisch bestaan leidden zich nooit op een vaste plek vestigden.⁵³ Dit beeld van zigeuners, dat zij in armoede leven en dat zij net als de kwikstaarten van andermans rijkdom moeten leven, komt tegen het einde van de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw steeds vaker in vroegmoderne verbeeldingen van zigeuners terug. Maar iets dat nog veel prominenter aanwezig is, is het beeld dat Ripa schetste in zijn beschrijving van het begrip 'Komedie'.

'Komedie' is een begrip dat ver van 'Armoede' af staat. Komedie wordt doorgaans geassocieerd met positieve dingen, het luchtig omgaan met tegenslagen van het lot en het lachen om andermans stomiteiten, terwijl armoede enkel negatieve connotaties kent: het is een situatie waarin niemand zich wenst te begeven. Toch wordt ook het begrip 'komedie', net zoals 'armoede,' door een zigeunerin vertegenwoordigd. Ripa omschrijft 'Komedie' als: 'Een vrouw gekleed als een zigeunerin. Haar gewaad moet kleurrijk zijn; in haar rechterhand houdt zij een hoorn vast die als muziekinstrument dient; in haar linkerhand houdt zij een masker vast, en ze heeft sokken aan haar voeten. De vele kleuren van haar kleding symboliseren de diversiteit van de dichtkunst die onderdeel is van theater en komedie en voor het geestesoog haast net zo vermakelijk is als de menselijke fouten en tegenslagen, deugden en ondeugden die in de Komedie aan bod komen.'⁵⁴ Net zoals Ripa dat deed bij het begrip Armoede, verklaart hij ook hier waarom juist een zigeuner het toonbeeld van de Komedie is: 'Komedie bevat suggesties die gemakkelijk te maken zijn en handelingen die moeilijk uit te voeren zijn. Om

⁵⁰ Ripa 1593 (ed. 1971), introductie.

⁵¹ Ripa 1593, p. 92, 494.

⁵² Ripa 1593, p. 494.

⁵³ Valerianus 1556, p. 309.

⁵⁴ Ripa 1593, p. 92.

deze reden wordt Komedie verbeeld in de jurk van een zigeunerin, omdat zij gul zijn in het beloven van een rijke toekomst aan anderen; een toekomst die voor henzelf onmogelijk is gezien hun armoede.' Dit geheel is goed te illustreren aan de hand van de titelpagina van een zeventiende-eeuwse codex waarin de komedies van Ludovico Ariosto zijn opgenomen. De houtsnede die voor de titelpagina werd gemaakt betreft namelijk een uitwerking van Ripa's personificatie van de Komedie tegen de achtergrond van een zestiende-eeuws theater. Wel houdt zij de hoorn in haar linker- in plaats van rechterhand en het masker in haar rechter- in plaats van haar linkerhand (1622, afb. 9).

Embleemboeken zoals die van Ripa werden veelvuldig ter inspiratie geraadpleegd door kunstenaars voor het maken van prenten of schilderstukken met een moraliserende boodschap. Caravaggio, een vooraanstaand zeventiende-eeuws kunstenaar die een impuls gaf aan de zigeunervoorstellingen en in het volgende hoofdstuk uitvoerig wordt behandeld, was er hier een van. Dat hij in het bezit was van, of in ieder geval toegang had tot, een exemplaar van *Iconologia* is zeer waarschijnlijk. Zijn beschermheer in Rome was namelijk kardinaal Francesco Maria del Monte, kunstkenner en mecenas van de Italiaanse barokkunst. En het was hij aan wie Ripa zijn eerste editie van *Iconologia* opdroeg.⁵⁵ Dat Caravaggio deze publicatie in handen heeft gehad is dus aannemelijk, en goed te illustreren aan de hand van zijn *Waarzegster* (1594, Pinacoteca Capitolina, Musei Capitolini, afb. 10). De zigeunerin op dit werk sluit qua uiterlijk nauw aan bij de personificatie van Armoede zoals Ripa die beschreef. Ook geeft zij een waarschuwende boodschap aan de beschouwer: terwijl de goedgelovige jongeman aandachtig naar de zigeunerin luistert, schuift zij de ring van zijn vinger.⁵⁶ Dit werk van Caravaggio is van groot belang geweest voor de zeventiende-eeuwse interpretatie van het zigeunergenre, en zal daarom in het volgende hoofdstuk nog extra aandacht krijgen.

Visuele en literaire bronnen: een voedingsbodem voor kunstenaars

De in dit hoofdstuk besproken visuele en literaire bronnen vormden een zekere basis voor het zigeunerthema in de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Zij waren een voedingsbodem waaruit schilders inspiratie putten. Het ligt voor de hand te denken dat dit de enige inspiratiebronnen voor kunstenaars vormden, en dat het ene - de schilderijen - het ander - de visuele bronnen - als vanzelfsprekend opvolgden. Een nuancering is hier op haar plaats. Zoals uit het volgende hoofdstuk zal blijken, zijn er ook schilderijen uit de zestiende en zeventiende eeuw die duidelijk niet op deze visuele bronnen van zigeuners gebaseerd zijn. De maatschappelijke positie van zigeuners en de manier waarop de zestiende- en zeventiende-eeuwse bevolking naar hen keek, speelde namelijk ook een belangrijke rol in de ontwikkeling van het vroegmoderne zigeunerthema. In het volgende hoofdstuk wordt dit gegeven verder onderzocht.

⁵⁵ Moffitt 2004, p. 65. Friedländer 1955, p. 254.

⁵⁶ Graham-Dixon 2010, p. 107, 108.

Hoofdstuk 3: Een cultuurhistorische interpretatie van het zigeunerthema in Italië

In dit hoofdstuk wordt de cultuurhistorische interpretatie van zigeuners in vroegmoderne schilderstukken onderzocht. Dit houdt in dat er wordt gekeken naar hoe de kijk, die men in de zestiende en zeventiende eeuw op zigeuners had, in de kunst van deze tijd in voorstellingen is weerspiegeld. Dit wordt gedaan door middel van het categoriseren van verschillende benaderingswijzen en thema's binnen de zigeunervoorstellingen, en deze vervolgens apart te belichten.

Wanneer men kijkt naar het grote aantal zigeuners die daadwerkelijk in Europa leefden, is het aantal afbeeldingen dat van hen is gemaakt tijdens de renaissance en barok relatief gering. Binnen het betrekkelijk kleine genre zijn globaal gezien twee conflicterende benaderingswijzen van zigeuners te ontdekken: een positieve en een negatieve. De positieve benaderingswijze benadrukt de fascinatie en verwondering die rondom zigeuners bestond. Zigeuners werden in dit geval niet alleen als mysterieuze en soms zelfs verleidelijke vreemdelingen afgebeeld, maar ook als mensen levend in harmonie met de natuur. Het tegenovergestelde van deze visie is een negatieve benaderingswijze. Binnen deze invalshoek worden zigeuners met name verbeeld als sluwe rovers die het onschuldige volk voor de gek houden. Dergelijke afbeeldingen dienden dan ook niet enkel ter vermaak van de welgestelde lieden, maar gaven tevens een waarschuwende boodschap af: kijk uit voor dit duivelse volk!⁵⁷

Deze twee verschillende gezichtspunten scheppen verwarring: het ene moment zien we zigeuners als romantische zielen, in harmonie met de natuur - het andere moment zien we hen als een stel bedriegers. Nu eens zien we een zigeunerin als aantrekkelijk en onweerstaanbaar, dan zien we haar weer als een arme bedelaarster.⁵⁸ Onderstaand worden de verschillende benaderingen, positief en negatief, apart besproken.

Positieve benadering: stille jaloezie

De eerste afbeeldingen van zigeuners stammen uit het einde van de vijftiende eeuw. Ondanks het feit dat het beeld van de sluwe zigeuners het meest bekend werd, betreft dit maar een klein aandeel. De vroegste prenten tonen namelijk vooral onbevooroordeelde studies en observaties, waarin een bepaalde nieuwsgierigheid voor de exotische zigeuners te bespeuren valt. Zoals in hoofdstuk één beschreven staat, werden zigeuners aan het begin van hun komst namelijk helemaal niet als bandieten en onruststokers gezien. Integendeel: zij werden met respect behandeld en ontvangen. Ze werden gezien als een welkome afleiding van de alledaagse sleur. Deze positieve benaderingswijze is precies wat we terug zien in de vroege Italiaanse zigeunervoorstellingen, en is in totaal in vier verschillende thema's op te delen: nieuwsgierigheid, zigeuners in pastorale landschappen, verleidelijke

⁵⁷ Nichols 2007, p. 37.

⁵⁸ Mayall 2004, p. 15.

zigeunerinnen en ten slotte zigeuners in religieuze scènes. Deze zullen allen individueel in deze overkoepelende paragraaf toegelicht worden.

Nieuwsgierigheid: zigeuners bekeken als vreemdelingen

Hoewel de alledaagse thema's van de prenten aanvankelijk in Italië als barbaars werden beschouwd, veranderde deze instelling snel. Steeds vaker namen Italiaanse kunstenaars motieven of composities uit het Noorden over. Zoals eerder gezien kwam het door de groeiende belangstelling voor noordelijke prenten dat Nicoletto da Modena uiteindelijk in 1500 een prent van Dürer met daarop een zigeunerfamilie kopieerde. Zoals beschreven, was de prent van Dürer op haar beurt weer geïnspireerd op de allereerste prent met daarop zigeuners die we kennen: *Zigeunerfamilie* van de Meester van het Amsterdamse Kabinet (afb. 2, 3 en 4). Door de overname van Dürers prent introduceerde Da Modena als een van de eersten zigeuners als onderwerp in de Italiaanse kunst.

Na Da Modena volgden velen. Het gaat hier vooral om prenten. Grote schilderstukken werden aan het begin van de zestiende eeuw nog nauwelijks aan zigeuners gewijd. Opvallend is de kennelijk objectieve observatie die steeds terugkeert in deze prenten. Een vroeg voorbeeld daarvan vinden we bij de Venetiaan Jacopo De'Barbari. Ook hij liet zich inspireren door noordelijke prenten. Twee van zijn gravures betreffen pendants: één ervan toont een zigeunerin, de andere een zigeuner (vóór 1504, locatie onbekend, afb. 11a en 11b). Hoewel de prent qua uitvoering en techniek eerder op de prenten van Da Modena en Dürer lijkt, geven de hoofddekels en kleding van beide figuren aan dat ook De'Barbari naar *Zigeunerfamilie* van de Meester van het Amsterdamse Kabinet gekeken moet hebben. De kans is dus zeer groot dat deze prent van de Meester van het Amsterdams kabinet in Italië voorhanden moet zijn geweest. Dat het hier om twee simpele gravures van twee personen gaat, zonder context of omgeving, doet vermoeden dat het hier niet de bedoeling is om zigeuners in een positief, dan wel negatief daglicht te plaatsen. De'Barbari toont simpelweg twee zigeuners, zonder enige verwijzing naar een stereotype.

Naast deze twee pendants maakte De'Barbari nog een andere prent met daarop een *Zigeunerfamilie* (vóór 1504, afb. 12).⁵⁹ Deze prent toont een zigeunergezin. Net zoals de voorgaande gravures is ook die werk afgebeeld zonder tussenkomst van vooroordelen. We zien hier geen mensen die neergezet worden als duivelse lieden, maar als een hecht gezin: moeder omarmt haar kind, terwijl vader zorgzaam toekijkt.

Pastorale landschappen met zigeuners

De prenten met daarop portretten van zigeuners waren niet het enige type afbeeldingen dat een min of meer objectief beeld ten opzichte van zigeuners verspreidden. Tegen het einde van de vijftiende eeuw

⁵⁹ Holberton 1995, pp. 386 - 391.

kwam er namelijk een nieuw genre in de Italiaanse kunst op: de landschapschilderkunst. Dit nieuwe genre vond haar oorsprong in Venetië, en was niet zozeer gericht op het zo nauwkeurig mogelijk weergeven van de natuur, maar op het creëren van een ideale setting voor religieuze scènes.⁶⁰ *Christus op de Olijfberg* van Giovanni Bellini is hier een voorbeeld van (1469, National Gallery Londen, afb. 13).⁶¹

Tegen het einde van de zestiende eeuw ontwikkelden de landschapschilderkunst zich tot een op zichzelf staand genre: het pastorale landschap. Dit nieuwe genre werd gekenmerkt door aan de fantasie van de kunstenaar ontsproten, weelderige natuur, met klassieke bouwwerkjes of tempeltjes, en vaak de aanwezigheid van enkele figuren. De religieuze scènes die eerst een belangrijk onderdeel van de landschapschilderkunst uitmaakten, verplaatsten zich naar de achtergrond om uiteindelijk zelfs geheel te verdwijnen.

Deze nieuwe fantasielandschappen stelden een ideaalbeeld voor; een ideale wereld waarin de natuur en de mensen hand-in-hand gingen en een sterk gevoel van gemeenschap werd gesuggereerd.⁶² Bovendien werd de vrijheid en zorgeloosheid van het bedelleven steeds meer in dat licht gesteld.⁶³ Het nomadische bestaan van zigeuners, het 'één zijn' met de natuur, maakte hen tot ideale figuranten in dergelijke taferelen. Dat zij in deze geromantiseerde fantasielandschappen geplaatst worden, als natuurlievende personen, aan de rand van de samenleving en nauwelijks in contact met het stedelijke milieu, onderstreept bovendien nogmaals het onderscheid dat gemaakt werd tussen de zigeuners en de geciviliseerde wereld.⁶⁴ Het suggereert dat men heimelijk verlangde naar de leefstijl van zigeuners, een leefstijl, frivol en zonder regels, normen en waarden.

Het Onweer van Giorgione kan gezien worden als een van de vroegste voorbeelden van een dergelijk fantasielandschap met daarin mogelijk een zigeunerin (1505, Galleria dell'Accademia Florence afb. 14).⁶⁵ Dit schilderij toont een ruig landschap met daarin enkele bouwwerken, een stromende rivier en een onrustige lucht getekend door donkere bewolking, deels verlicht door een ijzingwekkende bliksemflits. Links zien we een soldaat met een staf in zijn hand. Hij kijkt opzij, richting een vrouw met een kind in haar armen. Ze schuilt onder een boom en is vrijwel naakt: enkel haar schouders worden bedekt door een witte omslagdoek. Hoewel er tot ruim een eeuw na vervaardiging geen bewijs is wat precies het onderwerp van dit schilderij betreft, meldt een inventaris uit 1569 dat het hier zou gaan om 'een klein landschap geschilderd op doek met onweer en een *zingana* [zigeunerin] en *soldato* [soldaat] door Giorgione'. Of de vrouw daadwerkelijk een zigeunerin betreft, is

⁶⁰ Tent. cat. Washington (The Phillips Collection) 1988, pp. 20.

⁶¹ Huse 1986, p. 141.

⁶² Rubin 2012, p. 155.

⁶³ Vandenbroeck 1987, p. 124.

⁶⁴ Saul en Tebutt 2004, p. 174.

⁶⁵ Holberton 1995, p. 383.

iets waar nog steeds over getwist wordt. Ook het daadwerkelijke onderwerp van dit schilderij is nog steeds een raadsel.⁶⁶ Zien we hier een liefdevol tafereel? Of totaal iets anders?

Hoewel zigeuners tegen het einde van de zestiende eeuw steeds meer in een kwaad daglicht kwamen te staan, bleef de populariteit van het fantasielandschap met daarin zigeuners bestaan. Paul Bril, een Vlaams landschapschilder actief in Italië, schilderde tegen het einde van de zestiende eeuw nog verschillende van deze landschappen. De bekendste daarvan is wellicht zijn *Fantasielandschap* uit 1598, dat een rotsachtig landschap met een helderblauwe lucht toont (National Gallery of Schotland, Edinburgh, afb. 15). Op de voorgrond aan de linkerkant zien we een schuur waarin een metaalsmid aan het werk is, en aan de rechterkant zien we een zigeunerin. Zij is te herkennen aan haar kleding en tulband. Het succes van dit werk blijkt uit de vele variaties die Bril op dit schilderstuk maakte in de daaropvolgende jaren. *Campo Vaccino met een zigeunerin die de toekomst voorspelt* (1603, privécollectie, afb. 16), is daar één van en toont de ruïnes van het Forum Romanum. Op de voorgrond van dit landschap zien we wederom een groep figuren: ezels, kinderen, mannen, vrouwen - en een zigeunerin die de handpalm van een man leest. Waarschijnlijk is hij de eigenaar van de ezels. Hoewel uit dit schilderstuk blijkt dat het afbeelden van een natuurlijk landschap met daarin zigeuners ook in de zeventiende eeuw nog steeds in trek bleef, zien we in dit werk wel tekenen van stereotypie doorschemeren: terwijl de zigeunerin de toekomst voorspelt van de man, rooft een zigeunerjongetje diens zakken leeg.

Verleidelijke zigeunerin

Vreemdelingen, en met name vreemdelingen met een donkere huid, werden aan het begin van de vijftiende eeuw verafschuwd en als lelijk gezien.⁶⁷ Zigeunerinnen kregen het zwaarste te verduren. Zij werden door het stadse volk omschreven als 'het lelijkst en met de donkerste huid ooit gezien'.⁶⁸ Deze mening veranderde echter snel. De exotische uitstraling en het mystieke imago van zigeunerinnen zorgden ervoor dat zij reeds tegen het eind van de vijftiende eeuw met nieuwe ogen werden bekeken. Men werd nieuwsgierig naar ze. Mannen raakten geïnteresseerd in deze vreemdelingen, en vrouwen benijdden hen. De eerste vermelding van een vrijgevochten en beeldschone zigeunerin stamt uit het Spanje van 1488 en betreft Gitana Maria Cabrera. Zij verleidt de zoon van de hertog van Guadalajara in Spanje, krijgt een kind met hem, maar kiest er vervolgens toch voor om haar hart te volgen en haar nomadische bestaan voort te zetten.⁶⁹

De Lombardische schilder Boccaccio Boccaccino was de eerste die een zigeunerin tot hoofdfiguur van een schilderstuk maakte. In een schilderij van zijn hand uit 1505 (nu in de Uffizi in Florence, afb. 17)

⁶⁶ Holberton 1995, p. 383.

⁶⁷ Saul en Tebutt 2004, p. 80.

⁶⁸ Gilsenbach 1994, p. 69.

⁶⁹ Gilsenbach 1994, p. 106.

zien we een portret van een jongedame die de beschouwer met een strakke blik aankijkt. Ze draagt een rode *schiaquina*, omslagdoek, om haar schouders en heeft een hoofddoek rond haar hoofd geknoopt. De hoofddoek betreft die van een getrouwde vrouw, maar er is een klein detail dat ons extra informatie geeft over haar: de hoofddoek is vastgeknoopt onder haar kin in plaats van aan de achterkant van haar nek. Jean-Paul Clèbert, een vooraanstaand deskundige op het gebied van de geschiedenis en gebruiken van zigeuners, schrijft namelijk: 'Wel moet het meisje dat "een fout heeft begaan", zelfs al is ze niet zwanger, de traditionele hoofddoek van de vrouwen dragen. Zij moet hem onder de kin vastknopen, terwijl de getrouwde vrouwen dit in de nek doen.'⁷⁰ Het feit dat het meisje in de schildering van Boccaccio Boccaccino haar hoofddoek onder haar kin heeft vastgeknoopt, geeft dus aan dat zij geen maagd meer is. Wel is zij seksueel ervaren en kan zij door de beschouwer dus als 'beschikbaar' opgevat worden.

Net zoals de Venetiaanse fantasielandschappen, bleef ook het thema van de verleidelijke zigeunerinnen nog tot ver in de zeventiende eeuw geliefd. Dit is onder andere aan te tonen met verschillende zeventiende-eeuwse werken van Simon Vouet. Op één daarvan zien we een zigeunerin met een kind op de arm (1625, Collezione Koelliker Milaan, afb. 18). Net zoals in andere schilderijen die eerder voorbij kwamen, is ook in dit geval de kleding van de vrouw gebaseerd op het kostuum dat Cesare Vecellio in zijn *Habiti Antichi e Moderni* beschreef.

De prenten en schilderijen die zigeunerinnen als mooi of soms zelfs verleidelijk tonen, geven aan dat men zigeuners niet enkel als louche bedelaars zag. Bovendien vertegenwoordigden zigeunerinnen in een ander thema binnen het zigeunergenre een wel heel belangrijke rol: zij verbeeldden Maria. Ook dit bewijst dat het uiterlijk van zigeunerinnen werd gewaardeerd. Maria werd immers gezien als de moeder van God, en mocht daarom enkel met alle respect worden afgebeeld. In de hierop volgende paragraaf zal dit motief worden uitgelicht.

Zigeuners in het heilige verhaal

Hoewel de interesse voor de klassieke oudheid tijdens de renaissance een nieuwe impuls kreeg, werden er nog steeds veel religieuze voorstellingen gemaakt. Het belangrijkste verhaal uit de Bijbel, dat van Jezus, verloor nooit zijn populariteit. Aangezien dit verhaal zich in het Oosten en gedeeltelijk in Egypte afspeelde, bleek het uiterlijk van zigeuners bijzonder geschikt voor gebruik in deze scènes. Men verkeerde immers tot in de negentiende eeuw in de veronderstelling dat zigeuners oorspronkelijk uit Egypte kwamen, en ging er daarom vanuit dat zij het uiterlijk hadden van bewoners van het Midden-Oosten.⁷¹

Titiaan is een van de vroegste schilders die, weliswaar ongegrond, wordt geassocieerd met het schilderen van een Madonna in de vorm van een zigeunerin. De naam *Zigeunermadonna*, dat een van

⁷⁰ Clèbert 1978, pp. 144.

⁷¹ Okely 1983, pp. 1 - 3. Mayall 2004, pp. 220, 221.

zijn werken met daarop Maria en Jezus Christus kreeg, is een bijnaam (1511, Kunsthistorisches Museum Wenen, afb. 19). Of Titaan dit daadwerkelijk als zigeunerin heeft bedoeld, is maar de vraag. De titel *Zigeunermadonna* kreeg het schilderstuk namelijk pas tijdens de negentiende eeuw, toen de donkere, amandelvormige ogen en het opvallend donkere haar van Titiaans Maria werden geassocieerd met de uiterlijke kenmerken van een zigeunerin. Hoewel haar haren en ogen inderdaad aan het stereotype van zigeuners doen denken, is de huid van Titiaans Maria zeer bleek van kleur - dit terwijl het gelaat van zigeuners altijd als donker werd beschreven.⁷²

In het geval van Titaan is de associatie met zigeuners dus niet op feiten gebaseerd en een idee dat honderden jaren na vervaardiging ontstond. Maar er zijn ook schilderstukken te noemen waarbij het duidelijk is dat de schilder daadwerkelijk Maria of de heilige familie als zigeuners wilde afbeelden. De *Vlucht naar Egypte* van Andrea Ansaldo bijvoorbeeld (Galleria Nazionale d'Arte Antica Rome, afb. 20). De hoed die Maria draagt, gemaakt uit verschillende stroken linnen, zegt genoeg. Deze komt precies overeen met het hoofddeksel dat Cesare Vecellio illustreerde in zijn *Habiti Antichi e Moderni*, besproken in hoofdstuk 2 (afb. 6). Een ander voorbeeld van Maria afgebeeld als zigeunerin, komt van Antonio da Correggio. Zijn *Madonna met Kind* uit 1516-17 toont Maria gekleed als zigeunerin, zittend onder een boom, met Jezus op schoot. Dit schilderij staat ook wel bekend onder de naam *La Zingarella*. In tegenstelling tot *Zigeunermadonna* van Titaan, is deze naam niet het resultaat van aannames die vele eeuwen later gemaakt zijn. Reeds in 1587 werd dit schilderij in de inventaris van Ranuccio Farnese, eigenaar van dit werk, omschreven als: 'Een portret van Madonna in de kledij van een zigeunerin, van de hand van Correggio'.⁷³

Soms is het echter moeilijk te achterhalen of een prent of schilderij met daarop een gezin gekleed als zigeuners wellicht de heilige familie verbeeldt, of een 'gewoon' zigeunergezin. Een prent die reeds eerder in dit hoofdstuk voorbij kwam, *Zigeunerfamilie* van Jacopo de'Barbari, is bijvoorbeeld zo'n werk. Nog steeds wordt er getwist over onderwerp ervan: zijn dit daadwerkelijk zigeuners of is dit de heilige familie in de gedaante van een groep zigeuners? De meest recente uitspraak hierover komt van Holberton. Hij vermoedt dat het hier niet om Christus, Maria en Jozef handelt, maar om een eenvoudige zigeunerin, haar man en kind. 'Want', zegt hij, 'Maria draagt zelden een tulband'.⁷⁴ Sterk is dit argument niet, want zoals *Madonna met Kind* van Ansaldo laat zien, was het niet ongewoon om Maria, met tulband, te presenteren als een zigeunerin.

Het feit dat Maria meermaals als zigeunerin werd afgebeeld geeft ons veel informatie: Maria, als lid van de heilige familie en moeder van God, mocht alleen met het grootste respect afgebeeld worden.

⁷² Glisenbach 1994, p. ; Saul en Tebutt 2004, p. 80.

⁷³ Bevilacqua 1970, p. 93.

⁷⁴ Holberton 1994, pp. 386 - 391.

Zouden zigeuners enkel als duivels en lelijk gezien worden, dan zou Maria nooit in de gedaante van een zigeunerin op schilderijen verschenen zijn.

Negatieve benaderingswijze: sluwe listen en bedrog

Uit het voorgaande blijkt een objectieve of in sommige gevallen zelfs positieve benadering van zigeuners in Italiaanse schilderijen en prenten van de zestiende eeuw. Rond het midden van de zestiende eeuw kwam hier echter verandering in. Wanneer er naast een nieuwe wetgeving rondom bedelarij, ook een specifieke wetgeving rondom zigeuners wordt ingevoerd veranderde de positie van zigeuners zichtbaar in de maatschappij. Zigeuners werden gezien als de onderklasse van de samenleving, als buitenbeentjes. Bovendien kreeg de bevolking door de aanhoudende criminaliteit steeds meer angst voor hen.⁷⁵ Deze benadering, een van angst, is precies wat we terug zien in de eind zestiende-eeuwse en zeventiende-eeuwse schilderkunst.

Zigeuners worden vanaf dat moment doorgaans als duivelsvolk afgebeeld. Deze omwenteling zagen we al terug in een laat fantasielandschap van Paul Bril: *Campo Vaccino met een zigeunerin die de toekomst voorspelt*, een werk dat eerder in dit hoofdstuk voorbij kwam. Bril toont niet langer een pastoraal landschap zoals deze aan het begin van de zestiende eeuw werden geschilderd. Toen werden zigeuners in dergelijke landschappen opgenomen om de harmonie met de natuur te illustreren. In dit werk van Bril zien we echter een zigeunerin die de hand leest van een man, terwijl een zigeunerjongetje diens zakken leegrooft. De negatieve ondertoon die in dit schilderstuk doorschemert, ontwikkelde zich in de daaropvolgende jaren verder, en is met name in de zeventiende-eeuwse schilderkunst van Italië te ontdekken. Hierin worden zigeuners niet meer in de positie van bedelaars gezet, vragend om aalmoes, maar wordt met name hun slinksheid benadrukt.

Er zijn twee factoren te noemen die deze negatieve manier van afbeelden een extra impuls gaven. De eerste daarvan betreft een in de zestiende eeuw opkomende theatervorm: de Commedia dell'Arte. Bij dit professionele toneel lag de focus op de onderste lagen van de samenleving. Ook zigeuners kwamen daarbij aan bod, en werden doorgaans in een negatief daglicht gesteld. Deze negatieve benaderingswijze had indirect uitwerking op een tweede 'factor' die het imago van het zigeunerthema in de zeventiende eeuw bepaalde: kunstschilder Michelangelo Merisi da Caravaggio. Hij liet zich middels prenten inspireren door de Commedia dell'Arte, met *De Waarzegster* als resultaat. Dit werk vond uiteindelijk veel navolging onder vroegmoderne schilders, en er werden veel variaties op gemaakt. Onderstaand zullen beide factoren die invloed hadden op de perceptie van zigeuners in de vroegmoderne kunst worden besproken.

⁷⁵ Saul en Tebutt 2004, pp. 161, 162.

Commedia dell'Arte

Hoewel de Commedia dell'Arte geen gedrukte bron betreft, was ook deze theatervorm van grote invloed op het imago dat de zigeuners in de late zestiende en zeventiende eeuw kregen aangemeten. Om dit te illustreren en in de juiste context te plaatsen, volgt onderstaand een korte introductie op dit specifieke toneelspel.

Het theater van de Commedia dell'Arte ontwikkelde zich in de loop van de zestiende eeuw en genoot in 1570 een internationale reputatie. Deze vorm van theater bracht veel veranderingen en vernieuwingen met zich mee binnen de theaterwereld en onderscheidde zich op verschillende vlakken van het voorgaande Italiaanse toneel.⁷⁶ Het gros van de Italiaanse theaterstukken aan het begin van deze eeuw werd namelijk opgevoerd door amateurs of semiprofessionele acteurs: studenten, geleerden of hofbediendes. Zij speelden aan de hand van een script diverse rollen in specifieke ruimtes zoals kamers aan het hof, academies en paleizen van de rijkere burgers. Het betrof veelal voorstellingen die ingingen op het lief en leed van de hogere kringen van de maatschappij en ter vermaak dienden. Voornamelijk tijdens de weken voor de carnaval werd deze levendige toneeltraditie dan ook uitbundig beoefend.⁷⁷

Commedia dell'Arte daarentegen, was een vorm van theater die stond of viel bij de improvisatie en professionaliteit van de acteurs, en niet bij het script van de toneelspelers.⁷⁸ De acteurs van de Commedia dell'Arte maakten namelijk enkel gebruik van een kort scenario om hun voorstelling te leiden. De rest werd aan de fantasie van de spelers en het toeval overgelaten. Bovendien waren de acteurs geen lokale hofbediendes, maar toneelspelers uit serieuze toneelgroepen die als gezelschap rondtrokken. Op die manier voerden zij hun kunsten op een variëteit aan plaatsen uit. Het toneelspel zelf bestond uit zowel gemaskerde als niet gemaskerde personages en betrof zowel verhalen uit de lagere bevolgingsklasse als de hogere klassen. Maar het voornaamste verschil met het reguliere theater, was misschien wel dat er vrouwen aan het Commedia dell'Arte deelnamen.⁷⁹ Dit was een noviteit. Voorheen werden de vrouwenrollen namelijk simpelweg door mannen vertolkt.⁸⁰

Wat voor dit onderzoek interessant is aan de Commedia dell'Arte, is dat het theater bestond uit een reeks vaste karakters die stuk voor stuk uit de lagere kringen kwamen, de bekendste wellicht *Pantalone* en *Arlequin*. Twee van die karakters betroffen *Zingana*, een zigeunerin, en *Zingano*, een zigeuner. Beide rollen kwamen in de zestiende eeuw voor het eerst op de planken. Dat het personage van met name de zigeunerin veel succes had, is niet alleen een gevolg van het feit dat de het een van

⁷⁶ Erenstein 1985, p. 19.

⁷⁷ Richards 2006, p. 102.

⁷⁸ Radulescu 2008, p. 193, 194.

⁷⁹ Richards 2006, p. 102.

⁸⁰ Erenstein 1985, p. 19.

de eerste rollen was die door vrouwen gespeeld mocht worden - maar ook omdat de fascinatie voor de exotische, maar ook 'sluwe' zigeuners en de bijbehorende stereotypen aanhield.⁸¹

Het belangrijkste stuk met daarin een zigeunerin was *Cingana* of *La Zingana* (De Zigeunerin) genaamd. Dit stuk werd onder andere opgevoerd in 1589 ter gelegenheid van de bruiloft van Ferdinando I de' Medici en Christine van Lotharingen. De zigeunerin in dit scenario vertolkt de hoofdrol en bepaalt de loop van het verhaal. Zij is de veroorzaker maar ook de oplosser van conflicten, brengt de waarheid aan het licht, straft gierigheid af, en brengt geliefden samen. In een van de verhaallijnen wordt zij bijvoorbeeld neergezet als kinderdief, een label dat de zestiende-eeuwse zigeuners meermaals werd aangemeten, wanneer ze een baby van een rijke familie omwisselt met haar eigen zieke kind. Tevens is haar zachte kant te zien: ze is een zorgzame moeder die het gestolen jongetje liefdevol opvoedt tot een succesvolle jongeman en hem op veertienjarige leeftijd terugbrengt naar zijn biologische ouders.⁸² In haar vele handelingen is de rol van de zigeunerin dus dubbelzichtig en paradoxaal: ze is gevaarlijk, maar tevens ook menselijk, ze is tot nut en mysterieus - precies zoals er over de zigeuners in het echte leven werd gedacht: men was gefascineerd door de goocheltrucs en het voorspellen van de toekomst, maar tegelijkertijd was iedereen op zijn hoede in het bijzijn van zigeuners.

Hoe is dit alles in verband te brengen met het zigeunerthema van de renaissance en barok? Ten eerste staat de interactie tussen de zigeuner(in) en het goedgelovige slachtoffer, een thema dat tijdens de zeventiende eeuw steeds meer aan populariteit won binnen de schilder- en prentkunst, in de traditie van de Commedia dell'Arte. De gevierde opvoeringen van dit toneelspel zorgden voor een groeiende belangstelling voor de daarin voorkomende listige zigeuners. Men was gefascineerd door de trucjes, de vele valstrikken, en het vlugge spel waarmee zij het onschuldige volk te grazen namen. In het stuk *De Diefstal*, waarin *Zingano* de zigeuner de hoofdrol heeft, werd zelfs in de proloog verteld dat je altijd op je hoede moet zijn om door zigeuners bestolen te worden, omdat zij van nature rovers zijn. Een dergelijke boodschap is ook in zeventiende-eeuwse schilderstukken terug te zien, zoals in de volgende paragraaf besproken zal worden. Bovendien geeft het feit dat *De Diefstal* uitgroeide tot een van de meest geliefde scenario's blijk van de populariteit van het zigeunerpersonage. Hetzelfde geldt voor het feit dat er zich binnen de Commedia dell'Arte een speciaal genre ontwikkelde van zigeunerliederen: de *Zingaresche*.⁸³

Een ander feit waardoor de vroegmoderne kunstschilders, en met name Caravaggio, in contact kwamen met de Commedia dell'Arte en zich erdoor lieten inspireren, is dat het theater terug te voeren is tot het milieu van kunstmecenas Francesco Maria del Monte. Deze kardinaal was niet alleen

⁸¹ Moffitt 2004, p. 58.

⁸² Radulescu 2009, p. 193.

⁸³ Langdon 2012, pp. 39 t/m 41.

kunstverzamelaar en mecenas, maar ook groot liefhebber van de Commedia dell'Arte. Zo is onder andere bekend dat Del Monte aanwezig was bij de opvoering van het genoemde toneelspel *La Zingara*.⁸⁴ Vermoed wordt dat hij Caravaggio meenam naar deze vertoning.⁸⁵ Het is mogelijk dat de laatstgenoemde op deze manier geïnspireerd werd tot het schilderen van zigeuners.

Daarnaast bestaat er volgens kunsthistoricus Barry Wind aanvullend bewijs omtrent de invloed van de Commedia dell'Arte op Caravaggio's werk. Volgens hem kan *De Waarzegster* in verband gebracht worden met een prent uit de *Recueil Fossard*, een Frans handboek van de hand van Pierre Louis Duchartre met daarin een geïllustreerde geschiedenis van de Commedia dell'Arte. De prenten die dit verzamelwerk bevat, geven ons een impressie van een reeks vertoningen van een Italiaanse Commedia dell'Arte groep in Frankrijk. Volgens Wind is een prent in het bijzonder van groot belang: een afbeelding van een ontmoeting tussen de prostituee 'Peronne' en de aristocraat 'Julien le Debauche' (1571 - 1580, National Museum Stockholm, afb. 21). De houding en gezichtsuitdrukking van Caravaggio's *Waarzegster* en die van Peronne, komen volgens Wind dusdanig overeen dat er geen twijfel over kan bestaan dat Caravaggio zich door *Recueil Fossard* heeft laten leiden.⁸⁶ Hoewel er zeker een vergelijking te maken is tussen Peronne en de zigeunerin van Caravaggio, is er tot vooralsnog geen bewijs dat Duchartre's boek ooit in het bezit van Caravaggio is geweest. Wel bestaat het vermoeden dat Caravaggio via Francesco Maria del Monte toegang had tot deze afbeelding. Wegens zijn grote passie voor het type toneelspel van de Commedia dell'Arte is het waarschijnlijk dat hij *Recueil Fossard*, of enkele van de vele kopieën die gemaakt zijn van deze prenten, in zijn bezit had.⁸⁷

Tenslotte is de kleding die de zigeuners in de Italiaanse schilderstukken dragen terug te leiden naar de theaterkunst. Hoewel de kledij overeenkomt met de daadwerkelijke klederdracht van de zestiende- en zeventiende-eeuwse zigeuners, zijn de stoffen die zij dragen opvallend rijk van kleur. Dit is geheel in lijn met de personificatie van de Komedie zoals Cesare Ripa die beschreef in zijn reeds besproken *Iconologia*. Zoals in het vorige hoofdstuk te lezen was symboliseerden de vele kleuren van haar mantel de diversiteit van het theater, een uitspraak die gretig werd aangegrepen voor het ontwerp van de verschillende *zingara* kostuums in de Commedia dell'Arte. Daarnaast laten de bijfiguren in de zeventiende-eeuwse schilderstukken er geen twijfel over bestaan dat de schilders zich door het theater lieten inspireren: zij zijn uitgedost met de meest flamboyante hoeden, rijke stoffen en wapperende veren die te vergelijken zijn met die van de Commedia dell'Arte (1580, Musée Carnavalet Parijs, afb. 22). Deze doen zelfs dusdanig aan dergelijke kostuums denken, dat een schilderstuk met daarop een waarzegster die haar klant bedriegt lange tijd onder de titel *Een scène uit de Commedia dell'Arte*

⁸⁴ Francesco Maria del Monte was namelijk persoonlijk adviseur van de bruidegom, Federico I de' Medici. Langdon 2012, p. 10.

⁸⁵ Langdon 2012, p. 10.

⁸⁶ Wind 1974, p. 31.

⁸⁷ Moffitt 2008, p. 58

bekend stond (tussen 1595 en 1605, State of Art Museum Florida, afb. 23). Tegenwoordig worden vraagtekens bij deze titel geplaatst.⁸⁸

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Hoewel er zeker sporen van Commedia dell'Arte voorstellingen in de zigeunertaferelen van met name de zeventiende eeuw te ontdekken zijn, is het de zeventiende-eeuwse schilder Michelangelo Merisi da Caravaggio die de grootste impuls gaf aan een speciaal type voorstelling binnen de zigeunervoorstellingen. Hij introduceerde in 1594 de al eerder genoemde *Waarzegster* (afb. 10), een schilderij met daarop een zigeunerin die haar cliënt berooft. Hoewel Caravaggio zeker niet de eerste was die zigeuners schilderde, zette hij met dit werk een voorbeeld voor velen. Onder hen waren met name Franse schilders die actief waren in Italië, zoals Simon Vouet, Valentin de Boulogne en Georges de la Tour. Maar ook Italiaanse schilders lieten zich inspireren door het succes van Caravaggio's *Waarzegster*, zoals Bartolomeo Manfredi.

Caravaggio was een schilder van Milanese afkomst die voor het grootste gedeelte van zijn leven een atelier in Rome had. Daar genoot hij onder andere de bescherming van de kunstverzamelaar die zojuist genoemd werd als gast bij het theaterstuk *La Zingara*: Francesco Maria del Monte. Deze kardinaal verkeerde in de hoogste intellectuele kringen en was bovendien persoonlijk adviseur van de Medici, de belangrijkste en rijkste bankiersfamilie van de stad. Daarnaast zette Del Monte zich in als kunstmecenas van de kunst uit zijn eigen stad. Zo kwam het dat hij in 1594 twee complementerende werken van Caravaggio aankocht met als overkoepelend thema bedrog: *De Waarzegster*⁸⁹ en *De Kaartspelers* (1597, Kimbell Art Museum Fort Worth, afb. 24).⁹⁰ Deze schilderijen liet hij ophangen in het paleis van Matteo Avogadro, bij de Porta del Popolo, waar hij de mooiste stukken van zijn kunstcollectie tentoonstelde. *De Waarzegster* en *De Kaartspelers* waren daar het stralend middelpunt en werden beide voorzien van een identieke zwarte lijst.⁹¹

⁸⁸ De aanname dat het hier ging om Commedia dell'Arte werd gemaakt door B. Wind in 1974 in zijn artikel 'Pitture Ridicole' en meermaals overgenomen. M. A. Katritzky weerlegde deze theorie in 2006. Katritzky, p. 212.

⁸⁹ Er zijn verschillende versies van *De Waarzegster* bekend. Hoewel de meeste kunsthistorici ervan uitgaan dat *De Waarzegster* van Francesco Maria del Monte de eerste versie betreft en *De Waarzegster* in het bezit van Girolamo Vittrice het tweede exemplaar, behandelt Helen Langdon in *Trickery and Illusion* (2012, pp. 6 t/m 11) deze werken precies andersom. Ze geeft echter geen verklaring waarom zij ervan uitgaat dat de versie van Musée du Louvre eerder geschilderd is. Om deze reden wordt er in dit onderzoek, net zoals in de meest recente monografie van Caravaggio van J.T. Spike (2010), vanuit gegaan dat de versie voor Francesco Maria del Monte eerst geschilderd werd.

⁹⁰ H. Langdon vermoed dat *De Waarzegster* en *De Kaartspelers* bij elkaar horen omdat de schilderijen beide 'bedrog' als onderwerp hebben, het formaat van de twee stukken oorspronkelijk even groot was, en de mate van detail overeenkomstig is. Langdon 2012, p. 7.

⁹¹ Langdon 2012, p. 45.

De Waarzegster is een schilderij met een vrij eenvoudige opzet: we zien twee hoofdfiguren, een vrouw en een man, tegen een egale achtergrond. Er zijn geen bijfiguren of verdere omgeving die afleiden van het onderwerp dat hier het middelpunt van dit schilderij vormt: bedrog.

Giovanni Baglione (1566 - 1643), een kunsttheoreticus en vroege barokkunstschilder, omschreef dit stuk in 1642 als 'een prachtig gekleurd schilderij van een zigeunerin die de toekomst van een jongeman voorspelt',⁹² en dat is precies wat we zien. De vrouw draagt de kleding van een zigeunerin zoals die min of meer beschreven wordt door Cesare Vecellio in *Habiti Antichi et Moderni*: een *schiaivini*, wollen omslagdoek die op de schouder geknoopt is, een wit onderkleed en een doek die als een tulband om haar hoofd is gewikkeld. Hoewel haar kleding rijk van kleur en in goede staat is, steekt het af tegenover de rijke stoffen die de jongenman tegenover haar draagt. Zijn goudkleurige jasje is afgezet met zwarte stroken en de blouse die hij eronder draagt is afgewerkt met fijn kant. Op zijn hoofd draagt hij een zwarte hoed met daarop een stel fraaie veren. Vol verwachting kijkt hij in de richting van de vrouw, terwijl hij zijn rechterhand gewillig naar haar uitstrekt. Wat hij niet doorheeft is dat de verleidelijke zigeunerin de ring van zijn vinger laat glijden, terwijl ze de indruk wekt enkel zijn toekomst in zijn handpalm te lezen.⁹³

Dat dit werk, ondanks het provocatieve thema, direct een succes was blijkt uit het feit dat Caravaggio een paar jaar later, rond 1597, een tweede versie schilderde. Het werk moet voor vele kunstenaars te zien zijn geweest, want er zijn niet alleen kopieën bekend, maar ook talloze zeventiende-eeuwse werken die duidelijk zijn geïnspireerd op dat van Caravaggio.⁹⁴ Om de invloed die Caravaggio's *Waarzegster* had te illustreren, zullen de twee voornaamste navolgers, Simon Vouet en Bartolomeo Manfredi, kort belicht worden. Hoewel zij veel aspecten uit Caravaggio's *Waarzegster* overnamen, zal blijken dat zij ook eigen elementen en interpretaties aan deze voorstelling toevoegden.

Bartolomeo Manfredi (1582 - 1622) was het grootste gedeelte van zijn leven actief als schilder in Rome. Daar stond hij bekend als één van Caravaggio's grootste volgelingen. Twee schilderijen in het bijzonder zijn interessant voor dit onderzoek en betreffen beide een waarzeggerijscène. Het vroegste stuk hiervan stamt uit 1616 (Institute of Arts Detroit, afb. 25). Hoewel de hoofdfiguren net zoals bij Caravaggio's *Waarzegster* tegen een egale achtergrond zijn weergegeven, is de scène van Manfredi veel donkerder wat betreft de lichtval en het thema. Hier lijkt de connectie met het frivole theater van de Commedia dell'Arte naar de achtergrond te zijn verdwenen; we kijken naar een duistere straatscène. Dit schilderij is een spel van handen: terwijl de zigeunerin, bekend om haar klanten te bedriegen, de hand leest van de jongeman tegenover haar rooft haar handlanger diens zakken. Maar in tegenstelling tot het werk van Caravaggio, wordt hier nog iemand bestolen: de handen van een compagnon van de

⁹² Baglione 1642, p. 136.

⁹³ Tent. cat. Fort Worth (The Kimbell Art Museum), p. 156.

⁹⁴ Spike 2012, p. 33.

cliënt graaien in de beurs van de zigeunerin! Het symbool van bedrog, de zigeunerin, wordt hier dus zelf ook bedrogen. Op deze manier gaf Manfredi een eigen draai aan het waarzeggerthema.⁹⁵

Een ander werk van Manfredi met daarop een zigeunerin, stamt uit 1620 en staat bekend onder de naam *Kaartspelers met Waarzeggende Zigeunerin* (1620, National Trust Stourhead, afb. 26). Manfredi combineert in dit werk dus twee werken van Caravaggio: *De Waarzegster*, én *De Kaartspelers*, beide in het bezit van kardinaal Francesco Maria del Monte, en hoogstwaarschijnlijk samen te zien.

Een tweede vooraanstaand navolger van Caravaggio wat betreft zijn *Waarzegsters*, was Simon Vouet (1590 - 1649). Deze schilder uit Parijs vertrok op drieëntwintigjarige leeftijd, in 1613, naar Italië. Daar was de barok op dat moment in volle bloei. Met name Rome bood Vouet vele mogelijkheden: hier kon hij het werk van de grote Italiaanse meesters bestuderen en bovendien waren hier vele beschermheren die investeerden in kunst. Onder hen waren Vincenzo Giustiniani en Maffeo Barberini, die Vouet beiden onderdak boden en geïnteresseerd waren in zijn schilderkunst. Zowel Giustiniani als Barberini was in het verleden ook beschermheer van Caravaggio geweest: Giustiniani had maar liefst vijftien werken van hem en Maffeo Barberini bezat onder andere een portret van hemzelf door Caravaggio.⁹⁶ Hoewel geen van beiden één van de twee versies van *De Waarzegster* bezat, is het goed voor te stellen dat Simon Vouet via zijn beschermheren in aanraking kwam met de kunst van Caravaggio. In totaal schilderde Vouet drie werken met daarin zigeuners. De twee vroegste hiervan stammen uit 1617 en 1618, en tonen beide een waarzegster (Galleria Nazionale d'Arte Antica Rome en National Gallery of Canada Ottawa, afb. 27 en 28).⁹⁷ De zigeunerin in beide werken draagt een wit onderjurk, met daaroverheen een donkerblauwe *schianvini*, afgezet met een rode strook, zoals we dit ook bij Caravaggio's waarzegster zagen. Bovendien bevatten de schilderstukken dezelfde boodschap als die van Caravaggio: wees op je hoede in de omgeving van zigeuners. Hoewel het niet duidelijk te zien is of de zigeunerinnen in dit geval ook de ring van de vinger van hun klant schuiven terwijl ze hun toekomst voorspellen, zien we in het stuk van 1617 wel iets anders gebeuren: terwijl de zigeunerin de hand van haar klant leest, graait haar handlangster in diens broekzak terwijl ze oogcontact maakt met de beschouwer.

In het schilderij uit 1618 steekt ook Vouet, net zoals Manfredi, de draak met de zigeunerin zelf: zonder dat zij het door heeft wordt ze zelf bestolen door twee louche figuren. Hoewel Vouet dus elementen van zijn voorbeeld Caravaggio overneemt, geeft hij een eigen draai aan het verhaal. Dit

⁹⁵ Tent. cat. Fort Worth (The Kimbell Art Museum), pp. 160, 161.

⁹⁶ Uit een inventaris valt op te maken dat Maffeo Barberini, nadat hij benoemd was tot paus Urbanus VIII, het schilderstuk samen met andere waardevolle bezittingen aan zijn broer doneerde. Spike 2010, p. 220.

⁹⁷ Het derde schilderij van Vouet met een zigeunerin in de hoofdrol betreft zijn *Zigeunerin met kind* (1625, Collezione Koelliker, Milaan). Dit schilderij is geheel anders van aard: we zien hier een zorgzame moeder. Hoewel de invloed van Caravaggio nog steeds te zien is in het kleurgebruik en de egale achtergrond, betreft dit een totaal ander onderwerp.

thema, dat de zigeunerin bedrogen wordt, zien we ook terugkeren bij een Franse leerling van Vouet en tevens ook bewonderaar van Caravaggio, Valentin de Boulogne. Ook in zijn *Waarzegster met Soldaten* (1618 - 1620, National Gallery of Art, Washington) wordt de onoplettende zigeuner beroofd door een van de soldaten uit het publiek.

Opvallend aan de werken met daarop waarzegsters, en met name die van Caravaggio, is dat zij een vrij zwart-wit beeld van zigeuners geven. De geciviliseerde burger is in vrijwel alle gevallen goedgelovig, onschuldig en niet op de hoogte van het gevaar waarin hij verkeert. De getinte zigeunerin speelt altijd de rol van de dievegge. Zij rooft ofwel zelf een kostbaar bezit van haar klant, zoals een ring, of haar getinte handlanger doet dit in samenwerking met haar. Dit gegeven is reeds in het vroegste voorbeeld van een tafereel met daarop een waarzegster is deze rolverdeling reeds terug te zien: een van de hand van Leonardo da Vinci uit 1493, ruim een eeuw voordat Caravaggio zijn eerste *Waarzegster* schilderde. In deze vroege pen-en-inkt schets van Da Vinci, *Een man bedrogen door zigeuners*, zien we een onschuldige man die door zigeuners voor de gek wordt gehouden (The Royal Collection London, afb. 290). Hij laat zijn hand lezen door een oude dame, terwijl haar compagnon aan de linkerkant zijn hand in de zak van de cliënt steekt.

De kunsten als spiegel van de maatschappij

De verschillende manieren waarop zigeuners in de kunsten benaderd werden, geven weer dat er geen eenduidige mening over hen bestond. Wel is er een zekere ontwikkeling te ontdekken. Het is evident dat prenten uit het begin van de vijftiende eeuw, toen de zigeuners voor het eerst voet in Europa zetten, overwegend een positieve dan wel niet neutrale indruk van zigeuners tonen. Zigeuners werden toen nog gezien als een welkome afleiding van de alledaagse bezigheden. Bovendien was men nieuwsgierig naar de exotische, haast primitieve manier van leven die de zigeuners leidden.⁹⁸ Dit gezichtspunt verdween echter geleidelijk tegen het einde van de zestiende eeuw. Vanaf dan is er haast enkel nog plaats om zigeuners als misdadigers te tonen. Op deze manier werd de bevolking voor zigeuners gewaarschuwd, en tevens ook bang gemaakt. Want waren zigeuners echt het kwaad van alles? Waren zij daadwerkelijk de enigen die stalen? En erger nog, waren zij echt de oorzaak van de epidemieën waarvoor zij de schuld kregen? Zoals Simon Vouet met zijn *Waarzegster* uit 1618 laat zien is dit alles relatief. Het gewone, keurige volk was zelf ook niet zonder zonde. Wat uit het voorgaande geconcludeerd kan worden, is dat de benaderingswijze van zigeuners in de kunsten, een weerspiegeling is van de kijk op zigeuners in de maatschappij. Hun positie in de samenleving heeft de kunsten zichtbaar beïnvloed.

⁹⁸ Saul en Tebutt 2004, p. 82.

Hoofdstuk 4: Lage thema's geliefd bij hoge kringen

Uit het voorgaande blijkt hoe het thema van de zigeuners tijdens de Italiaanse kunst van de renaissance en barok zich ontwikkelde tot een veelzijdig genre; oftewel een groep werken gebaseerd op eenzelfde type. Maar het is niet zonder reden dat een groep kunststukken met eenzelfde onderwerp tot genre wordt. Het moet ruimte tot ontwikkeling krijgen. Als er geen potentiële kopers en geïnteresseerden zijn, is het voor kunstenaars niet langer haalbaar en interessant om een bepaald thema in productie te houden met als gevolg dat het überhaupt geen kans tot ontwikkeling krijgt. In dit hoofdstuk wordt daarom aandacht besteed aan de vraag waarom genres met een laag thema of daarin figuren uit de lagere sociale milieus, uitgroeiden tot populaire thema's tijdens de vroegmoderne periode in het Zuiden.

Zigeuners waren verre van de eerste, en verre van de laatste figuren uit de onderste lagen van de samenleving die veelvuldig werden afgebeeld en een vast type in de vroegmoderne kunsten vormden. Al vanaf de middeleeuwen bestond er een traditie in het afbeelden van volkeren die anders waren dan de beter gesitueerde bevolking, zoals Oosterlingen - gevreesd in het Westen -, wildemannen, boeren, mismaakte mensen, Moslims en Joden.⁹⁹ Armen en minderheden zijn immers niet enkel een verschijnsel van de vroegmoderne periode of van nu; zij zijn er altijd geweest.

Het is niet altijd duidelijk waarom deze groepen niet door de maatschappij werden geaccepteerd. Vaak zal het te maken hebben gehad met het feit dat deze minderheden door Christenen, het gros van de bevolking, als anders werden gezien wegens hun geloof of uiterlijk.¹⁰⁰ Want hoewel het een christelijk ideaal was om in armoede te leven, of op zijn minst te zorgen voor de armen, werd deze visie weinig in de praktijk gebracht. Het ging zelfs zo ver dat bedelarij eind zestiende eeuw een 'ambacht' werd genoemd, dat naast bijvoorbeeld de schoenmakers, smeden en timmerlieden werd geschaard.¹⁰¹ Een zekere spanning bleef dan ook altijd bestaan tussen de verschillende klassen, en was niet alleen voelbaar in de maatschappij, maar ook zichtbaar in de kunsten.

Aanvankelijk werd het afbeelden van lieden uit een lager milieu met name in het Zuiden niet geaccepteerd als een op zichzelf staand thema. Dit ondanks het feit dat maar liefst 80 tot 90 procent van de bevolking zelf een boeren- of armoedig bestaan leidde.¹⁰² Zoals eerder in deze studie beschreven konden dergelijke figuren in schilderijen of gravures enkel gevalideerd worden door ze onderdeel te maken van een religieuze scène of een zekere ideologie. Een voor de hand liggend thema met een dergelijke legitimering, is die van de aanbidding der herders. Denk daarbij onder andere aan Domenico Ghirlandaio's *Aanbidding der Herders* (1483 - 1485, Santa Trinità, Florence, afb. 30).

⁹⁹ Vandenbroeck 1987, p. 5.

¹⁰⁰ Melinkoff 1993, p. LI.

¹⁰¹ Burke 2005, pp. 64, 65.

¹⁰² Hinds 2010, p. 154.

Volgens de Bijbel werd de wondere geboorte van Jezus Christus namelijk eerst aan de laagste kring van de bevolking bekend gemaakt: de herders. Daarna werden de hoogste kringen op de hoogte gesteld: de koningen.¹⁰³ En inderdaad: hoewel in de achtergrond van Ghirlandaio's werk een groep rijk uitgedoste lui te paard richting de heilige familie trekken, zijn het de herders die zich als eerste in verwondering over het Christuskind buigen.¹⁰⁴ Zij zijn te herkennen aan hun eenvoudige kleding, bestaande uit niet meer dan een mantel en onderkleding, en aan hun gebruide gelaat; een teken van hard werk buiten in de zon. Testamentische vertellingen als deze maakten het afbeelden van lagere klassen dus mogelijk, en soms zelfs noodzakelijk binnen de verhaallijn.

In andere gevallen diende de aanwezigheid van armen om een bepaalde ideologie te illustreren. *Madonna met Kind en heiligen* van Piero della Francesca is hier een goed voorbeeld van (Pinacoteca die Brera, Milaan, afb. 31). Dit schilderstuk uit 1472 - 1474 werd gemaakt in opdracht van Federico da Montefeltro, graaf van Urbino, en toont een sacra conversazione: Maria met kind, omgeven door een groep heiligen. De heiligen, onder wie Johannes de Doper, Franciscus en Hiëronymus, zijn echter verre van weelderig gekleed: hun sjofele gewaden steken sterk af tegen de ivoorwitte zuilen die hen omgeven. Het onderwerp van dit altaarstuk is dan ook niet enkel christelijk: de opdrachtgever, Montefeltro, toont hier zijn ideologie. Als hertog van Urbino steeg zijn positie, macht en ook rijkdom. Met dit schilderstuk maakt hij duidelijk dat hij alsnog veel waarde hecht aan het bestaan van rijk naast arm, en zowel aan de hogere als de lagere kringen.¹⁰⁵

Rond de late zestiende en de vroege zeventiende eeuw is het niet langer noodzakelijk om afbeeldingen van lagere sociale kringen te valideren middels de aanwezigheid van religieuze figuren of taferelen. Het verbeelden van de 'onderwereld' wordt op dat moment geaccepteerd, mits zij een bepaalde functie vervullen. Dit leidde tot een impuls als het gaat om het illustreren van onguere types in het algemeen, en als op zichzelf staand thema.¹⁰⁶ Ook zigeuners horen daarbij. Zoals in de vorige hoofdstukken te lezen was, is de late zestiende en de vroege zeventiende eeuw namelijk ook precies de periode waarin het zigeunergenre in de vroegmoderne kunst van Italië haar hoogtepunt had.

Het verbeelden van figuren als boeren, dieven, armen en ander gepeupel beperkte zich niet enkel tot de visuele kunsten, maar ook de literaire bronnen, zoals prozateksten, poëzie- en theaterstukken. Deze plotselinge expansie tijdens de zestiende eeuw lijkt het gevolg van een zeker 'modeverschijnsel'.¹⁰⁷

De vraag die dit oproept is hoe het kwam dat dergelijke scènes met daarin de onderste lagen van de samenleving steeds meer in trek kwamen. Hoe kan het dat zij eerst verafschuwd werden en enkel

¹⁰³ Lukas 2:8-14.

¹⁰⁴ Hornik 2003, p. 114.

¹⁰⁵ Eminson 1997, p. XVI.

¹⁰⁶ Burke 2005, p. 65.

¹⁰⁷ Burke 2005, p. 66.

gelegitimeerd konden worden door middel van religieuze scènes, en vervolgens uitgroeien tot een geliefd thema in de kunsten? Wat was het dat de respectabele lieden, de rijken, aansprak in deze schilderstukken met daarop de onderste laag van de samenleving? En wat zegt dit eigenlijk over henzelf? Het beeld dat van een groep of minderheid wordt gegeven, beantwoordt doorgaans niet geheel aan de realiteit en is opgebouwd uit stereotypen gecreëerd door de meerderheid. Het getuigt van een bepaald waardepatroon en een ideologie die een bepaalde groep erop nahoudt.¹⁰⁸ Het gaat in deze gevallen dan ook niet om het weergeven van een religieuze boodschap. De achterliggende boodschap van deze schilderstukken is het tonen van macht, het legitimeren van het eigen gedrag, vermaak, en tenslotte het brengen van een moraliserende boodschap. Deze verschillende motieven worden in dit hoofdstuk belicht.

Lage thema's, hoge ego's: het legitimeren van eigen macht en gedrag

Macht en het uitdrukken ervan, is iets van alle tijden. Kunstvoorwerpen bleken een uitstekend medium om deze macht te verspreiden. Denk daarbij niet alleen aan geschilderde vorstenportretten zoals Agnolo Bronzino die maakte voor Cosimo I de' Medici, maar ook aan in munten gedrukte keizersportretten die in de oudheid als betaalmiddel verspreid werden. Deze verschillende artistieke uitingen herinnerden het volk aan wie de macht of veel aanzien had verworven. In deze paragraaf wordt besproken hoe dit motief, hoewel in dit geval minder aan de oppervlakte, ook terugkeert in vroegmoderne schilderstukken met daarop de 'onderwereld'.

De nieuwe renaissance kunst was gebrand op het promoten en illustreren van de idealen van mensen die op politiek en economisch vlak de macht hadden.¹⁰⁹ Portretten waren niet de enige methode om macht en ideaal te illustreren. Het weergeven van de personen die onder je staan, met al hun zogenaamde merkwaardigheden, is ook een manier om deze, en je eigen superioriteit, duidelijk te maken.

Wanneer lagere klassen werden afgebeeld, is daarom altijd evident dat er iets aan hen schort. Vagebonden, bedelaars en ook zigeuners werd bijvoorbeeld verweten dat zij geen ambacht van maatschappelijk nut beoefenden en daarom getoond als gepeupel en schorriemorrie.¹¹⁰ Een gebrek aan moreel besef werd toegedicht aan herbergiers, gokkers, prostituees en eigenaren van een badhuis. Acrobaten, narren, minstrelen en goochelaars werden verstoten wegens hun vermeende gebrek aan verantwoordelijkheidsgevoel.¹¹¹ Deze negatieve kanten en eigenschappen die de juist genoemden zouden bezitten, waren volgens de hogere klassen verfoeilijk en werden herhaaldelijk in prenten en schilderijen benadrukt. Uiteraard vonden rijken dat zij zelf niet schuldig maakten aan deze kwalijkheden. De afbeeldingen van lagere klassen met al hun mankementen en tekortkomingen,

¹⁰⁸ Vandenbroeck 1987, p. 6.

¹⁰⁹ Eminson 1997, p. XIX.

¹¹⁰ Burke 2005, p. 65.

¹¹¹ Melinkoff 1993, p. LII.

benadrukken dan ook hoe ver de 'perfecte' hogere klasse van hen afstond. De illustraties onderstrepen dus de macht en 'verhevenheid' van de hogere klassen in de samenleving ten opzichte van de lagere klassen.

Om bovenstaande te illustreren zal er nu gekeken worden naar een werk dat mogelijk van Caravaggio's hand is: *De Tandentrekker* (1610, Plazzo Pitti Florence, afb. 32).¹¹² Op wat voor manier kan dit schilderij als legitimatie van het gedrag van hogere klassen worden opgevat? Op welke wijze geeft dit schilderij een denigrerend beeld van de lagere klasse?

Tandentrekkers vormen een vast thema in de zestiende-, zeventiende-, maar ook achttiende-eeuwse kunst. De bijbehorende iconografie is vrij standaard, en wordt onder andere door Vasari besproken in zijn *Vite* (tweede uitgave 1568) aan de hand van een prent van Lucas van Leyden (*De Tandarts*, 1523, Rijksmuseum, Amsterdam): 'een boer die, terwijl zijn tand eruit wordt getrokken, zulke pijn ondervindt dat hij zich niet bewust is van het feit dat ondertussen een vrouw zijn beurs leegrooft'.¹¹³ Een ander terugkerend aspect in de zogenaamde 'tandentrekkers' is dat de goedgegelovige, behoeftige cliënt(e) tevens wordt uitgebuit: in werkelijkheid is de tandentrekker namelijk helemaal geen volleerd chirurg maar een listige charlatan.¹¹⁴

Caravaggio schilderde zijn *De Tandentrekker* tussen 1608 en 1610. Vanaf 1637 kreeg het schilderstuk een plek in Palazzo Pitti te Florence, een paleis dat toentertijd in het bezit was van de vooraanstaande bankiersfamilie De'Medici.¹¹⁵ Het werk toont ons een divers gezelschap bestaande uit zeven halffiguren rondom een met rood stof gedekte tafel. De twee hoofdfiguren bevinden zich in het midden: een charlatan die zich voordoeft als chirurg, gekleed in het groen, en een boer die zijn behandeling met een vertrokken gezicht ondergaat. Links en rechts van hen zien we een aantal toeschouwers, gegroepeerd om verschil in leeftijd en karakter duidelijk te maken: aan de linkerkant drie sjofel geklede mannen, en aan de rechterkant één jongeman en een oude dame.¹¹⁶ Hun gezichtsuitdrukkingen verraden dat zij allen duidelijk gefascineerd zijn door het tafereel dat zich vóór hen afspeelt. Op de tafel in de voorgrond staat een aantal voorwerpen: kannetjes, een vaasje, en een koperen bak - waarschijnlijk zijn dit gebruiksvoorwerpen van de zogenaamde tandentrekker.

De scène die hier getoond wordt is er een van menselijke dwaasheid. De simpele boer laat zich oplichten door een charlatan. Hij weet niet beter. En zal waarschijnlijk niet zonder figuurlijke, en misschien zelfs letterlijke, kleerscheuren van zijn behandeling terugkeren. Hoewel Caravaggio met dit schilderstuk kritiek op de mensheid in het algemeen leverde,¹¹⁷ is het typisch dat het altijd de lagere

¹¹² Hoewel dit werk qua stijl en onderwerp bij het oeuvre van Michelangelo Merisi da Caravaggio aansluit, wordt dit schilderstuk op basis van de vrij simpele compositie en overbodige bijfiguren vaker afgewezen dan geaccepteerd als echte 'Caravaggio'. Spike 2010, p. 423.

¹¹³ Vasari 1568 (ed. 1998), p. 411.

¹¹⁴ Nichols 2007, p. 133.

¹¹⁵ Spike 2010, p. 422.

¹¹⁶ Nichols 2007, p. 133.

¹¹⁷ Tent. cat. New York (Metropolitan Museum of Art), p. 175.

klasse is die voor schut wordt gezegd - en vervolgens in de vertrekken van de hogere klassen komt te hangen. Het is immers voor de laatstgenoemden dat deze schilderijen geschilderd worden. Zij krijgen dus ook te zien wat zij willen zien: dit werk bevestigt het beeld dat zij van de armelui hadden: ze waren dwaas. Tegelijkertijd spijkerden dergelijke afbeeldingen ook aan het ego van de rijkelui: zij zouden zich nooit als deze boer laten bedriegen door een of andere charlatan. Afbeeldingen als deze konden niets anders dan hen doen lachen om de tekortkomingen van hen die zij onder zich hadden. Dit brengt ons tevens tot het motief dat de volgende paragraaf bespreekt: humor en vermaak.

Lachen om anderen

Het motief voor het afbeelden van de lagere klassen en 'het gepeupel' dat in deze paragraaf besproken wordt, is misschien het meest voor de hand liggende: vermaak door het lachen om andermans pech of tekortkomingen. Hoewel onze humor verschilt van die ten tijde van de renaissance, is het niet moeilijk om in de eenentwintigste eeuw grappen en satire uit de vroegmoderne periode te begrijpen en te herkennen.

Schilderijen met daarop de lagere klassen gaven de eigenaars en hun gasten een thema om over te praten. In dit geval dingen en gedrag die in hun eigen milieu onmogelijk en ondenkbaar waren: overmatig gebruik van drank, handenarbeid, bordelen, gokken, bedriegerij, bevulde kleding, een afstotelijk uiterlijk en ga zo verder. Al deze onderwerpen boden ideale stof tot gesprek, en gaven bovendien de mogelijkheid - en het excuus - te converseren, maar ook te lachen, over deze 'lage' onderwerpen. Dat er veel visuele kunst bekend is met zulke onderwerpen, denk hierbij niet alleen aan schilderijen, maar ook aan theaterstukken zoals de Commedia dell'Arte (reeds besproken in hoofdstuk 2), blijkt dat hier wel degelijk vraag naar was en dat het publiek, doorgaans van respectabele afkomst, geacht werd de donkere kanten van de maatschappij vermakelijk, maar tegelijkertijd ook apart te vinden.¹¹⁸

Het motief 'vermaak' valt goed te illustreren aan de hand van een schilderstuk van Vincenzo Campi. Dit werk, *De Ricotta Eters*, schilderde Campi in 1580 en is tegenwoordig in het bezit van Musée des Beaux-Arts te Lyon (afb. 33).¹¹⁹ In het kort toont *De Ricotta Eters* een stel boeren, die ongegeneerd van een homp schapenkaas genieten. We zien drie mannen en één vrouw gegroepeerd rondom een tafel met daarop een groot bord ricotta. Hun eenvoudige kledij, slecht geschoren gelaat (in het geval van de twee mannen in het midden), gele tanden en roodverbrande neuzen verraden dat zij uit een laag milieu afkomstig zijn en een boerenbestaan leiden. Hun lachwekkende gedrag getuigt niet bepaald van manieren of kennis van de etiquette: met grote happen schrokken de boeren de witte kaas naar binnen. Bij de linker man dreigt de ricotta zelfs uit zijn mond te vallen, terwijl hij met een grote lepel al een

¹¹⁸ Burke 2005, p. 69.

¹¹⁹ Paliaga, De Klerck 1998, p. 178.

nieuwe portie schept. Met een haast dronken lach kijkt dit brutale gezelschap de beschouwer direct aan, alsof ze hem uitnodigen deel te nemen aan dit vreetfestijn.

De Ricotta Eters verspreidt een ronduit denigrerend beeld van de lagere klasse. Zij worden belachelijk gemaakt en getoond als ongeciviliseerd en zonder manieren - dit schilderstuk is één grote grap. Een vergelijking is snel gemaakt: de hogere klasse was wél geciviliseerd. Het beeld dat hier van boeren en ander gespuis wordt geschetst, gaf hen de mogelijkheid te lachen om en zich te verkneukelen over deze rariteiten van de 'onderwereld'.

Waarschuwing en moralisatie

De twee motieven die reeds besproken werden, het tonen van eigen superioriteit en het lachen om anderen, zijn motieven die betrekking hebben op het zelfbeeld van de rijkere. Maar dit was zeker niet het voornaamste doel dat men met dergelijke afbeeldingen wilde bewerkstelligen in Italië. De tweede helft van de zestiende eeuw mocht dan wel een periode van bloei voor Italië zijn - zij kende ook haar keerzijde. Rond de jaren negentig van de zestiende eeuw wemelden de straten van met name Rome van zakkenrollers, charlatans, prostituees, gokkers, dronkaards, en ook zigeuners. Het niveau van geweld op straat was met name in Rome bijzonder hoog, zelfs in vergelijking tot andere Europese steden.¹²⁰ Paus Sixtus V sprak de angsten van de bevolking uit in een pauselijke bul uit 1587: "De armen dolen in de straten als wilde beesten, verstoren de kerkgangers met hun geschreeuw en gesteun; veel van hen zijn bedriegers die, na geld losgepeuterd te hebben met hun sluwe leugens, terugkeren naar gokken, feesten en andere verboden pleziertjes."¹²¹

Afbeeldingen van mensen aan de randen van de samenleving hadden daarom niet enkel de functie om de rijkere aan het lachen te maken. De prenten en schilderijen hadden daarom een tweedelige maatschappelijke functie te vervullen: enerzijds waarschuwden zij voor louche figuren en praktijken, anderzijds riepen zij het volk tot de orde middels het verspreiden van een moraliserende boodschap. Beide zullen in deze paragraaf aan bod komen.

Zowel de waarschuwende als de moraliserende boodschap die werken met daarop de onderste lagen van de samenleving vaak bevatten, zullen besproken worden aan de hand van een schilderij dat reeds eerder de revue passeerde: *De Kaartspelers* van Michelangelo Merisi da Caravaggio (afb. 24). Het succes van dit werk blijkt niet alleen uit het feit dat er vele variaties op dit thema werden gemaakt door Caravaggio's navolgers, maar ook uit het feit dat *De Kaartspelers* nog jaren na vervaardiging een geprezen en gewild werk bleef bij verzamelaars en connaisseurs.¹²² Op *De Kaartspelers* zagen we een kaartgezelschap bestaande uit drie personen: een keurige jongeman die aandachtig zijn kaarten bestudeert, terwijl zijn tegenspeler hem gespannen aankijkt en in het geheim uit de band van zijn broek

¹²⁰ Langdon 2012, p. 13.

¹²¹ Delumeau 1957, p. 405.

¹²² Tent. cat. Fort Worth (The Kimbell Art Museum) 2011, pp. 180.

twee extra kaarten tevoorschijn tovert. Zijn handlanger, een man van middelbare leeftijd met een theatrale grimas op zijn gezicht, signaleert met zijn vingers welke kaarten de jongen in zijn hand heeft.

Als eerste zullen we kijken naar de waarschuwende boodschap die dit, op het eerste oog amusante, schilderstuk bevat. Aan hun verschijning is te zien dat de twee frivool geklede mannen in de onderste kringen van Rome verkeren. De goedgelovige jongeman die zich in de maling laat nemen door deze twee kerels vertegenwoordigt zelf de hogere klasse - een klasse die tevens de doelgroep van dit schilderstuk moet zijn geweest. Het waren immers zij die over geld beschikten en een schilderwerk als dit konden veroorloven. Met deze gedachte in het achterhoofd is het duidelijk dat de boodschap die *De Kaartspelers* uitstraalt dan ook aan de hogere klasse gericht is: 'laat je niet zoals deze jongen misleiden door dit duivelse volk!'¹²³

De moraliserende boodschap die in dit werk verscholen ligt, is lastiger op te sporen. Om deze te achterhalen is het belangrijk om te weten dat kansspelen al vanaf de vroege Christelijke tijd veroordeeld werden. De kerk vond namelijk dat fortuin enkel verkregen kon worden door ijverigheid en bekwaamheid - niet door het inzetten op geluk. En hoewel speelkaarten aan het begin van hun komst, de veertiende eeuw, nog als een dagelijks vermaak werden gezien, werden ook zij spoedig geassocieerd met dobbelen en gevreesd voor het geweld en het gevloek dat zij ontlokten bij hun spelers. Om de bevolking van deze 'duivelse' spelen af te houden, werden onder andere waarschuwende pamfletten onder de bevolking van Rome verspreid.¹²⁴ Met deze informatie in het achterhoofd, is het niet langer moeilijk een moraliserende boodschap uit *De Kaartspelers* te ontrafelen. In principe kunnen we in dit werk eenzelfde boodschap ontdekken als die op de pamfletten. De jongenman, die zich tegen beter weten in met kaartspelers inlaat en deelneemt aan een potje kaarten, krijgt in principe wat hij verdient: hij zal als een armer man huiswaarts keren.

Amusante illustraties met een diepere boodschap

Zoals uit dit hoofdstuk blijkt, waren de lagere genres om verschillende redenen in trek bij mensen die in hogere kringen verkeerden. Ze boden een welkome afleiding van het leven van alledag in de vorm van vermaak, en vormden zo perfecte conversatiestukken om gasten mee te vermaken en te imponeren. Daarnaast gaven ze de rijkere de gelegenheid zich te verbazen over de ongeciviliseerde armen, en zo hun eigen zelfbeeld in ere te houden. Maar het waren de waarschuwende en tevens ook moraliserende boodschappen die de hogere kringen van een excuus voorzagen om deze doorgaans amusante afbeeldingen met daarop zowel lage figuren als lage thema's in het interieur van de rijkere zoals, in het geval van Caravaggio, kardinaal Francesco Maria del Monte op te hangen. Want hoewel de schilderwerken zowel lage thema's als figuren uit de lage samenleving toonden, dienden ze immers tot een hoger doel. Maar hoewel lage genres tegen het einde van de zestiende eeuw en in de

¹²³ Langdon 2012, p. 17.

¹²⁴ Tent. Cat. Fort Worth (The Kimbell Art Museum) 2011, p. 182, 183.

zeventiende eeuw zeker werden geaccepteerd: op gelijke hoogte met bijvoorbeeld het historische, klassieke en religieuze genre kwamen ze echter nooit.¹²⁵

¹²⁵ Langdon 2010, pp. 11, 12.

Conclusie

Iedereen weet wie zigeuners zijn, en iedereen heeft een mening over hen klaar. Wat hun daadwerkelijke geschiedenis is, en waar zij vandaan komen, is echter voor velen een raadsel. Al vanaf het moment dat zij in de vijftiende eeuw voor het eerst voet in Europa zetten, ontstonden er verschillende verhalen en mythen rondom dit mysterieuze volk. Ook gingen zij vroegmoderne schilders en prentmakers niet onopgemerkt voorbij; reeds in 1475 - 1480 dook in Noord-Europa de eerste prent met daarop een zigeunerkoppel op. Deze vroegste afbeelding van zigeuners toont ons een objectief beeld, zonder waardeoordeel of tekenen van stereotypie - precies zoals de zigeuners op dat moment ook in de maatschappij ontvangen werden. De vraag is voor hoelang dit zo zou blijven, want hun positie in de samenleving kantelde al snel...

In deze scriptie werd onderzocht hoe het zigeunerthema in de vroegmoderne kunst van Italië veranderde en zich ontwikkelde. Dit niet alleen door te kijken naar verschuivingen in perceptie, maar ook middels het onderzoeken van visuele- en literaire bronnen die als mogelijke voedingsbodem voor schilders dienden.

Voordat dit alles besproken werd, is noodzakelijkerwijs eerst gekeken naar de kijk op zigeuners in de vroegmoderne samenleving van Italië. Middels een inleidend hoofdstuk is getracht een context te scheppen, alvorens de diepte in te gaan. In tegenstelling tot wat doorgaans verwacht wordt, blijkt namelijk dat zigeuners aanvankelijk, aan het begin van de vijftiende eeuw, welkom waren op Europese bodem. Sterker nog, zij werden met eenzelfde respect als pelgrims ontvangen. Men was nieuwsgierig naar dit exotische volk, en zag ze als welkome afleiding van de dagelijkse sleur. Pas een halve eeuw later, tegen het midden van de zestiende eeuw, werden zigeuners steeds vaker geassocieerd met aanhoudende criminaliteit. Ook de steeds frequentere bedelpraktijken, zorgden er voor dat de positie van zigeuners rond het midden van de zestiende eeuw kantelde: zij werden uit verschillende steden en landen verbannen.

Met deze informatie in het achterhoofd kon de volgende stap genomen worden: het onderzoeken van vijftiende- en zestiende-eeuwse visuele en literaire bronnen, die mogelijk een voedingsbodem vormden voor het Italiaanse zigeunerthema. Één daarvan was Cesare Vecellio's *Habiti Moderni e Antichi*. In dit zestiende-eeuwse kostuumhandboek wordt de kledij van verschillende volkeren en figuren uit het verleden en (toenmalige) heden besproken. Ook het zigeunerkostuum kreeg een plek in Vecellio's boek en is voorzien van een illustratie. Het opvallende hoofddekseel dat Ripa hierbij beschrijft, een soortement tulband gemaakt uit verschillende stroken linnen, is er een die we in de daaropvolgende jaren vaker terug zien komen. Giovanni Andrea Ansoldo maakt hier zelfs een haast letterlijke kopie van. Maar Vecellio's handboek was niet de enige bron die invloed had op de iconografie van zigeuners. Cesare Ripa's concept van het begrip komedie en armoede bijvoorbeeld,

beschreven in *Iconologia*, had hier ook een hand in. Als belangrijkste factor moet echter de prentkunst van het Noorden benoemd worden. Deze speelde een prominente rol wat betreft het inspireren van Italiaanse kunstenaars. Gezien het feit dat zigeuners als eerste Noord-Europa aandeden, is het niet vreemd dat het zigeunergenre hier haar wortels heeft. Bovendien liet men zich in het Noorden al gedurende langere tijd inspireren door het leven om hen heen - niet enkel door religie en klassieken, zoals dat in het Zuiden gebeurde. Middels prenten oefenden de Noordelijke kunst invloed uit op het Zuiden.

De invloed van de zojuist genoemde bronnen moet echter niet te nauw genomen worden. Hoewel een zekere uitwerking van deze bronnen wel degelijk in Italiaanse kunsten aan te wijzen is, moet er niet vanuit gegaan worden dat dit de enige inspiratiebron voor kunstenaars vormden. De literaire en visuele bronnen moeten daarom eerder als een 'voedingsbodem' voor kunstenaars gezien worden, waar zij een zekere inspiratie uit putten, maar zelf vele elementen aan toevoegden.

Wat bleek is namelijk dat ook de veranderende maatschappelijke positie van zigeuners iets was dat de manier waarop zij in schilderijen werden verbeeld deed veranderen. Wat we zien is namelijk dat zigeuners aanvankelijk enkel met een objectieve kijk of in ieder geval niet in een negatief daglicht worden geportretteerd. Men benadrukt hun nomadische bestaan en band met de natuur in pastorale landschappen, en viert het mystieke imago van zigeunerinnen in verleidelijke portretten. Tegen het eind van de zestiende eeuw komen zigeuners, overeenkomstig met hun maatschappelijke positie, overwegend op een negatieve manier in het daglicht te staan en zijn zij te zien in de rol van bedriegers, zakkenrollers en charlatans. Dit negatieve imago kreeg een extra impuls door een nieuwe vorm van theater: Commedia dell'Arte - bestaande uit verschillende rondtrekkende toneelgezelschappen die in hun vertellingen de laagste kringen van de samenleving belichtten. Zigeuners namen een prominente en geliefde rol in dit theater in. Veel kunstenaars lieten zich door dit flamboyante theater inspireren, de bekendste en voornaamste daarvan was Milanees genrekunstenaar Michelangelo Merisi da Caravaggio. Hij liet zich indirect door dit theater inspireren, en wel door de prent in het handboek *Recueil Fossard*. Deze prent gebruikte hij als leidraad voor *De Waarzegster* - misschien wel het bekendste schilderstuk binnen het zigeunergenre. Niet alleen het thema en de manier waarop Caravaggio dit schilderde vond veel navolging bij tijdgenoten, ook de nare bijmaak die dit werk aan zigeuners geeft is iets dat zijn aanhangers gretig overnamen.

De vraag die dit oproept is waarom de welgestelde lieden, degene die kunst konden veroorloven, schilderijen met daarop de rand van de samenleving een waardige toevoeging aan hun collectie vonden. Was er geen vraag geweest naar het zigeunergenre, dan had het zich immers nooit kunnen ontwikkelen. Wat blijkt is dat er verschillende motieven voor de rijken bestonden om een schilderstuk met een 'laag' thema aan te kopen. Ten eerste gaf het ze iets om over te lachen, en te converseren. De onderwereld werd als ongeciviliseerd gezien en stond tevens ver van hen af. De schilderstukken gaven

hen een excuus om over de donkere kanten en obscure praktijken van de samenleving te converseren. Daarnaast bevestigde de lage genres het verheven beeld dat zij van zichzelf hadden, de onbekwaamheid van de armen en de afstand die tussen hen beide bestond. Daarnaast was het een les om altijd beducht te zijn op bedrog uit de lagere klassen die belust waren op de rijkdom van de welgestelden.

Uit het voorgaande kan geconcludeerd worden dat het Italiaanse zigeunerthema zich zij aan zij met de maatschappelijke positie van zigeuners ontwikkelde. De kunst kan hier dus als een spiegel van de maatschappij worden gezien. De manier waarop zigeuners in de vroegmoderne Italiaanse kunst worden benaderd, geven ons bovendien niet enkel inzicht in hoe er naar zigeuners gekeken werd, maar ook wat de waarden en normen van de maatschappij, en daarmee de 'gewone' tot 'hogere bevolking, zelf waren. Door zigeuners, de rand van de samenleving, te kleineren in zowel het echte leven als in de kunsten, toont aan wat en wie men onder de maat vond - en dus ook wie ze wel van goede etiquette vonden getuigen: henzelf.

De literatuur die tot dit moment geschreven is over zigeuners, richt zich met name op de maatschappelijke positie van dit volk. Boeken en artikelen die zich richten op het zigeunergenre in de kunsten, handelen doorgaans enkel over de oorlogsperiodes in de twintigste eeuw. Dit was namelijk niet alleen een tijd van sterke onderdrukking voor Joden, maar ook voor zigeuners. Een onderzoek naar de ontwikkeling van het zigeunergenre tijdens de vroegmoderne periode in Italië, bestaat echter nog niet. Met deze scriptie hoop ik dat ik het zigeunergenre in de vroegmoderne periode van Italië meer context heb gegeven. Mogelijkheden tot verder onderzoek zouden eventueel liggen in het omkeren van de rollen, om zo inzicht te krijgen in de precieze rolverdeling van de zigeuners en 'niet-zigeuners' en vice versa. Wat dachten zigeuners van zichzelf, of van de hogere klassen? Zijn er ook schetsen of tekeningen door hen gemaakt die ons inkijk geven in hun beeld van de samenleving? Hoewel dit zeker een interessant aspect van het verhaal is, zal onderzoek hiernaar zeker niet gemakkelijk zijn. Zigeuners hadden immers geen toegang tot het maken van schilderstukken of prenten. Tekeningen en schetsen zouden wel een mogelijkheid zijn. Of deze na vier eeuwen nog beschikbaar zijn dient onderzocht te worden. Het gaat hier immers om een nomadisch volk dat bovendien niet hoog in aanzien stond bij de welgestelden. De beschikbaarheid en bewaaromstandigheden van mogelijk werk worden hierdoor bemoeilijkt. Daarnaast stond hun bezit en staat nog steeds in aanzienlijk lager aanzien dan dat van de rijkere. Wat dat betreft is de eeuwige spanning en ongelijkheid tussen de hogere klasse en de lagere klasse nog steeds voelbaar.

Literatuurlijst

Bataillard 1889

P. Bataillard, 'Immigration of the Gypsies into Western Europe in the Fifteenth Century', in: *Journal of the Gypsy Lore Society I* (1889), pp. 324 - 345.

Bevilacqua 1970

A. Bevilacqua, *L'Opera Completa del Correggio*, Milaan 1970.

Braudel 1995

F. Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Phillip II volume II*, New York 1995.

Burke 2005

P. Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*, New York 2005.

Clèbert 1964

J.P. Clèbert, *De Zigeuners*, Zeist 1964.

Emison 1997

P.A. Emison, *Low and High Style in Italian Renaissance Art*,

Erenstein 1985

R. L. Erenstein, *De Gescheidenis van de Commedia dell'Arte*, Amsterdam 1985.

Friedländer 1955

W. Friedländer, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955.

Gilsenbach 1994

R. Gilsenbach, *Weltchronik der Zigeuner: von Anfängen bis 1599*, Frankfurt am Main 1994.

Graham-Dixon 2010

A. Graham-Dixon, *Caravaggio: a Life Sacred and Profane*, Londen 2010.

Gordon 1944

D.J. Gordon, 'Gypsies as Emblems of Comedy and Poverty', in: *Journal of the Gypsy Lore Society* 23 (1944), pp. 39 - 42.

Hinds 2010

K. Hinds, *Everyday Life in the Renaissance*, New York 2010.

Holberton 1995

P. Holberton, 'Giorgione's Tempest or "Little Landscape with the Storm with the Gypsy": more on the gypsy and a reassessment', in *Art History* 18 (1995), pp. 383 - 404.

Hornik 2003

H. J. Hornik, *Illuminating Luke: the Infancy Narrative in Italian Renaissance Painting*, Harrisburg 2003.

Katritzky 2006,

M.A. Katritzky, *The Art of Commedia*, Amsterdam 2006.

Kenrick 2012

D. Kenrick, *The A to Z of the Gypsies (Romanies)*, Plymouth 2012.

- Van Mander 1604 (ed. 1994 - 1996)
K. van Mander, *Het Schilder-boeck* (1604), ed. H. Miedema, zes delen, Doornspijk 1994 - 1996.
- Langdon 2012
H. Langdon, *Caravaggio's Cardsharps: Trickery and Illusion*, Fort Worth 2012.
- Mancini 1619 - 21 (ed. 1956)
G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura* (1619 - 1621), ed. A. Marucchi, Rome 1956.
- Mayall 2004
D. Mayall, *Gypsy Identities 1500 - 2000; From Egipcians and Moon-men to the Ethnic Romany*, Londen 2004.
- Moffitt 2009
J.F. Moffitt, *Caravaggio in Context*, Ann Arbor 2009.
- Muratori 1900 - 1917
L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores* (1731), ed. G. Carducci, Città di Castello 1900 - 1917.
- Melinkoff 1993
R. Melinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. 2 vols., Berkely 1993.
- Nichols 2007
T. Nichols, *Others and Outcasts in Early Modern Europe: Picturing the Social Margins*, Liverpool 2007.
- Okely 1983
J. Okely, *Changing Cultures; The Traveller-Gypsies*, Cambridge 1983.
- Paliaga, De Klerck 1998
F. Paliaga, B. de Klerck, *Vincenzo Campi*, Soncino 1998.
- Radelescu 2009
D. Radulescu, *"Gypsies" in European Literature and Culture*, New York 2009.
- Richards 2006
K. en L. Richards, 'Commedia dell'Arte', in: *A history of Italian Theatre*, New York 2006.
- Ripa 1593 (ed. 1971)
C. Ripa, *Iconologia* (1593), ed. A. Maser, Toronto 1971.
- Rubin 2012
R.L. Rubins, *Well Met: Renaissance Faires*, New York 2012.
- Saul en Tebbutt 2004
N. Saul en S. Tebbutt, *The Role of the Romanies; Images and Counter-Images of 'Gypsies'/Romanies in European Cultures*, Liverpool 2004.
- Spike 2010
J.T. Spike, *Caravaggio*, New York 2010.
- Valerianus 1556
P. Valerianus, *Hieroglyphica Sive de Sacris Aegyptiorum Literis Commentarii*, Basel 1556.
- Vasari 1568 (ed. 1998)

G. Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten* (1568), Amsterdam 1998.

Vecellio 1590 (ed. 1664)

Cesare Vecellio, *Habiti Antichi e Moderni* (1590), ed. M. Vitman, Venetië 1664.

Tent. cat. Fort Worth (The Kimbell Art Museum) 2011

Tent. cat. Fort Worth (The Kimbell Art Museum), *Caravaggio and his Followers in Rome*, Fort Worth 2011.

Tent. cat. New York (Metropolitan Museum of Art) 2004

Tent. cat. New York (Metropolitan Museum of Art), *Painters of Reality: the Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, New York 2004.

Tent. cat. Washington (The Philips Collection) 1988

Tent. cat. Washington (The Philips Collection), *Places of Delight*, Washington 1988.

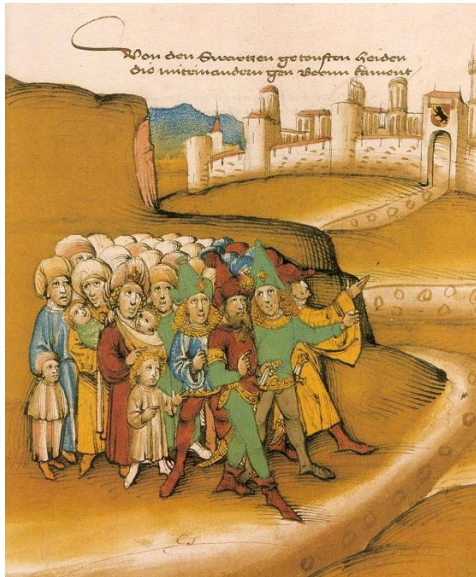
Vandenbroeck 1987

P. Vandenbroeck, *Beeld van de Andere, Vertoog over het Zelf: over Wilden, Narren, Boeren en Bedelaars*, Antwerpen 1987.

Wind 1974

B. Wind, 'Pitture Ridicole: some Late Cinquecento Comic Genre Paintings' in: *Storia dell'Arte* 20 (1974), pp. 25 - 35.

Afbeeldingen



Afb. 1: Diebold Schilling, *Eerste aankomst van zigeuners bij de stad Berne*, verluchting in: Amtlicher Spiezer Chronik, afmetingen onbekend, 1485, Centrale Bibliotheek Zürich.



Afb. 2: Meester van het Amsterdamse Kabinet, *Zigeunerfamilie*, ets, 8 x 6 cm, 1475 - 1480, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 3: Albrecht Dürer, *Turkse familie*, gravure, 12 x 8 cm, 1496, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Afb. 4: Nicoletto da Modena, *Zigeunerfamilie*, gravure, 12 x 8 cm, 1500, locatie onbekend.



Afb. 5: Lucas van Leyden, *Bedelaars*, gravure en ets, 17 x 14 cm, 1520, Metropolitan Museum of Art, Boston.



Afb. 6: Cesare Vecellio, *Zigeunerin*, houtsnede in: *Habiti Antichi et Moderni*, 12 x 6 cm, 1598, locatie onbekend.



Afb. 7: Giovanni Andrea Ansaldi, *Vlucht naar Egypte*, olieverf op doek, 170 x 127 cm, 1620, Galleria Nazionale, Rome.



Afb. 8: Anoniem, *Kostuumstudie, Vlucht naar Egypte*, bruine inkt en aquarel over zwart krijt, 28 x 29 cm, zeventiende-eeuws, British Museum, Londen.



Afb. 9: Anoniem, *Personificatie van Komedie* uit 'Comedie di M. Lodovico Ariosto Cioe', gravure, afmetingen onbekend, 1622, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome.



Afb. 10: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *De Waarzegster*, olie op doek, 115 x 150 cm, 1594, Pinacoteca Capitolina, Rome.



Afb. 11a: Jacopo de' Barbari, *Zigeuner*, gravure, 8 x 4 cm, vóór 1504, locatie onbekend.



Afb. 11b: Jacopo de' Barbari, *Zigeunerin*, gravure, 8 x 4 cm, vóór 1504, locatie onbekend.



Afb. 12: Jacopo de' Barbari, *Zigeunerfamilie*, gravure, 12 x 10 cm, vóór 1504, locatie onbekend.



Afb. 13: Giovanni Bellini, *Christus op de Olijfberg*, tempera op paneel, 81 x 127 cm, 1469, National Gallery Londen.



Afb. 14: Giorgione, *Het Onweer*, olieop doek, 82 x 73 cm, 1505, Galleria dell'Accademia, Florence.



Afb. 15: Paul Bril, *Fantasielandschap*, olieverf op koper, 21 x 29 cm, 1598, National Gallery of Schotland, Edinburgh.



Afb. 16: Paul Bril, *Campo Vaccinio met een zigeunerin die de toekomst voorspelt*, olieverf op koper, 24 x 32, 1603, privécollectie.



Afb. 17: Boccaccio Boccacino, *Zigeunermeisje*, olieverf op paneel, 24 x 19 cm, 1505, Galleria degli Uffizi.



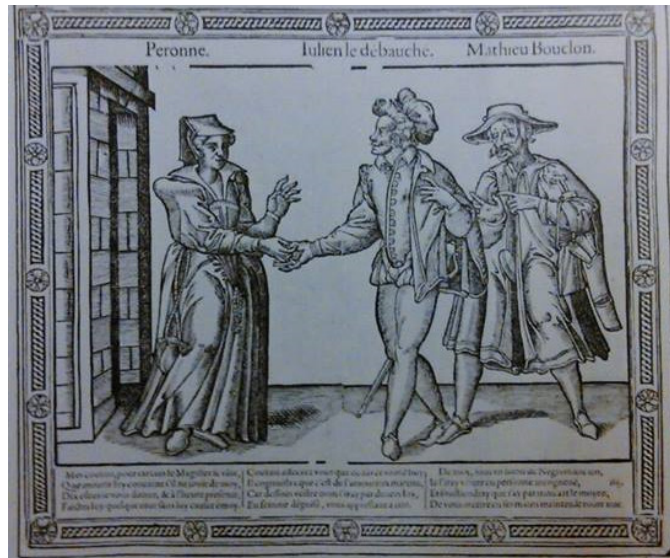
Afb. 18: Simon Vouet, *Zigeunerin met een baby*, olieverf op doek, afmetingen onbekend, 1625, Collezione Koelliker Milaan.



Afb. 19: Titiaan, *Zigeunermadonna*, olie op paneel, 66 x 84 cm, 1511, Kunsthistorisches Museum, Wenen.



Afb. 20: Andrea Ansaldi, *Vlucht naar Egypte*, olieverf op doek, 170 x 127 cm, c. 1620, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.



Afb. 21: *Recueil Fossard*, houtnsede, afmetingen onbekend, 1571 - 1580, National Museum Stockholm.



Afb. 22: Franse School, *De Gelosi Acteurs*, Italiaanse Theatergroep, olie op doek, 37 x 57 cm, 1580, Musée Carnavalet, Parijs.



Afb. 23: Anonim, *Waarzegster*, olieverf op doek, 117 x 147 cm, tussen 1595 en 1605, State of Art Museum, Florida.



Afb. 24: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *De Kaartspelers*, olieverf op doek, 94 x 130 cm, 1597, Kimbell Art Museum, Fort Worth.



Afb. 25: Bartolomeo Manfredi, *De Waarzegster*, olieverf op doek, 121 x 153 cm, 1616, Institute of Arts, Detroit.



Afb. 26: Bartolomeo Manfredi, *Kaartspelers en een waarzegster*, olieverf op doek, 95 x 130 cm, 1620, National Trust, Stourhead.



Afb. 27: Simon Vouet, *Waarzegster*, olieverf op doek, 95 x 135 cm, 1617, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.



Afb. 28: Simon Vouet, *Waarzegster*, olieverf op doek, 120 x 170 cm, 1618, National Gallery of Canada, Ottawa.



Afb. 29: Leonardo da Vinci, *Een man bedrogen door Zigeuners*, pen en inkt, 25 x 20 cm, 1493, The Royal Collection, Londen.



Afb. 30: Domenico Ghirlandaio, *Aanbidding der Herders*, temperaverf op paneel, 167 x 167 cm, 1483 - 1485, Santa Trinità, Florence.



Afb. 31: Piero della Francesca, *Madonna met Kind en heiligen*, olieverf en tempera op paneel, 248 x 170 cm, Pinacoteca di Brera, Milaan.



Afb. 32: Caravaggio, *De Tandentrekker*, olieverf op doek, 140 x 195 cm, 1608 - 1610, Palazzo Pitti, Florence.



Afb. 33: Vincenzo Campi, *De ricotta eters*,
olieverf op doek, afmetingen onbekend, 1580,
Musée des Beaux-Arts, Lyon.