



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema
e della musica**

Corso di laurea in

STORIA E TUTELA DEI BENI ARTISTICI E MUSICALI

Tesi di laurea

I paesani fiamminghi in Pieter Bruegel

The Flemish villagers in Pieter Bruegel

Relatrice: professoressa Maria Pietrogiovanna

*Laureando: Giovanni Martini
Numero Matricola: 2004544*

Anno Accademico 2022-2023

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO 1	
PIETER BRUEGEL	
1.1 Incertezze sulla nascita.....	3
1.2 La formazione.....	4
1.3 Il viaggio in Italia.....	4
1.4 Bruegel ad Anversa e Bruxelles.....	5
1.5 Ultima fase.....	6
1.6 L'importanza di Bruegel per i posteri.....	8
CAPITOLO 2	
IL VILLAGGIO FIAMMINGO	
2.1 La chiesa.....	10
2.2 I villaggi fiamminghi dipinti da Bruegel.....	13
2.3 Il paesaggio secondo Bruegel.....	15
2.4 La vita nei villaggi.....	17
2.5 Il villaggio innevato.....	19
CAPITOLO 3	
I PAESANI FIAMMINGHI	
3.1 I contadini.....	21
3.2 I bambini.....	27
3.3 Gli emarginati.....	28
3.4 La presenza spagnola.....	32
3.5 Il vestiario dei paesani di Bruegel.....	34
CAPITOLO 4	
LA RELIGIONE NEI VILLAGGI	
4.1 La Kermesse.....	37
4.2 Riferimenti biblici nelle opere di Bruegel.....	40
CONCLUSIONE.....	43
APPARATO FOTOGRAFICO.....	45
BIBLIOGRAFIA.....	50

INTRODUZIONE

Pieter Bruegel il Vecchio è stato uno degli artisti più importanti del XVI secolo e in generale della storia dell'arte europea.

La sua produzione è fondamentale nella tradizione pittorica e grafica, per la rappresentazione di paesaggi, di scene popolari e contadine, ma anche per il particolare approccio nei confronti dei soggetti sacri.

Questa tesi si propone di analizzare un particolare nucleo dell'opera brugheliana, che interessa la raffigurazione dei paesani fiamminghi nei loro villaggi.

Questo tema comprende diversi lavori del maestro, ma ci si sofferma soprattutto su quattro opere, che permettono di affrontare l'argomento in maniera diversificata.

I dipinti selezionati sono il *Censimento a Betlemme*, la *Danza di Contadini*, *La caduta dei ciechi* e *l'Adorazione dei magi sotto la neve*.

Il primo capitolo introduce la figura di Pieter Bruegel e ricostruisce le tappe fondamentali della sua biografia, menzionando le opere centrali della sua produzione, che comprende una quarantina di opere ed un vasto corpo grafico.

Il secondo capitolo tratta i villaggi fiamminghi rappresentati dal pittore e ci si sofferma su alcune caratteristiche che li contraddistinguono, come la presenza della chiesa, l'importanza del paesaggio e le modalità adottate da Bruegel nella restituzione dell'abitato cittadino. Non mancano neppure riferimenti alla vita dei paesani, analizzata anche in relazione al periodo invernale.

Il terzo capitolo si sofferma proprio sui paesani fiamminghi, che non vengono idealizzati dal maestro, ma presentati realisticamente e con le loro diverse sfaccettature. La produzione brugheliana accoglie una grande varietà di soggetti: vengono raffigurati contadini, storpi, ciechi, bambini e personaggi biblici.

In relazione ai contadini, ci si interessa non tanto al lavoro manuale, quanto alle festività alle quali partecipavano e, riguardo a ciò, si analizza soprattutto il dipinto *Danza di Contadini*, con le connesse questioni morali.

Inoltre, si considera anche la presenza spagnola nei villaggi fiamminghi, con le relative conseguenze nella vita quotidiana dei paesani. Viene sottolineato particolarmente come questi aspetti politici siano individuabili nei dipinti di Bruegel, come evidente nel *Censimento a Betlemme*, ma anche nell'*Adorazione dei magi sotto la neve*.

Infine, in riferimento alle figure rappresentate nelle quattro opere, questo capitolo analizza anche il vestiario indossato da ogni tipologia di personaggio, che viene scelto attentamente dall'artista.

Il quarto capitolo analizza gli aspetti religiosi dei dipinti di Bruegel, soffermandosi innanzitutto sul tema della *Kermesse*, in relazione alla *Danza di Contadini*.

In secondo luogo, vengono esaminate le modalità adottate dal pittore per raffigurare i soggetti sacri, che vengono dissimulati all'interno di scene a loro estranee, con i paesani che non sembrano interessarsi agli episodi religiosi che li circondano.

CAPITOLO 1 PIETER BRUEGEL

1.1 INCERTEZZE SULLA NASCITA

Le informazioni sulla vita di Pieter Bruegel sono molto poche, a partire dall'anno di nascita. Per ricavare una data plausibile si deve far riferimento al primo avvenimento certo della biografia dell'artista, risalente al 1551, che attesta la sua iscrizione ai registri della gilda di San Luca di Anversa. L'entrata in questa congregazione era fissata di norma sui 21-25 anni e ciò ha permesso di individuare una data di nascita oscillante tra il 1525 e il 1530.

Regnano incertezze anche sul luogo di nascita. La fonte brugheliana principale, lo *Schilderboek*¹ di Karel Van Mander, supporta la provenienza del maestro da un <<villaggio sconosciuto del Brabante di nome 'Brueghel'>>.² Questo però non risolve la questione ma genera dubbi, dato che vi sono più villaggi con tale nome, nessuno dei quali vicino alla città olandese di Breda. Per individuare indicazioni più aderenti alla realtà, si può considerare la *Descrittione di Lodovico Guicciardini patritio fiorentino di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti della Germania Inferiore* dell'italiano Ludovico Guicciardini, residente ad Anversa, che si riferisce all'artista come "Pietro Brueghel di Breda".³

Non si è riuscito a stabilire con certezza la città natia dell'artista e ciò che appare più probabile è che il nome Bruegel non derivi dal luogo di origine ma sia bensì un patronimico. Tale difficoltà di ricostruire la vita del pittore è dovuta all'assenza di lettere, diari o annotazioni personali, che ha portato gli storici dell'arte a doversi affidare alle testimonianze di terzi, in particolare alla biografia scritta da Karel van Mander.

¹ K. VAN MANDER, *Het Schilderboeck*, Paschier van Wesbvsch, Haarlem, 1604.

Si può fare riferimento all'edizione in inglese di H. MIEDEMA, *Karel van Mander, The lives of the illustrious Netherlandish and German painters*, Doornspijk, Davaco, 1994-1999

² W. SEIPEL, *Pieter Bruegel il Vecchio al Kunsthistorisches di Vienna*, Skira, Milano 1997, p.10

³ L. GUICCIARDINI, Guglielmo Silvio, Anversa, 1567, p.99

L'espressione completa è <<Pietro Brueghel di Breda, grande imitatore della scienza e fantasie di Girolamo Bosco, onde n'ha anche acquistato il soprannome di Secondo Girolamo Bosco>>

1.2 LA FORMAZIONE

Proprio Van Mander ci informa sull'apprendistato di Bruegel, svolto presso Pieter Coecke, fino al 1550. Quest'ultimo era uno dei pittori più apprezzati dei Paesi Bassi e titolare di una bottega di grande importanza, attiva tra il 1527 e 1546 ad Anversa.

La frequentazione di Coecke è stato un elemento fondamentale nella biografia bruegheliana, determinante per la conoscenza dell'arte italiana, più che per l'insegnamento della tecnica pittorica.

L'erudizione di Bruegel sulla produzione artistica del tempo è notevolmente debitrice nei confronti della realizzazione di stampe di Hieronymus Cock ⁴, tra le quali spiccano in particolare quelle di Hieronymus Bosch.

Nella formazione artistica del pittore deve aver inciso anche la personalità di Pieter van Amstel, fratello maggiore di Pieter Aertsen. Un elemento che lega tale artista alla figura di Bruegel è individuabile in un aspetto tecnico, notato da Karel Van Mander, ossia <<l'uso della preparazione di fondo come colore del dipinto>>⁵, riscontrabile anche nella pittura di Pieter.

Tra il 1554-55 e il 1563 furono pubblicate la maggior parte delle serie grafiche di Bruegel. Infatti, realizzò una sessantina di stampe presso la casa editrice *Aux Quatre Vents*, che avevano come riferimento primario le opere di Bosch.

E sono proprio questi disegni di Bruegel che, in fase giovanile, gli valgono l'appellativo di "nuovo Bosch".

1.3 IL VIAGGIO IN ITALIA

Al 1551-52 si fa risalire il viaggio in Italia, compiuto probabilmente in compagnia del pittore Marten de Vos. L'ipotesi più accreditata vede l'arrivo nella penisola passando per Lione e per la Svizzera, ma non è da escludere nemmeno un approdo via mare.⁶

Bruegel visitò Roma e dovette arrivare anche a Reggio Calabria, come attesta un disegno raffigurante l'incendio della città nel 1552. Come sostiene Grossmann, può anche essere

⁴ Ci si riferisca a J. VAN GRIEKEN, G. LUIJTEN, J. VAN DER STOCK (a cura di), *Hieronymus Cock: la gravure à la Renaissance*, Mercatorfonds, Bruxelles, 2013

⁵ A. WEID, *Bruegel*, Electa, Milano 1994, p.10

⁶ Per il viaggio in Italia si faccia riferimento a N. DACOS, B.W. MEIJER (a cura di), *Fiamminghi a Roma: 1508-1608: artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Skira, Milano 1995.

che il viaggio del pittore proseguì fino a Palermo, date le evidenti affinità tra il *Trionfo della morte*⁷ di palazzo Sclafani e quello bruegheliano.

Ad attestare la presenza in Italia vi sono anche opere come *Il porto di Napoli*⁸ o il disegno a penna *La Ripa Grande a Roma*,⁹ che attestano la presenza del pittore nei luoghi rappresentati.

Riguardo al viaggio di Bruegel, Karel Van Mander testimonia che:

Durante i suoi viaggi ha disegnato molte vedute, così come erano in natura, per cui si dice che quando era nelle Alpi abbia ingoiato tutte le montagne e le rocce e a sua volta ritornato a casa le abbia nuovamente vomitate sulla tela e sulla tavolozza, tale è stata la sua vicinanza alla natura in questa e in altre occasioni.¹⁰

Ed è proprio l'ultima parte di questo estratto dello *Schilderboek*, che sottolinea l'importanza degli spunti offerti, fondamentali per la realizzazione di diverse opere, che mostrano elementi ripresi da questo viaggio.

1.4 BRUEGEL AD ANVERSA E BRUXELLES

La prima fase della produzione brugheliana è caratterizzata da opere che risentono del viaggio in Italia e che si iscrivono nella tipologia dei disegni e delle stampe.

Durante questo periodo, in particolare nel 1555, Bruegel dovette essere nuovamente ad Anversa, come attestato dalla serie di 12 stampe di Hieronymus Cock dei “Grandi Paesaggi”¹¹. Al 1557 sono riconducibili i primi dipinti datati dal maestro, che due anni dopo cambiò la sua firma da “brueghel” a “BRVEGEL”, forse espressione della volontà di utilizzare una firma più vicina ai valori classici latini.

⁷ Madrid, Prado, 1562 ca, olio su tavola, 117 x 162 cm.

Vedi A.WEID, *Bruegel*

⁸ Roma, Galleria Doria Pamphilj, 1556 circa, olio su tavola, 42,2 x 71,2 cm

Per il catalogo della Galleria ci si riferisca a A.G. DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Milano, Silvana 2016.

⁹ The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlements Trustees Chatsworth 841, 1552-54 ca., penna, inchiostro marrone e di seppia, 28.3 cm x 20.7 cm.

Vedi N. M. ORENSTEIN (a cura di), *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Print*, New York, Metropolitan Museum of Art; New Haven, Yale University Press, 2001

¹⁰ W.SEIPEL, *Pieter Bruegel il Vecchio*, p.11

¹¹ Ci si riferisca a *Hieronymus Cock: la gravure à la Renaissance*

Proprio in questi anni, Bruegel realizzò tre opere di fondamentale importanza, ovvero *Combattimento tra Carnevale e Quaresima*,¹² *Proverbi Fiamminghi*¹³ e *Giochi di bambini*,¹⁴ capolavori che sottolineano la grande maturazione artistica compiuta dal maestro.

Gli anni del ritorno ad Anversa si connotano anche per la comparsa dei primi collezionisti di opere del pittore fiammingo. Emergono soprattutto Nicolaes Jonghelinck (possessore di almeno 16 dipinti) ed il cardinale Antoine Perrenot de Granvella.¹⁵

Dopo il 1561, passato senza realizzare alcuna opera, nell'anno seguente Bruegel realizza tavole come *Dulle Griet*,¹⁶ *La caduta degli angeli ribelli*¹⁷ e il *Trionfo della morte*¹⁸, che palesano e riprendono elementi bossiani. Nonostante la presenza di riferimenti a Bosch, in tali opere vi è comunque un superamento del linguaggio del pittore fiammingo, che probabilmente viene recuperato per volontà del committente.

Nel 1563, il pittore si trasferì a Bruxelles, in seguito al matrimonio con Mayken Coecke, la figlia di Pieter. Gli anni di Bruxelles furono caratterizzati dalla realizzazione dei più grandi capolavori del pittore e dalla nascita dei suoi tre figli: Pieter, Jan e Mary.

Sempre nel 1563, Bruegel ultimò la *Torre di Babele*¹⁹, la cui ideazione era avvenuta precedentemente ad Anversa.

1.5 ULTIMA FASE.

Gli anni prima della morte sono caratterizzati da una produzione estremamente densa, caratterizzata da una fusione perfetta e da un grande equilibrio tra tutti gli elementi

¹² Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1559, olio su tavola, 118 x 164,5 cm.

Per le opere di Bruegel al Kunsthistorisches ci si riferisca a W.SEIPEL, *Pieter Bruegel il Vecchio al Kunsthistorisches Museum di Vienna*

¹³ Berlino-Dahlem, Staatliche Museen, Gemaldegalerie, 1559, olio su tavola, 117 x 163 cm.

Si veda F.GROSSMANN, *Pieter Bruegel Complete Edition of the paintings*, Phaidon Press Limited, London, 1974

¹⁴ Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1560, olio su tavola, 118 x 161 cm.

Ci si riferisca sempre a W.SEIPEL, *Pieter Bruegel il Vecchio al Kunsthistorisches Museum di Vienna*

¹⁵ Riguardo al cardinale si faccia riferimento a K. DE JONGE, G. JANSSENS *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, Leuven University Press, Leuven, 2000

¹⁶ Anversa, Museum Mayer-van den Bergh, 1561, olio su tavola, 115 x 161 cm.

Ci si riferisca sempre a A.WEID, *Bruegel*

¹⁷ Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, 1562, olio su tavola, 117 x 162 cm

Vedi A.WEID, *Bruegel*

¹⁸ Madrid, Prado, 1562 ca, olio su tavola, 117 x 162 cm.

Vedi A.WEID, *Bruegel*

¹⁹ Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1563, olio su tavola, 114 x 155 cm.

Vedi W.SEIPEL, *Pieter Bruegel il Vecchio al Kunsthistorisches Museum di Vienna*

presenti nel quadro. Le figure si presentano più evidenti rispetto alla prima produzione e non mancano opere incentrate solo su pochi personaggi.

A partire dal 1565, dipinse le *Stagioni*, quattro opere (probabilmente con una quinta perduta) che secondo Alexander Wied <<rappresentano il culmine ineguagliato dell'arte paesaggistica del XVI secolo>>. ²⁰

Nello stesso 1565, Bruegel realizzò il *Censimento a Betlemme*, caratterizzato dalla presenza della neve, ritrovabile anche in altre sue opere, come nell'*Adorazione dei magi sotto la neve* del 1567, considerato il primo dipinto della storia dell'arte raffigurante una nevicata.

Il maestro si interessa anche al mondo dei contadini, mostrato per esempio nella *Danza dei contadini all'aperto*²¹ o nelle *Banchetto Nuziale*²². Egli indaga anche il mondo degli emarginati, raffigurati come figure monumentali in opere come *Gli storpi*²³ e *La caduta dei ciechi*, entrambe del 1568.

Al fine di comprendere alcuni passaggi e temi delle sue ultime opere, risulta fondamentale rammentare il contesto in cui Bruegel passò gli ultimi anni della sua vita. Bruxelles si presentava come città ricca, ma caratterizzata da episodi violenti e da conflitti politici e religiosi dovuti alla ingerenza spagnola. Infatti, nell'agosto del 1567, su ordine di Filippo II, il duca d'Alba entrò in città con l'intento di convertire i protestanti al cristianesimo. Ciò generò una serie di insurrezioni, persecuzioni e condanne a morte per migliaia di persone. Lo stesso Bruegel seguì da vicino questi avvenimenti e inserì diversi riferimenti a questa situazione politica nelle sue ultime opere. Chiari rimandi al duca d'Alba sono riscontrabili in opere come *La strage degli innocenti*²⁴ e *La conversione di San Paolo*²⁵, che si riferiscono al duca nella figura di un uomo a cavallo vestito di nero.

Il 9 settembre 1569 il pittore morì a Bruxelles. Non ci è rimasta alcuna opera relativa all'ultimo anno di vita di Bruegel e ciò ha fatto avanzare l'ipotesi di una malattia.

²⁰ A. WIED, *Bruegel*, p.25

²¹ Detroit, Institute of Arts, 1566, olio su legno, 119 x 157 cm.

Vedi W. STECHOW, *Bruegel*, Harry N. Abrams, New York 1990, p.104

²² Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1568 ca, olio su tavola, 114 x 164 cm.

Vedi W. SEIPEL, *Pieter Bruegel il Vecchio al Kunsthistorisches Museum di Vienna*

²³ Parigi, Louvre, 1568, olio su tavola, 18 x 21,5 cm.

Vedi W. STECHOW, *Bruegel*, p.104

²⁴ Hampton Court Palace, collezione della Regina Elisabetta II di Inghilterra, 1564 ca, olio su legno, 109,2 x 154,9 cm.

Vedi W. STECHOW, *Bruegel*, p.84

²⁵ Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1567, olio su tavola, 108 x 156 cm.

Vedi W. STECHOW, *Bruegel*, p.108

Questo, però, non viene testimoniato da Abraham Ortelius, che si riferisce così riguardo alla scomparsa dell'artista:

<<mi è difficile dire perché ci è stato strappato nel fiore degli anni. Imputo la colpa alla morte che l'ha ritenuto vecchio (più di quanto fosse) forse a seguito dell'eccellente abilità o piuttosto (incolpo) la natura che temeva di essere tenuta in poco conto rispetto alla sua abilità artistica imitativa e ricca di inventiva>>.26

Pieter Bruegel ci ha lasciato circa quaranta opere di certa attribuzione, assieme ad un cospicuo numero di stampe e disegni. Di questi ultimi, il pittore, prima di morire, ne fece bruciare alcuni dalla moglie, in quanto considerati <<troppo mordaci, canzonatori>>.27 Infatti, probabilmente essi presentavano contenuti politici; perciò, la scelta dell'artista è da ricondurre alla volontà di non <<derivare alla moglie qualcosa di spiacevole>>.28

1.6 L'IMPORTANZA DI BRUEGEL PER I POSTERI

Un elemento fondamentale per la fama di Pieter Bruegel è legato al figlio dell'artista, Pieter il Giovane, che realizzò copie delle opere del padre, rendendo così possibile una loro conoscenza pubblica. Ciò è da sottolineare perché i lavori del maestro non erano visibili a tutti, in quanto presenti soprattutto in collezioni private, e quindi non noti alla grande maggioranza della popolazione.

La grande importanza di Bruegel viene sottolineata dall'amico geografo Abraham Ortelius, che nel suo *Album Amicorum* ne evidenzia la grandezza: <<Nessuno, se non per invidia, malevolenza o ignoranza, negherebbe che Pieter, santo persino per i mani, è stato il pittore più importante del suo secolo>>.29

L'importanza di Bruegel viene riconosciuta anche da Rubens, che contribuì alla sepoltura dell'artista nella cattedrale Notre-Dame-de-la-Chapelle a Bruxelles. Proprio a questa tomba è riconducibile una scritta del figlio Jan, che definisce il padre come <<pittore di tecnica sopraffina ed arte raffinatissima>>.30

²⁶ A. ORTELIUS, *Album Amicorum*, Anversa, 1574-1596 (traduzione di F. Grossmann, Londra, 1931)

²⁷ W. SEIPEL, *Pieter Bruegel il Vecchio*, p.12

²⁸ *Idem*

²⁹ A. ORTELIUS, *Album Amicorum*

³⁰ W. SEIPEL, *Pieter Bruegel il Vecchio*, p.9

La valutazione dell'opera di Bruegel, però, non fu sempre positiva, anche perché ciò che circolava erano soprattutto incisioni e imitazioni degli originali, di qualità chiaramente inferiore a quelli realizzati dal pittore. Inoltre, un aspetto che determinò la sfortuna del maestro fu la sua recezione come <<pittore spassoso, imitatore e seguace del Bosch>>³¹

Sia nel periodo Barocco che nell'Ottocento, la fortuna brugheliana non fu notevole, ma dalla fine del XIX secolo il giudizio su Bruegel ritornò ad essere positivo ed iniziò a svincolarsi dal collegamento insistente con Bosch. Poi, con il Novecento, la grandezza di Bruegel venne riconosciuta unitariamente dagli storici dell'arte e dal pubblico.

³¹ P. BIANCONI, *Bruegel*, Capitol, Bologna 1979, p.16

CAPITOLO 2 IL VILLAGGIO FIAMMINGO

La presenza del villaggio è un elemento ricorrente in molte opere del maestro e ciò è particolarmente evidente nelle opere analizzate in questa tesi.

Ciò si presenta come volontà di Bruegel di ambientare scene a lui contemporanee nei luoghi in cui sono avvenute, oppure di riportare scene bibliche in un contesto tangibile agli osservatori ma anche per lo stesso artista.

Inoltre, la rappresentazione dell'abitato del tempo offre anche una restituzione di abitudini e tradizioni ad esso connessi. Infatti, nelle opere del maestro sono raffigurate usanze fiamminghe e soprattutto abitanti di questi spazi. Comunque, è proprio lo sfondo urbano che costituisce il denominatore comune dei quattro dipinti analizzati.

2.1 LA CHIESA

Un aspetto ricorrente in tutte queste opere è la presenza della chiesa.

Essa funge da elemento centrale dei villaggi del tempo, che le si organizzano attorno e scansionano le giornate in funzione delle ore suonate dal suo campanile. Quest'ultimo viene rappresentato dal pittore dotato di una terminazione con una tipica cuspidale piramidale, caratteristica dell'architettura chiesastica del Brabante.

Nella *Parabola dei ciechi* Bruegel attribuisce centralità alla chiesa dal punto di vista visivo, rappresentandola sullo sfondo, in corrispondenza dello spazio vuoto che si viene a creare tra il secondo e terzo cieco. Nell'opera di Capodimonte, la contrapposizione visiva tra l'edificio e il gruppo dei sei personaggi rimanda anche alla situazione religiosa del tempo, con le istituzioni religiose che si ritrovavano sempre più ad essere guidate da falsi pastori, proprio come i ciechi. Riguardo a ciò, gli accademici Kenneth.C.Lindsay e Bernard Huppé affermarono in un articolo del 1956 che:

The theme of the Blind Leading the Blind, the failure of the priesthood, was constantly reiterated during the Middle Ages, particularly during the later Middle Ages. It was clearly a dominant issue of Brueghel's own time, when the institution of the Church was crumbling and numerous sects were developing; his own city, Antwerp, was a hotbed of the militant anabaptists.³²

³² K.C. LINDSAY, B. HUPPÉ, *Meaning and Method in Brueghel's Painting*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol 14, No 3, Mar, 1956, p.385

La posizione centrale dell'edificio, ed in particolare tra i due ciechi ormai caduti e i quattro ancora in piedi, è stata interpretata dagli studiosi con una lettura morale. Infatti, i personaggi dietro la chiesa sarebbero ancora in grado di redimersi, mentre coloro che l'hanno ormai oltrepassata sono già stati condannati e perciò non vengono più rappresentati in piedi. Però, è presente anche un'interpretazione opposta, che si fonda sulla presenza di albero spoglio, simbolo di immutabilità e sicuramente non di buon auspicio, che viene raffigurato all'altezza del bastone del terzo cieco, in corrispondenza della chiesa. L'associazione tra l'arbusto e l'edificio porterebbe quest'ultimo a diventare un simbolo contro il cattolicesimo, spingendo i fedeli ad intraprendere una via errata che quindi condurrebbe alla caduta, esemplificata dai primi due ciechi.

Per quanto riguarda la chiesa come architettura, è da sottolineare che in quest'opera gli studiosi hanno individuato con una certa sicurezza l'edificio rappresentato da Bruegel, ovvero la chiesa di Sint Anna a Dilbeek, situata nel Brabante fiammingo, a pochi chilometri ad est di Bruxelles. Quest'attribuzione viene avvalorata anche dallo storico dell'arte Hans Devisscher:

The church in the background shows striking similarities with that of Saint-Anna-Pede. This does not imply that Bruegel depicts an existing landscape. It is much more probable that the selected elements from the life to compose a new landscape here.³³

Per quanto concerne la composizione dei villaggi dipinti dall'artista si faccia riferimento a 2.2.

Anche nella *Danza di contadini* ritroviamo la chiesa, posta sempre sullo sfondo ed origine di ciò che accade nell'opera. Infatti, il ballo degli abitanti ha la sua ragion d'essere proprio nella dedicazione dell'edificio, che al tempo, veniva accompagnata da vigorose feste popolari, caratterizzate soprattutto dalla gioia di muoversi, dal bere, e ricordate anche dalle bancarelle dipinte sullo sfondo. La chiesa costituirebbe la vera meta verso la quale dovrebbe muoversi il corteo danzante, che però perde consapevolezza del motivo reale del danzare, che non appare più rivolto a celebrare un evento così importante per la società del tempo.

³³ H. DEVISSCHER, *Bruegel*, Stichting Kunstboek, Oostkamp 2006, p.97

La precisione figurativa di Bruegel ha permesso anche di individuare la chiesa raffigurata, infatti, si tratta di San Giorgio ad Antwerp. Come sottolineato da Todd Richardson, l'associazione dell'edificio al santo è sostenuta dalla presenza di uno stendardo triangolare rosso, appeso a una abitazione sulla sinistra dell'opera, dove sono raffigurati la Vergine e proprio San Giorgio.

Nel *Censimento a Betlemme*, invece, la collocazione di questo edificio perde la sua centralità rispetto alle due opere precedenti, per essere raffigurato in posizione più defilata in alto a sinistra. La sua importanza appare minata, infatti nel dipinto risulta preponderante l'attenzione verso le mansioni ed i giochi dei paesani fiamminghi.

Però, è necessario rammentare come la chiesa rimanesse un elemento centrale per la vita in città. Infatti, al tempo di Bruegel, era un luogo dove i paesani si potevano ritrovare insieme sotto un unico tetto, alternativo e al di fuori delle loro abitazioni. Perciò, la chiesa del villaggio fiammingo si caratterizzava non solo come un luogo di spiritualità, ma anche come spazio di aggregazione e di socialità.

Comunque, nell'opera vi è anche un ritaglio anche per la sfera della fede, in quanto è possibile osservare due figure che si stanno dirigendo verso l'entrata dell'edificio. Questa coppia sta compiendo un gesto che la separa dalla quotidianità rumorosa del villaggio e che la introduce in una dimensione più intima ed appartata, restituita pittoricamente anche dalla lontananza e dalla piccolezza dell'edificio, che quasi si perde sullo sfondo.

Anche nell'*Adorazione dei magi sotto la neve* è possibile individuare la presenza della chiesa. A differenza di altre opere del maestro, qui non è rappresentato un edificio alla fiamminga ma bensì una costruzione romanica, che si distingue dalle altre abitazioni del paese per l'utilizzo dei mattoni a vista e per le bifore. Riguardo a ciò, lo storico dell'arte di origine tedesca Wolfgang Stechow scrive:

The large building on the right continues the age-old architectural symbolism of Nativities and Adorations of the Magi: it clearly suggests a Romanesque church and, with its window with three openings, the presence of the Trinity.³⁴

Inoltre, vi è un'interpretazione interessante riguardo a quest'edificio romanico. Infatti, esso potrebbe simboleggiare il paganesimo presente ai tempi di Gesù, destinato alla

³⁴ W. STECHOW, *Bruegel*, Harry N. Abrams, New York 1990, p.110

rovina per l'avvento di un messaggio nuovo di salvezza, che ha le sue origini proprio nella capanna rappresentata a sinistra nel dipinto, dove si trova la Sacra Famiglia.

Nelle quattro opere affrontate, è evidente come Bruegel conferisca rilevanza alla chiesa, sia dal punto di vista compositivo e visivo ma anche da quello simbolico e semantico, in quanto essa diventa portatrice del clima religioso e spirituale del suo tempo.

2.2 I VILLAGGI FIAMMINGHI DIPINTI DA BRUEGEL

Una prima considerazione da fare riguardo ai villaggi fiamminghi dipinti da Bruegel è notare come la loro restituzione non si possa dire puntuale. Infatti, non è stata individuata nessuna citazione precisa di una città o di un agglomerato di case osservabili nel Brabante di quegli anni.

Invece, Bruegel dipinse abitati che riprendono piuttosto la fisionomia e la tipologia di quelli del suo tempo, con l'inserimento di qualche edificio o scorcio realmente esistente. Si può affermare, perciò, che le sue vedute dei villaggi fiamminghi costituiscano un'invenzione compositiva.

Sicuramente, le città e i paesaggi dipinti dall'artista non forniscono una fotografia esatta di come erano i luoghi del tempo, ma comunque offrono le caratteristiche generali di ciò che qualificava la regione in cui Bruegel creava i suoi capolavori. Infatti, Todd Richardson scrive:

In addition to taking up the "natural life of Brabant," Bruegel constructs a complex formal composition incorporating Italianate visual concepts increasingly employed by Northern artists, in order to push the possibilities for a picture that remains grounded in local style.³⁵

I primi riferimenti allo stile locale osservabili nelle case, che presentano caratteristiche ritrovabili nell'architettura delle Fiandre. Sono ben evidenti i tetti di paglia, che permettevano di isolare l'abitazione e spesso raffigurati da Bruegel ricoperti di neve. Un'accentuata inclinazione dei tetti è da ricondurre alla necessità di far scivolare la neve, per non consentire che essa potesse gravare sulle abitazioni, rischiando di far cedere i

³⁵ T.M.RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder, Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*, Ashgate Publishing, Farnham 2011, p. 127

sostegni. Queste case presentavano poi delle piccole finestre, rettangolari o talvolta a forma di monofora, e camini di mattoni che emergevano dai tetti.

Infine, una tipologia architettonica riscontrabile nel Censimento a Betlemme è costituita dalla facciata con frontone a gradoni dell'edificio visibile in posizione centrale sullo sfondo. Questo prospetto avrà molto successo negli immobili olandesi dei secoli successivi.

Talvolta, la composizione pittorica dei centri urbani è debitrice di altre opere conosciute da Bruegel. Per esempio, per la *Danza di Contadini*, Richardson ricorda che Margaret Sullivan <<has connected the architectural background [...] with Serlio's stage setting for satyric scenes>>³⁶ ovvero la xilografia nota con il nome *Setting for Satiric Drama*.³⁷ Da quest'opera Bruegel ereditò la posizione della linea d'orizzonte, posta al livello dell'osservatore, ma anche la presenza di un sentiero centrale che si sviluppa in lontananza, che presenta un'impostazione simile alla zona centrale della *Danza di contadini*.

Negli abitati dipinti dal pittore sono presenti altresì diverse rovine di edifici.

Un esempio lampante è riscontrabile nell'edificio romanico in deterioramento dell'*Adorazione dei magi sotto la neve*, ma anche nello sfondo del *Censimento a Betlemme*, con un agglomerato di edifici che mostrano l'agire del tempo.

Riguardo ai ruderi del *Censimento*, Wolfgang Stechow sostiene che <<The architecture of the background contains reminiscences of the towers and gates of the city of Amsterdam which Bruegel seems to have visited and represented in three drawings in 1562>>³⁸.

C'è comunque da sottolineare come l'inserimento pittorico di questi elementi nell'abitato del Brabante possa apparire come un chiaro riferimento alle rovine ammirate dal pittore durante il suo viaggio in Italia, che -come ricordato dagli studiosi- fu fondamentale, anche perché fornì molteplici spunti visuali per il pittore. I rimandi ad Amsterdam o alla penisola italiana denotano la grande erudizione del maestro e la sua disponibilità nell'accogliere nella sua arte anche elementi che potevano provenire da altre località e tradizioni.

Nelle ultime opere della sua produzione, come nella *Parabola dei ciechi*, Pieter Bruegel si dedicò alla realizzazione di paesaggi ed abitati che sono maggiormente ancorati alla

³⁶ T.M.RICHARDSON. *Pieter Bruegel the Elder*, p. 29

³⁷ L'opera di Sebastiano Serlio si trova nella Houghton Library, Harvard University
Vedi V. SCAMOZZI, G. DOMENICO, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio bolognese*, Giacomo de' Franceschi, Venezia, 1619

³⁸ W.STECHOW, *Bruegel*, p.100

fisionomia della sua terra, che viene osservata e trasportata in pittura, assieme ai paesani che la abitano.

Nel *Censimento a Betlemme*, Bruegel cita testualmente una fattoria situata a Wijnegem, a pochi chilometri da Anversa. L'attenta trasposizione dell'edificio si può attestare confrontando l'opera di Bruegel con un disegno anonimo della fine del Cinquecento, che raffigura una fattoria proprio a Wijnegem, con le identiche fattezze di quella brugheliana, compreso l'albero rappresentato in entrambi i lavori.

La posizione centrale dell'edificio, immediatamente visibile, è anche dovuta all'appartenenza della fattoria a Jan Vleminck, che <<probably commissioned the painting from Bruegel to celebrate and commemorate his acquisition of the seignory of Wijnegem>>.³⁹ Alla luce di ciò comprendiamo la scelta di una posizione centrale dell'edificio, che rimanda al suo proprietario, che viene perciò celebrato.

Anche nella *Danza di contadini* è presente un riferimento compositivo ad un'altra opera. Questo parallelismo è riscontrabile nell'area relativa alla tavolata a sinistra, che offre una composizione che è stata individuata dagli studiosi come debitrice di un lavoro dello stesso artista. Infatti, Todd Richardson sostiene che <<is a motif taken from one of Bruegel's earlier pictures, St. George Kermis>>,⁴⁰ un disegno realizzato nel 1559 circa, che mostra un tavolo con attorno personaggi disposti con atteggiamenti molto simili a quelli della *Danza di contadini* di Vienna.

2.3 IL PAESAGGIO SECONDO BRUEGEL

Il tema del paesaggio viene affrontato spesso nella produzione di Bruegel ed in particolare nella serie delle *Stagioni*, dove la natura gioca il ruolo di protagonista assieme all'uomo. Nelle opere di Pieter Bruegel, il rapporto tra figura umana e paesaggio appare molto differente rispetto a quello mostrato dalla tradizione pittorica precedente; infatti, per quanto concerne questa discordanza, Max J. Friedlander scrive che:

In the art of the fifteenth century if the human beings are large the landscape is small. The human being is in the centre of interest, in the foreground. Everything else is purely accessory, a mere filling for the space and the ground. Landscape remains of

³⁹ T.L.MEGANCK, *Bruegel's Patrons: How 'Close Viewing' May Reveal Original Ownership*, in *The Bruegel Success Story*, (Symposium XXI for the Study of Underdrawing and Technology in Painting), Leuven, Peeters 2021, p.417

⁴⁰ T.M.RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder*, p. 123

lesser importance even when at the beginning of the sixteenth century, it commences to form the content of a new art category. Bruegel reverses the relationship, and here too he proceeds to the limit. Like a pantheist who delights in ever new visions, he seems to mock at the anthropocentric outlook. He gives to the landscape what he takes away from man. Whilst reducing the human being to ant-like unimportance he swells the landscape to gigantic stature. There is width and depth in his landscapes which, despite some fantastic details, are organically constructed after nature, or rather in the spirit of nature. When he crossed the Alps on his journey to Italy Bruegel may have been so deeply impressed with their grandeur that his eye rejected the normal standards.⁴¹

Il paesaggio, perciò, non viene mai considerato come un elemento secondario rispetto all'uomo ed esso non diminuisce la sua importanza nemmeno quando le figure iniziano ad acquistare una dimensione maggiore, come evidente nella seconda parte della produzione del maestro. Riguardo alle modalità con cui Bruegel tratta la natura e dipinge i paesaggi, Tine Luk Meganck afferma che <<He paints nature as a sacred experience, and depicts villagers as part of this encompassing nature that cyclically fulfils the history of salvation>>.⁴² Invece, Wolfgang Stechow riguardo alla *Danza di Contadini*, descrive la natura come un elemento impossibilitato a redimere l'uomo e sottolinea come la bellezza del paesaggio rappresentato non sia sufficiente ad evitare la follia della danza dei contadini. Perciò, nell'interpretazione di Stechow la natura non si cura delle peripezie e delle deviazioni dell'uomo e continua a scorrere impassibile. Lo storico, riguardo alla *Danza di Contadini* scrive:

The houses are handsome, the whole place is affluent, the trees are in foliage, the lonely church is in good repair; but nature is not a redeeming factor here, and the village street is as totally dominated by man's folly as is the room of The Wedding Banquet.⁴³

Per poter comprendere i paesaggi brugheliani è importante altresì rammentare le caratteristiche della produzione del XVI secolo, che viene riassunta da Walter Gibson:

⁴¹ M.J. FRIEDLANDER, *From Van Eyck to Bruegel*, Phaidon Press Limited, Oxford, 1981, p.141

⁴² T.L.MEGANCK, *Bruegel's Patrons: How 'Close Viewing' May Reveal Original Ownership*, p.422

⁴³ W.STECHOW, *Bruegel*, p.114

The sixteenth-century landscapes enchant the eye with their often map- like profusion of realms, cities, seas, rivers and mountains [...] and show everything that within all the world is contained.⁴⁴

Oltre ad offrire questa visione del paesaggio cinquecentesco, ritrovabile anche nell'opera di Bruegel, Gibson sottolinea anche i riferimenti utilizzati del maestro nel realizzare i suoi dipinti, infatti: «In composing his landscape, Bruegel turned directly to the earlier Flemish calendar scenes in the tradition on Simon Bening».⁴⁵

La natura dipinta da Bruegel viene resa in modo estremamente attento, con grande minuziosità riscontrabile, per esempio, nelle foglie di alberi di diversa specie della *Danza di Contadini* e nella *Parabola dei ciechi*. La straordinaria qualità dell'artista nel realizzare paesaggi è visibile in particolare nello sfondo dei suoi dipinti, dove diminuiscono le dimensioni degli elementi raffigurati ma di contro emerge la grande cura in ogni particolare.

2.4 LA VITA NEI VILLAGGI

Nelle opere di Bruegel la vita urbana emerge spesso e volentieri, nella sua connotazione quotidiana o relativa ai momenti di festa.

Ciò si può notare ne *Il censimento di Betlemme*, dove viene accordato notevole spazio a molteplici azioni degli abitanti. L'opera offre uno spaccato della stagione invernale, caratterizzata per esempio dai giochi dei bambini che pattinano sul ghiaccio o che usano slitte. Un'altra azione tipica dei villaggi invernali è costituita dall'arrostimento dei cereali, che avveniva grazie all'accensione di falò a fianco delle pareti delle case.

Per far fronte al freddo venivano anche venduti alcolici, azione che nell'opera si svolge presso l'albero cavo contrassegnato da un'insegna rosso con un cigno bianco.

La varietà delle attività rappresentate nel *Censimento a Betlemme* viene evidenziata da Todd Richardson, che enumera le varie occupazioni dei paesani fiamminghi:

⁴⁴ W. S. GIBSON, *Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, University of California Press, Londra, 2000, p.23

⁴⁵ *Ivi*, p.148

Simon Bening (1483 circa- 1561) è stato un miniatore fiammingo, ricordato anche per aver introdotto un nuovo modo di dipingere i paesaggi. In riferimento a Bening vedi M. P. J. MARTENS (a cura di), *Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus*, Ludion: Stichting Kunstboek, Ghent; N. Abrams, New York, 1998.

People are portrayed throughout the picture going about their daily activities of cleaning, playing, cooking, and working. In the lower left foreground, a man cuts the throat of a pig; in the lower right corner, children play on the ice; a woman in the center sweeps snow; multiple men build a structure in the center background. In the right middle ground, a man stands at the door of a dilapidated shack. In the left background, figures traverse the frozen lake and just beyond the ice two tiny figures enter a church. In the right background, buildings in the village are falling apart. Roosters search for morsels of food, birds fly, people talk, and the sun sets.⁴⁶

Il dipinto colpisce immediatamente lo spettatore per la grande presenza di figure umane. Tale caratteristica si associa al dato reale del tempo, che vedeva i villaggi fiamminghi molto affollati di persone, anche durante l'inverno. Questo avveniva perché all'interno delle abitazioni mancavano fonti luminose, che costringevano gli abitanti a dover vivere in case pressoché buie. Perciò i paesani fiamminghi erano portati a trascorrere le loro giornate il più possibile all'aperto, in modo da sfruttare tutte le ore di luce disponibili.

Anche nell'*Adorazione dei magi sotto la neve* emerge la vita invernale, con gli abitanti impegnati in diverse mansioni, rese difficoltose dalla caduta della neve, che viene dipinta per la prima volta nella storia dell'arte proprio in quest'opera. Il dipinto apparteneva al banchiere francese Everhard Jabach, nel cui inventario compare la descrizione della tavola: <<Inverno, con molte figurette; in primo piano i tre re che adorano Nostro Signore; cade fitta la neve, un ragazzino si diverte con la slitta sul ghiaccio: del Vecchio Bruegel>>.⁴⁷

Anche in quest'opera è riscontrabile il tema del gioco, nel bambino con la slitta situato alla destra dello spettatore. È interessante notare come molte slitte del tempo non fossero realizzate esclusivamente con materiali lignei ma, come puntualizzato da Pietro Bianconi, con le ossa mascellari di bovini o di cavalli.⁴⁸ Gli altri paesani vengono rappresentati mentre tagliano e trasportano la legna di salici o raccolgono l'acqua da un buco fatto nel

⁴⁶ T. RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder*, p.112

⁴⁷ P. BIANCONI, *Bruegel*, Capitol, Bologna 1979, p.45

⁴⁸ *Idem*

ghiaccio. Tutte queste mansioni quotidiane impegnano così profondamente gli abitanti del villaggio da portarli a non rendersi conto dell'evento straordinario che sta avvenendo. Infatti, tutte le figure dell'opera, ad esclusione dei personaggi del racconto evangelico, appaiono estranee alla nascita di Gesù. Questo evento viene relegato ad una minore importanza anche dal punto di vista compositivo, in quanto Bruegel non gli dedica una posizione centrale ma bensì defilata sulla sinistra, resa di difficile individuazione per lo spettatore anche per la presenza dei fiocchi di neve.

Osservando queste opere, si potrebbe affermare che Bruegel rappresenti la vita dei villaggi *en plein air*. Pietro Bianconi scrive che l'artista <<non presenta mai un interno, la sua visione è sempre all'aria aperta, riunioni festose e balli, senza costrizioni né limiti spaziali>>. ⁴⁹ Analizzando la produzione del pittore ci si accorge come in realtà vi siano alcune eccezioni, ma comunque rimane la grande predilezione per scene all'aperto, assieme alle relative attività connesse.

Come verrà successivamente approfondito nel cap.4, è necessario evidenziare come la vita nei villaggi non fosse solamente caratterizzata dal lavoro manuale o dal gioco fanciullesco ma presentasse anche dei momenti di festa, di svago e *Kermesse*, come mostrato dalla *Danza di contadini*. Infine, si deve sottolineare come la vita nei villaggi fiamminghi fosse condizionata dalla presenza spagnola. Tale aspetto sarà esaminato nel cap.3.

2.5 IL VILLAGGIO INNEVATO

Bruegel realizzò diverse opere caratterizzate dalla presenza della neve, tra le quali probabilmente la più conosciuta è *Cacciatori nella neve*, del Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Walter S. Gibson rileva che lo spiccato interesse del maestro per le scene invernali <<coincides with some particularly severe winters that afflicted the Netherlands during the late 1550s and 1560s >>⁵⁰ e questo può spiegare il perché i dipinti del maestro che interessano il periodo invernale si datino negli anni Sessanta del Cinquecento, quindi successivamente a questi eventi. Questa rigida tendenza climatica ha certamente influito

⁴⁹ P. BIANCONI, *Bruegel*, p.50

⁵⁰ W.S. GIBSON, *Mirror of the Earth, The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989, p.71

sulla produzione artistica del tempo, che si andò a caratterizzare per diverse stampe che rappresentano giochi invernali e pattinatori.

La scelta dello sfondo innevato nel *Censimento a Betlemme* e nell'*Adorazione dei Magi sotto la neve* può essere giustificata sia per la collocazione temporale del soggetto evangelico durante i mesi freddi dell'anno, sia per la volontà di trovare una connessione con la situazione climatica delle Fiandre di quegli anni.

È evidente come la vita invernale fosse più complicata rispetto a quella delle altre stagioni, con condizioni climatiche più rigide che rendevano più precaria la vita per diversi abitanti, soprattutto gli anziani e gli ammalati.

Riguardo alla complicata esistenza della popolazione dipinta nel *Censimento a Betlemme*, Tine Luk Meganck spiega che:

As frozen rivers and snow interrupt regular working activities, villagers engage in winter games, throwing snowballs, sledging and skating. It was an enforced idleness, as there was little else one could do in such weather conditions. Bruegel's beautifully painted snow belies the harsh reality of winter, a time of hunger and deprivation. Other elements also point at the precariousness of life: the hole in the ice, the wheels of fortune, the ominous atmosphere of danger evoked by the sinful inn in the hollow tree, the leper, the gypsies, and the pikes in the background.⁵¹

Infatti, l'inverno impediva il lavoro direttamente sui campi, rendeva difficoltoso l'allevamento e la pesca e portava gli abitanti a dover fare rifornimento di viveri e di legna per accendere fuochi per tenersi al caldo.

Nel dipinto di Bruxelles, le insidie del periodo invernale sono mostrate attraverso diversi simboli, che ricorrono in altre opere che affrontano questa stagione. Tra questi emergono ad esempio le ruote dei carri ma anche le gazze e i corvi, uccelli di colore nero, esplicito riferimento ad una situazione di instabilità ed inoltre simboli di morte.

Le rappresentazioni di Pieter Bruegel dei villaggi invernali sono state fondamentali per lo sviluppo di questa tipologia di paesaggio nella storia della pittura. Osservando le opere di Hendrick Avercamp⁵² si nota come esse siano debitrice dei lavori brugheliani, anche se egli si interessò più alla restituzione di aspetti meramente popolari, escludendo dalla sua analisi elementi morali.

⁵¹ T.L.MEGANCK, *Bruegel's Patrons: How 'Close Viewing' May Reveal Original Ownership*, p.422

⁵² Si veda A. BLANKERT, D. HESNBROEK, V. DER POEL, R. KRUDOP, K. WATERMAN (a cura di), *Hendrick Avercamp, 1585 - 1634, Barent Avercamp, 1612 - 1679, Frozen Silence: Paintings from Museums and Private Collections*, K. & V. Waterman, Amsterdam, 1982.

CAPITOLO 3 I PAESANI FIAMMINGHI

Nelle quattro opere analizzate la società fiamminga del tempo viene rappresentata ed indagata da Bruegel nelle sue diverse sfaccettature.

Il pittore non si cura di offrire ritratti ideali, né si interessa alla creazione di stereotipi e non crea caricature polemiche. Invece, la sua pittura appare indirizzata ad una comprensione delle fragilità umane.

Nella produzione di Pieter Bruegel sono analizzati soggetti che appartengono a diverse estrazioni sociali, in particolare i contadini, ma non mancano nemmeno coloro che vengono emarginati dalla società, come storpi e ciechi.

Questo capitolo affronta anche la presenza spagnola nei villaggi fiamminghi, che condizionò pesantemente la vita di tutti gli abitanti. Infine, viene analizzato anche il vestiario dei personaggi dipinti nelle opere di Bruegel

3.1 I CONTADINI

Nella vasta produzione dell'arte fiamminga, i contadini costituiscono un soggetto ricorrente che, come evidenziato da Ethan Matt Kavaler, viene utilizzato anche come <<vehicle for some broader representation of society, its stratification and its tension>>. ⁵³ Dal punto di vista prettamente artistico e relativo all'opera di Bruegel, essi potevano essere rappresentati impegnati nel lavoro manuale oppure colti in momenti folkloristici o più semplicemente inseriti nell'ambiente cittadino. Per quanto concerne quest'ultimo aspetto, è stato individuato un precedente a Bruegel nella rappresentazione di contadini assieme agli abitanti della città, che è da ricondurre al pittore olandese Pieter Aertsen, il quale <<[...]frequently integrated villagers and townspeople>>, ⁵⁴ come sottolineato da Ethan Matt Kavaler.

Il particolare interesse di Pieter Bruegel per il mondo dei contadini è testimoniato anche da Karel van Mander, che nel suo *Schilderboek* scrive:

⁵³ E. M. KAVALER, *Peasant Passion: Pieter Bruegel and his Aftermath*, in *The Bruegel Success Story*, (Symposium XXI for the Study of Underdrawing and Technology in Painting), Leuven, Peeters, 2021, p.290

⁵⁴ *Ivi*, p.290

[...]Con un amico di nome Franken, Bruegel si recava spesso presso i contadini, quando vi era una fiera o una cerimonia nuziale. Allora i due si vestivano con costumi da contadini e portavano doni come gli altri, dicendosi parenti della sposa o dello sposo. E qui Bruegel si divertiva ad osservare i contadini mentre mangiavano, mentre bevevano, danzavano, saltavano mentre corteggiavano e in altri ridicoli atteggiamenti: che tutti poi egli sapeva rendere in colori con molta leggiadria graziosa e comicità [...]⁵⁵

L'artista raffigura questi lavoratori in diversi dipinti. Nella *Falciatura*⁵⁶ e nella *Mietitura*⁵⁷ vengono mostrati impegnati nei campi, mentre nel *Banchetto Nuziale* e nella *Danza di Contadini*, entrambe conservate al Kunsthistorisches Museum di Vienna, sono colti in momenti di svago. Ciò che caratterizza queste due ultime tavole è la presenza di scene che non interessano direttamente il lavoro manuale dei contadini, ma bensì il loro tempo libero, elemento che si ricollega alle parole di Van Mander.

Per quanto riguarda l'approccio artistico di Bruegel nei confronti della vita nei villaggi fiamminghi, Ethan Matt Kavalier sottolinea che:

Bruegel's villagers are full of passion. [...] Bruegel's monumental paintings of peasants treat aspects of humankind unfettered by the restrictive codes of city life. Further, Bruegel shows emotions at their extremes, the states at which they register most clearly. The heightened experience of the kermis, with its uninhibited dancing, drinking and lovemaking, offered the painter an ideal narrative through which to explore this aspect of life.⁵⁸

Ciò si ritrova nella *Danza di Contadini*, che fornisce proprio un evento al di fuori dei campi, tipico della vita dei paesani fiamminghi. Il tema dell'opera è legato alla festa annuale per la consacrazione della chiesa del villaggio con l'annessa celebrazione del santo a cui l'edificio era intitolato.

⁵⁵ K.VAN MANDER, *Het Schilderboek*, Haarlem, Paschier van Wesbvsch, 1604.

Si può fare riferimento all'edizione in inglese di H. MIEDEMA, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters*, Doornspijk, Davaco, 1994-1999

⁵⁶ Praga, Galleria nazionale, 1565, olio su tavola, 117 x 161 cm.

Vedi W.STECHOW, *Bruegel*, Harry N. Abrams, New York 1990

⁵⁷ New York, The Metropolitan Museum of Art, 1565, olio su tavola, 118 x 160,7 cm

Vedi W. STECHOW, *Bruegel*

⁵⁸ E.M.KAVALER, *Peasant Passion: Pieter Bruegel and his Aftermath*, p.289

Secondo la tradizione locale contadina, questo avvenimento, detto *Kermesse*, doveva cominciare con la *Danza della Primavera*, che veniva eseguita da una coppia, presentata pittoricamente da Bruegel in primo piano.

Per quanto riguarda le modalità rappresentative, Bruegel costruisce la scena con il fine di comunicare la primordialità e la vitalità di questa danza. Todd M. Richardson evidenzia che <<The rough faces of all the figures, particularly the large man in the center and those seated around the table, reveal teeth or expressions that visually communicate something of the unrefined or primitive quality of the peasant dance>>. ⁵⁹ Queste facce consumate comunicano altresì la durezza del lavoro giornaliero, che viene suggerito anche dalla semplicità degli abiti.

Lo storico dell'arte austriaco Alexander Wied sottolinea che i contadini dipinti dal pittore <<sono umanizzati, visti come uomini con tutte le loro scusabili debolezze ed emozioni, non senza attenzione al fascino dei loro movimenti un po' goffi, che Bruegel coglie per profonda comprensione>>. ⁶⁰

L'appartenenza della scena ad una dimensione rurale e primitiva viene evidenziata anche da Ethan Matt Kavalier, che sottolinea le differenze tra contadini e borghesi:

Peasants, of course, differed from the well healed city dwellers of Bruegel's circle. They spoke differently and played differently. But they also moved differently. And their distinct movements were most apparent in dance. ⁶¹

La dicotomia tra mondo contadino e cittadino è evidente soprattutto nell'approccio alla danza, chiaramente più sfrenato in campagna. Lo storico dell'arte canadese Ethan Matt Kavalier mette in rilievo la gestualità delle figure dipinte dall'artista: <<In Bruegel's paintings sleeves fly, trousers legs protrude and codpieces project. The convey hurried movement and the liberty of the moment>>, ⁶² per converso:

<<The city dance is staid by comparison, arms and legs held in stiff poses and torsos erect, a display of the controlled and disciplined body>>. ⁶³

⁵⁹ T.M. RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder, Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*, Ashgate Publishing, Farnham, 2011, p. 124

⁶⁰ A. WIED, *Bruegel*, Mondadori Electa, Milano 1994, p.33

⁶¹ E.M.KAVALER, *Peasant Passion: Pieter Bruegel and his Aftermath*, p.295-296

⁶² *Ivi*, p.302

⁶³ *Ivi*, p.296

Per approcciarsi alla comprensione dell'opera, la coppia di contadini in primo piano appare fondamentale, in quanto introduce a due elementi estremamente significativi, la figura di un giullare e la presenza della chiesa sullo sfondo.

La centralità di questi ultimi aspetti viene ricordata anche da Richardson:

The two motifs are representative of the oppositional theme that makes up the subject of the picture-rustic revelers who juggle devotion and pleasure, religious observance and human folly, as they celebrate a sacred holiday.⁶⁴

Questa "Danza della follia" è destinata a durare anche nelle generazioni successive, giungendo perciò ad un circolo vizioso. Ciò viene suggerito dalla coppia di bambine in primo piano, in particolare la più grande che veste abiti più larghi del dovuto, che <<signify that she is preparing to join the grown-ups>>.⁶⁵

La continuità di questo evento, destinato a perpetuare nelle generazioni future, è da collegare anche al proverbio fiammingo <<the young dance as the old pipe>>.

Questo concetto viene ribadito anche da Ethan Matt Kavalier, che sostiene come <<these motifs impart a sense that village life in unchanging from generation to generation>>.⁶⁶

Come sostenuto da Charles De Tolnay, i personaggi, però, sembrano essersi scordati il vero motivo del loro danzare e <<non fanno che abbandonarsi alla loro gioia di vivere>>,⁶⁷ tant'è che sembrano rivolgere la loro attenzione maggiormente verso il giullare, portatore di modalità pagane di far festa, rispetto che alla chiesa. La convinzione di De Tolnay viene condivisa anche da Pietro Bianconi, che sostiene che <<nessuno nutre pensieri religiosi>>.⁶⁸

Il passaggio in secondo piano della sfera religiosa è evidenziato anche da un particolare proveniente direttamente dai campi, raffigurato in primissimo piano. Sono visibili, infatti, due rametti di grano disposti a formare una x, che vengono calpestati inconsapevolmente dal contadino centrale. Questo gesto può essere interpretato come una mancanza di attenzione e rispetto verso la chiesa e la religione, che vengono simboleggiate dalla croce formata dai due fili. Questo aspetto viene rimarcato anche da Todd Richardson: <<So

⁶⁴ T.M. RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder*, p. 134

⁶⁵ W. S. GIBSON, *Pieter Bruegel and the art of laughter*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California 2006, p.101

⁶⁶ E.M.KAVALER, *Peasant Passion: Pieter Bruegel and his Aftermath*, p.291

⁶⁷ C. DE TOLNAY, *Pierre Bruegel L'Ancien*, Nouvelle société d'éditions, Bruxelles, 1935, p 53-54

⁶⁸ P. BIANCONI, *Bruegel*, Capitol, Bologna 1979, p.51

eager to join in the dancing [...] the man is blind to the religious symbol and his right foot tramples on it>>. ⁶⁹

Inoltre, anche il confronto dimensionale tra le monumentali figure dei contadini e il più piccolo edificio chiesastico sottolinea la preponderanza dell'aspetto popolare e ludico rispetto a quello della celebrazione religiosa.

Un secondo elemento che aumenta la subalternità dell'aspetto devozionale è costituito da una piccola immagine raffigurante la Vergine col Bambino, appesa all'albero a destra. Proprio questa sua posizione defilata è stata interpretata dai critici come un sintomo di un interesse labile nei confronti della fede da parte dei contadini.

I due particolari del calpestamento dei fili di paglia e l'immagine sbilenca di Maria sono considerati da Wilfried Seipel come <<un marchio infamante della componente religiosa delle usanze contadine>>. ⁷⁰

Un terzo aspetto che insiste sulla dialettica tra spensieratezza e religiosità è legato alla presenza di due vasi. Il primo è visibile proprio sotto alla xilografia mariana, con dei fiori al suo interno, che indicano devozione verso la Vergine, mentre un manico di un vaso è riscontrabile in primo piano, in corrispondenza delle gambe della contadina. Riguardo a questi due elementi scrive Todd M. Richardson, il quale sostiene come questi vasi acquistino connotazioni opposte, <<one in honor of Mary's virgin birth, the other signifying a loss of virginity>>. ⁷¹

Comunque, è importante sottolineare come diversi studiosi non attribuiscono una connotazione negativa alla rappresentazione dei contadini nell'opera di Vienna.

Infatti, Pezer Zagovin ricorda che la storica dell'arte Margaret D.Carroll <<insists that a positive conception of peasants and their festivities was a feature of the art and literature of Bruegel's time, quoting such examples as Erasmus's praise of the rustic simplicity and festive conviviality of the natives of Brabant>>. ⁷²

Inoltre, la studiosa aggiunge che << [...] Bruegel's prints of a peasant fair or holiday do not not condemn such occasions and that his Peasant Dance in Vienna is a favorable representation of a village festival>>⁷³

⁶⁹ T.M. RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder*, p. 136

⁷⁰ W. SEIPEL, *Pieter Bruegel il Vecchio al Kunsthistorisches di Vienna*, Skira, Milano 1997, p.136

⁷¹ T.M. RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder*, p.135

⁷² P. ZAGORIN, *Looking for Pieter Bruegel*, in " History of Ideas", Vol. 64, No. 1 , Jan., 2003, p. 93

⁷³ *Idem*

La questione rimane comunque aperta, anche per l'impostazione delle opere di Bruegel, sempre disponibili ad accogliere diverse interpretazioni.

Nel dipinto, la danza dei contadini viene musicata da un suonatore di cornamusa, posto a sinistra rispetto alla coppia centrale. Il suono del suo strumento è fondamentale per l'evento, in quanto accompagna il ballo e contribuisce all'atmosfera di festa. Ed è proprio la figura del musicista che introduce visualmente un tavolo imbandito, attorno al quale si dispongono personaggi diversi tra loro. Questa sezione del dipinto costituisce un esempio lampante della varietà dei personaggi nei villaggi fiamminghi e nelle opere di Bruegel. Infatti, sono presenti un cieco, un mendicante e un sordo, raffigurati dal maestro con un'attenzione tale da rendere immediato il loro riconoscimento.

Riguardo alla tavolata ed al connesso tema del mangiare Piero Bianconi esprime un'interpretazione negativa:

[...] Comunque, l'allusione alla pancia piena o più spesso vuota è spesso ed eloquentemente presente: il cucchiaino che a volte compare sul cappello degli uomini, al posto di una penna o di un fiore, è chiara dichiarazione di sempre aperta e pronta disponibilità all'utile lavoro delle mascelle.⁷⁴

Infatti, è proprio un cucchiaino che si può notare nel cappello del personaggio centrale, che si contrappone alla penna di pavone del copricapo del suonatore di cornamusa, che comunque è portatrice della simbologia della lussuria.

Ritornando a quello che dovrebbe essere il motivo di questa danza, è importante evidenziare come la celebrazione della consacrazione della chiesa fosse un evento strettamente connesso con il calendario annuale dei contadini. Infatti, questo momento, come ricordato da Alexander Wied, << avviene dopo il raccolto >>,⁷⁵ che viene ricordato dai gusci di noci e dalla paglia sul suolo in primo piano, elementi provenienti dal mondo rurale.

Il riferimento al mondo contadino è riscontrabile anche nella *Parabola dei Ciechi*. In quest'opera, però, questo aspetto è molto meno evidente, in quanto l'interesse del pittore è maggiormente indirizzato verso le figure dei ciechi. Inoltre, il contadino rappresentato nel quadro è di difficile individuazione anche per motivi di conservazione dell'opera.

⁷⁴ P. BIANCONI, *Bruegel*, p.50

⁷⁵ A. WIED, *Bruegel*, p.33

Comunque, al centro della composizione sono visibili la figura di un mandriano e di un bue, situati tra la chiesa e l'albero posto in corrispondenza del secondo cieco.

L'uomo e l'animale costituiscono un chiaro rimando alle attività di sostentamento dei villaggi fiamminghi dell'entroterra, basati soprattutto su agricoltura e allevamento.

3.2 I BAMBINI

Un altro soggetto ricorrente nella produzione di Bruegel è costituito dai bambini.

Essi sono raffigurati nel *Combattimento tra Carnevale e Quaresima*⁷⁶ ma in particolare nell'iconico *Giochi di Bambini*,⁷⁷ dove costituiscono i veri e propri protagonisti della scena.

La loro figura appare strettamente collegata al tema del gioco, che caratterizzava la loro vita all'aria aperta nelle città fiamminghe, che viene mostrata anche nelle opere di Bruegel. Infatti, nel *Censimento a Betlemme*, i bambini sono rappresentati mentre si divertono con piccole slitte, pattinano sul ghiaccio, giocano con le trottole o si lanciano palle di neve. Anch'essi, come gli altri abitanti adulti, appaiono più impegnati nell'attività ludica rispetto all'evento straordinario che sta accadendo sotto i loro occhi.

La stessa dinamica del gioco sul ghiaccio è riscontrabile anche in un'altra opera invernale, tematicamente successiva al Censimento. Nell'*Adorazione dei Magi sotto la neve*, però, la moltitudine di fanciulli della tavola di Bruxelles viene ricondotta ad un unico bambino, raffigurato mentre gioca con la slitta su una superficie ghiacciata.

È interessante considerare come nell'opera siano presenti soltanto due bambini: uno dei due è colto durante il gioco, mentre l'altro si trova in una capanna, tra le braccia di Maria, destinato a morire sulla croce per l'umanità intera.

Nella *Danza di Contadini*, invece, sono presenti due bambine che danzano insieme, imitando gli adulti. Come già evidenziato, ciò esprime la continuità tra diverse generazioni e l'adesione dei più giovani alla "danza della follia", che condurrà ad un allontanamento dalla fede.

Per quanto concerne le modalità con cui Pieter Bruegel rappresenta i bambini, Giovanni Arpino scrive che:

⁷⁶ Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1559, olio su tavola, 118 x 164,5 cm

Per le opere di Bruegel al Kunsthistorisches ci si riferisca a W.SEIPEL, *Pieter Bruegel il Vecchio al Kunsthistorisches Museum di Vienna*, Skira, Milano 1997

⁷⁷ Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1560, olio su tavola, 118 x 161 cm.

Ci si riferisca sempre a W.SEIPEL, *Pieter Bruegel il Vecchio al Kunsthistorisches Museum di Vienna*

Anche i bambini, in Bruegel, non vengono perdonati: già i loro volti paffuti denunciano l'avidità futura, un'avidità paesana e bassa, pronta a spiegarsi nei lunghi inverni nordici, pronta a gozzovigliare, a barattar denari, a far carnevali.⁷⁸

Partendo dalla considerazione di Arpino si può constatare come, nella produzione del pittore, venga a mancare la tradizionale concezione dei bambini come esseri innocenti. Infatti, come emerge dalla *Danza dei contadini*, essi presentano già i segni di come sarà la loro natura una volta diventati adulti.

3.3 GLI EMARGINATI

Gran parte dell'opera di Bruegel affronta soggetti non appartenenti ad alti ranghi ma che si trovano emarginati dalla società, come ciechi e storpi.

Questi ultimi vengono rappresentati come protagonisti dell'opera omonima del 1568, conservata al Louvre⁷⁹, ma sono individuabili anche all'interno della tavola *Lotta tra Carnevale e Quaresima*. La scelta di questi soggetti si iscrive alla volontà di Bruegel di rappresentare tutti gli aspetti della realtà e dei villaggi fiamminghi del tempo, senza trascurare neppure le componenti grottesche ed accantonate.

Non mancano nemmeno i mendicanti, come riscontrabile nella *Danza di Contadini* di Vienna, dove un personaggio viene attirato dalla musica della cornamusa e domanda l'elemosina al tavolo situato in primo piano a sinistra, attorno al quale vi sono anche un sordo, con le orecchie coperte da un cappello, ed un cieco.

Come sottolineato da Piero Bianconi, i ciechi sono un soggetto che compare altre volte nell'opera del maestro, infatti, sono individuabili tra la moltitudine che caratterizza il *Combattimento tra Carnevale e Quaresima*.

Proprio i ciechi vengono analizzati in modo approfondito nel capolavoro *La parabola dei ciechi*, che fino al 1611 apparteneva al conte di Parma G.B. Masi, e che ora è conservato al museo Capodimonte di Napoli.⁸⁰

Per poter comprendere la scelta del pittore di rappresentare questi soggetti, appare fondamentale sottolineare come al tempo di Bruegel fosse molto frequente imbattersi in

⁷⁸ G.ARPINO, *L'opera completa di Bruegel*, Rizzoli Editore, Milano, 1967, p.5

⁷⁹ Parigi, Louvre, 1568, olio su tavola, 18 x 21,5 cm.

Si veda F. GROSSMANN, *Pieter Bruegel Complete Edition of the paintings*, Phaidon Press Limited, London, 1974.

⁸⁰ Per il catalogo di Capodimonte si veda *Capodimonte: national museum*, Electa Napoli, Napoli 2005

gruppi di ciechi, che procedevano aiutandosi a vicenda, come emerge osservando l'opera. Essi si trovavano esclusi dal tessuto sociale ed in pessime condizioni di vita, aggravate dai principi della Riforma Protestante. Infatti, quest'ultima proclamava la salvezza tramite la fede e non tramite opere buone, perciò <<l'elemosina per i poveri calò pericolosamente e la vita dei mendicanti peggiorò notevolmente>>. ⁸¹

Ed è proprio questo scenario che viene trasposto in pittura da Bruegel, che riporta sulla tela quello che sperimentava e viveva nella sua quotidianità.

Nell'opera i sei ciechi si dispongono in sequenza, secondo una diagonale resa ben evidente dai bastoni con i quali riescono a rimanere in contatto tra loro. Essi sono colti in una camminata, resa difficoltosa dalla loro patologia, che culmina nella caduta dei primi due, alla quale poi seguirà inesorabilmente quella dei restanti.

Il crollo sequenziale dei sei personaggi viene sottolineato dallo storico dell'arte belga Roger H. Marijnissen, che riguardo all'opera scrive che <<ze doet denken aan een filmsequens van tuimelende kegels in verdraagde opname>>. ⁸²

L'inesorabilità della caduta è sostenuta anche in relazione al passo evangelico presente in Matteo (15,14) e in Luca (6,39), da cui Bruegel trae ispirazione: <<E quando un cieco guida un altro cieco, tutti e due cadranno in un fosso>>.

Kenneth C. Lindsay e Bernard Huppé hanno interpretato questi ciechi vestiti particolarmente bene, come i falsi sacerdoti che non hanno accolto gli ammonimenti di Cristo di non possedere ricchezze:

The connection of ideas rests in Christ's admonition to those who were to carry on his work, that they possess not gold nor silver nor money in their purses; nor wallets on their journey; nor two coats; nor shoes; nor staffs. ⁸³

La considerazione dei ciechi come falsi sacerdoti è avvalorata anche dalla presenza, in corrispondenza del primo cieco, di una ghironda, uno strumento a corda che veniva utilizzato dai mendicanti per suscitare la pietà dei passanti. ⁸⁴ La sua rappresentazione

⁸¹ M. DI MASSIMO, *La parabola dei ciechi di Bruegel Il Vecchio*, ARTE, 9 Aprile 2022, s.p. <www.meer.com/it/69149-la-parabola-dei-ciechi-di-bruegel-il-vecchio>

⁸² R. H. MARIJNISSEN, *Bruegel*, Rizzoli, Milano 1990, p.46.

trad:<<ricorda una sequenza cinematografica di con i conchi che rotolano al rallentatore>>

⁸³ K.C. LINDSAY & B. HUPPÉ, *Meaning and Method in Brueghel's Painting*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol 14, No 3, March 1956, p.384.

⁸⁴ A.GROTE, *Pieter Bruegel*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1963, s.p. (introduzione)

nell'opera e la sua associazione ai ciechi è <<perhaps suggestive of the false minstrel, that is, one whose praise is not directed toward God>>. ⁸⁵

Il maestro fiammingo non mostra compassione per questi uomini, non idealizza i loro aspetti e li raffigura in modo estremamente accurato. La grande meticolosità di Bruegel è da sottolineare perché ha consentito agli scienziati di determinare le varie malattie che hanno portato alla cecità. Sono infatti individuabili il leucoma corneale, l'atrofia del nervo ottico, la fotofobia e il pemfigoide bolloso.

L'opera non si esaurisce in una mera descrizione della realtà dei paesi del tempo, ma Bruegel, attraverso i ciechi, sottolinea l'inutilità del corpo se non abbinato all'uso della ragione. Senza di essa, infatti, si giunge alla caduta e alla perdita della retta via, infatti, secondo l'artista <<la cecità fisica è sintomo di cecità spirituale>>. ⁸⁶

In questo dipinto, Bruegel si distanzia in maniera molto netta da una tradizionale visione positiva dei ciechi, privati della vista ma considerati da molti proprietari del dono di prevedere il destino. In virtù di questo, essi erano visti come degli interpreti divini, proprio come il famoso indovino della mitologia greca, Tiresia.

Il superamento di questa considerazione positiva dei ciechi è dimostrato anche dallo storico dell'arte ceco Max Dvorak, che descrive l'opera:

[...] in qualche luogo dei poveri vecchi sono stati vittime di un incidente. Nessuno baderà ad essi. Tutt'al più, l'uno o l'altro dei parenti verserà una lacrima su uno di loro: la vita della natura e la vita degli uomini continuano, come se una semplice foglia fosse caduta dall'albero. Ma la novità consiste precisamente nel fatto che un evento talmente insignificante, con così insignificanti protagonisti, sia divenuto ora il centro della contemplazione universale. ⁸⁷

Questa riflessione consente di ricordare nuovamente come i ciechi fossero al di fuori della vita urbana, completamente esclusi dall'interesse dei paesani, ma probabilmente anche dei loro parenti, che non si curavano delle loro condizioni. Però, la loro esistenza dimenticata viene posta in primo piano da Bruegel, che gli conferisce una posizione privilegiata, a differenza di come avveniva nella realtà delle città del tempo. Il pittore, infatti, enfatizza la sfortunata condizione dei ciechi, come ricorda Walter Gibson:

⁸⁵ K.C.LINDSAY & B.HUPPÉ, *Meaning and Method in Brueghel's Painting*, p. 384

⁸⁶ M.DI MASSIMO, *La parabola dei ciechi di Bruegel Il Vecchio*, s.p.

⁸⁷ M. DVORAK, citato ne *L'opera completa di Bruegel*, introduzione di G. ARPINO, apparati critici e filologici P. BIANCONI, Rizzoli Editore, Milano, 1967

Bruegel, however, transcends the requirements of a didactic parable not only, as we have been told, to distinguish among the various diseases of the eye afflicting these unfortunate creatures but to convey with great poignance their anguished, stumbling desperation.⁸⁸

Un dettaglio degno di nota e che rimarca la condizione dei ciechi appare a destra dell'opera, in corrispondenza dei primi due personaggi. Qui si può notare la presenza di un iris, in particolare dell'*iris germanica*. Questa pianta non era presente nei villaggi fiamminghi del tempo e perciò la scelta di Bruegel di rappresentarla è da ricondurre alla volontà di introdurre un significato simbolico.

L'editore Pierre Vinken sostiene che l'iris sia simbolo di mortalità e fugacità, strettamente legato al destino dei sei personaggi, anche se secondo altri studiosi può essere ricondotto anche alla compassione di Maria per l'esistenza dei ciechi. Invece, sempre relativamente alla Vergine, Todd M. Richardson sostiene che l'iris si riferisca a <<[...] Simon's foretelling of her future suffering because of the death of her son>>.⁸⁹

La pessima condizione di questi ciechi è sottolineata da Bruegel anche dal punto di vista cromatico, con toni che si caratterizzano per l'uso di colori spenti. L'opera, per quanto riguarda il tema e il cromatismo, può essere messa in contrapposizione con la *Danza di Contadini*, che invece si presenta con tonalità più vivaci e con una vitalità non riscontrabile nell'opera di Capodimonte.

In conclusione, appare consono ricordare le parole di Andrea Grote:

[...] ciò che soprattutto commuove è la maestrale rappresentazione degli stati di animo: dall'ottusità tranquilla e priva di sospetto al primo ansioso presentimento, dalla domanda inquieta al pauroso cedimento, alla cieca caduta e infine alla completa rovina: tutto ciò senza parole, circondato da un mondo indifferente, un paesaggio grigio e autunnale.⁹⁰

Per quanto concerne il *Censimento a Betlemme*, anche qui sono presenti persone che si trovavano al di fuori del tessuto urbano del tempo. Anzitutto, ciò si può notare nella coppia rappresentata in basso a destra. Si tratta di due pellegrini o mendicanti, che procedono verso la piazza della cittadina, alla ricerca di una dimora o di elemosina. Riguardo a queste due figure, Tine Luk Meganck sottolinea come esse <<paraphrases the

⁸⁸ W. S. GIBSON, *Pieter Bruegel and the art of laughter*, p.62

⁸⁹ T.M. RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder*, p. 155

⁹⁰ A. GROTE, *Pieter Bruegel*, s.p. (introduzione)

pilgrims couple in the centre of the Battle between Carnival and Lent>>>⁹¹ perciò si tratta di un motivo che il pittore riprende dalla sua stessa produzione.

Ma nell'opera di Bruxelles vi sono anche personaggi di origine non neerlandese.

Infatti, nella ressa davanti alla casa dei tributi sono ravvisabili dei Gitani, individuabili per un modo di vestire estraneo dai modi del luogo. Il pittore non raffigura gli zingari solamente in questo dipinto, ma essi assumono una posizione rilevante anche nella *Predica del Battista*, dove uno di loro viene presentato in primo piano. Le caratteristiche dei loro abiti verranno presentate in 3.5.

Infine, Bruegel rappresenta anche i lebbrosi, che vivevano un'esistenza di forte isolamento dalla società. Uno di loro viene rappresentato nel *Censimento a Betlemme* ed in particolare sulla porta della piccola casa isolata al centro della piazza del villaggio, leggermente a destra. Il lebbroso tiene in mano un sonaglio, strumento necessario per segnalare un suo avvicinamento e fondamentale per permettere alle altre persone di allontanarsi da lui.

L'esclusione di questo personaggio e più in generale di tutti i lebbrosi, è rafforzata dal suo celarsi dentro ad una abitazione, dalla quale emerge solo dalla porta, non partecipando alle svariate azioni degli abitanti del paese. Inoltre, Bruegel esaspera il disinteresse e il mancato rispetto degli altri paesani nei suoi confronti, dipingendo una Gitana che sta rubando della verdura dall'orto dello sfortunato lebbroso, che oltre ad essere emarginato viene anche beffato.

3.4 LA PRESENZA SPAGNOLA

La vita nei villaggi fiamminghi negli anni di Bruegel era scandita anche dall'ingerenza spagnola, riscontrabile in alcune opere del maestro.

Il controllo spagnolo sulle Fiandre era incominciato con Carlo V, per poi essersi inasprito con il figlio Filippo II, succeduto al padre nel 1556, la cui politica portò a diverse rivolte delle città locali, che vennero prontamente soffocate nel sangue dal Duca D'Alba.

Questa stagione di violenze viene testimoniata anche da un'opera del maestro: la *Strage degli Innocenti*. In quest'olio su tavola, l'episodio narrato nel Vangelo di Matteo viene trasposto nelle Fiandre del XVI secolo e si collega strettamente all'oppressione imperiale,

⁹¹ T. L. MEGANCK, *Bruegel's Patrons: How 'Close Viewing' May Reveal Original Ownership*, in *The Bruegel Success Story*, (Symposium XXI for the Study of Underdrawing and Technology in Painting), Peeters, Leuven, 2021, p.419

che viene richiamata dal soggetto sanguinoso e dalla presenza di cavalieri spagnoli, individuabili grazie allo stemma asburgico e per la posizione verticale delle lance.

Invece, il *Censimento a Betlemme* offre un altro elemento tipico del controllo spagnolo, che condizionò la vita dei paesani fiamminghi. Bruegel rappresenta a sinistra una locanda adibita alla riscossione delle imposte. È da sottolineare come il pittore declini nei suoi tempi il racconto evangelico; infatti, riconoscendo in primo piano Giuseppe e Maria assieme al bue e l'asino, si fa immediatamente riferimento al passo del Vangelo di Luca (2, 1-3):

In quei giorni un decreto di Cesare Augusto ordinò che si facesse il censimento di tutta la terra. Questo primo censimento fu fatto quando Quirinio era governatore della Siria. Tutti andavano a farsi censire, ciascuno nella propria città. Anche Giuseppe, dalla Galilea, dalla città di Nàzaret, salì in Giudea della città di Davide chiamata Betlemme [...]

Appare evidente come vi sia una differenza tra l'opera di Bruegel e il narrato di Matteo. Infatti, il pittore non mostra un censimento ma bensì una riscossione delle imposte, con la precisa volontà di ancorare l'episodio religioso ad una situazione a lui contemporanea. Questa pratica finanziaria è certamente indirizzata alla casata degli Asburgo di Spagna, affermazione sostenuta dalla presenza dello stemma con l'aquila bicipite nera, appeso esternamente all'abitazione e dal simbolo delle Colonne d'Ercole, rappresentato nel sacco rosso sul tavolo al di fuori della casa, che assieme costituiscono lo stemma dell'imperatore Carlo V.

Riferimenti alla presenza spagnola sono riscontrabili anche nell'*Adorazione dei magi sotto la neve*, dove all'interno della piazza di un villaggio di Brabante si possono notare personaggi che vestono abiti militari provenienti dalla penisola iberica.

Infatti, al tempo di Bruegel era esperienza quotidiana incontrare dei soldati spagnoli nei centri urbani, che sottoponevano gli abitanti ad un rigido e continuo controllo, complicando le loro condizioni di vita.

3.5 IL VESTIARIO DEI PAESANI DI BRUEGEL

Un elemento che risulta importante evidenziare nelle opere del pittore è relativo a ciò che indossano i personaggi rappresentati.

Gli abiti dei paesani della *Danza di Contadini* sono tipicamente contadini, come le grandi scarpe, pantaloni lunghi, vesti e sottovesti e gli immancabili berretti a falda stretta. Vengono poi portati i cappelli paraorecchie, mentre le donne indossano cappelli contadini medievali bianchi. Alcuni uomini indossano dei *giustacuore* o *jerkin* in inglese, ossia delle giacche corte e aderenti che venivano indossate sopra il farsetto. Questi particolari abiti erano prevalentemente a manica corta, come nel personaggio che offre il vino al musicista di cornamusa ma anche a maniche lunghe, come mostrato dal contadino visibile tra la coppia in primo piano.

Nell'opera, la scelta del vestiario non appare casuale. Infatti, l'utilizzo del colore giallo per la donna proveniente da destra viene fatto rimandare da Walter Gibson a <<the color that identified the prostitute in ancient drama and thus proclaims her questionable moral character>>⁹² perciò anche gli abiti si fanno portatori di valori etici nei dipinti di Pieter Bruegel. La stessa tipologia di vestiti della donna è ritrovabile nella coppia di bambine in primo piano, elemento che - come già evidenziato in 3.1 - genera continuità tra giovani e adulti.

Walter Gibson sottolinea che Margaret Sullivan rileva la non casualità degli abiti scelti da Bruegel, che sono infatti portatori di un significato nascosto:

The elder child wears clothes that are too large for her: the skirt of her gown has been shortened (indicated by the visible hemline), and the sleeves are deeply folded back, her shoes and apron are equally oversize. These and other aspects of the figure lead Sullivan to conclude that she is "on the threshold of joining the elders in 'Folly's dance. We may also deduce the developing moral character of her younger companion from the barely visible yellow lining of her underskirt it is "a pale echo of the bold yellow lining of the dress of the old female dancer.... Will it become brighter and be displayed more prominently as she learns the grown-up dance?"⁹³

Sullivan ritorna anche sulle scarpe indossate dalla donna in primo piano. Secondo la storica, questa figura <<would have recalled not only the appearance of contemporary

⁹² W. S.GIBSON, *Pieter Bruegel and the art of laughter*, p.72

⁹³ *Idem*

peasants but also the certain classical proverb and quotations from Lucian and Horace that use the “large shoe” to signify the man who lives beyond his means>>.94

Un'attenzione particolare meritano anche gli oggetti associati al vestiario dei contadini. Anzitutto si può notare come gli uomini portino degli spadini, mentre a donna di destra e la fanciulla più grande presentano entrambe un borsello, che le accomuna e sottolinea la loro somiglianza.

La contadina indossa costumi popolari fiamminghi, una cuffia di lino, ma un elemento particolare del suo abbigliamento è costituito dalla scollatura sul retro a forma di V, che era notevolmente presente nelle Fiandre del XVI secolo.

Infine, un'altra tipologia di abito presente è quella del buffone, caratterizzata da due bande colorate verticali, rossa e gialla. La policromia del suo vestito contiene un significato particolare; infatti, gli abiti dei buffoni e dei giullari avevano due colori proprio per indicare la loro stravaganza, ma anche il loro carattere provocatorio che gli conferiva una natura tendente al diabolico. È evidente la grande differenza tra il costume di questo personaggio e quello del resto della folla, che invece è caratterizzata da un singolo colore per capo, in opposizione ai due del buffone. Inoltre, il suo abito presenta due punte all'altezza delle orecchie terminanti con campanelli, che generavano un suono che attirava i presenti. La connotazione diabolica della figura del giullare è anche avvalorata dall'esistenza di queste due punte, che ricordano le corna dei diavoli delle raffigurazioni popolari.

Di contro, nel *Censimento a Betlemme* e nell'*Adorazione dei magi sotto la neve* il vestiario è più pesante, in relazione alle temperature invernali, anche se in realtà esso non si discosta in modo netto rispetto a quello dei contadini di Vienna.

Vi sono però alcune eccezioni: le prime riguardano gli abiti dei Gitani, caratterizzati da cappelli a falda larga e per la presenza di pellegrine ricamate nelle donne. Un altro capo identitario è da individuare nelle coperte con motivi a righe, elemento distintivo della loro etnia e visibile in un personaggio davanti alla locanda, che ne indossa uno di colore giallo con bande marroni.

La seconda interessa gli abiti dei soldati spagnoli raffinati nella tavola dell'*Adorazione dei magi sotto la neve*, caratterizzati da pantaloni bombati, tipici dell'abbigliamento dei soldati iberici del XVI secolo, più facilmente riconoscibili nella copia successiva del figlio Pieter Brueghel il Giovane.

⁹⁴ W. S. GIBSON, *Pieter Bruegel and the art of laughter*, p.72

Infine, è necessario soffermarsi sull'abbigliamento dei personaggi della *Parabola dei ciechi*. Infatti, questo è un aspetto che sembra stridere con la condizione di questi ciechi, come sottolineato da Kenneth C. Lindsay e Bernard Huppé: <<although the faces of the blind and their very plight suggest poverty, yet their clothing seems to suggest something other than poverty.>>.⁹⁵

Effettivamente, essi vestono degli ampi mantelli e tutti posseggono un copricapo e delle scarpe. Ciò non è da trascurare, dato che gli emarginati solitamente non possedevano questi capi, vista la loro miseria. C'è inoltre da sottolineare come questi abiti non siano neppure rovinati dall'uso, ma immacolati e di pregevole fattura.

⁹⁵ K.C. LINDSAY & B. HUPPÉ, *Meaning and Method in Brueghel's Painting*, p 376

CAPITOLO 4 LA RELIGIONE NEI VILLAGGI

Un elemento che caratterizza e accomuna le quattro opere analizzate da questa tesi è il riferimento a passi evangelici o in generale alla sfera religiosa. Nel primo sotto capitolo viene affrontato il tema della *Kermesse*, un evento ricorrente nei villaggi fiamminghi e presente nella *Danza di Contadini*. Invece, in 4.2 si sottolinea come Pieter Bruegel raffiguri spesso personaggi sacri nelle sue opere, che però non assumono una posizione privilegiata dal punto di vista compositivo, ma si trovano in secondo piano o vengono addirittura nascosti. Questo particolare modus operandi induce lo spettatore ad analizzare attentamente l'opera e lo spinge a cercare di individuare dei nessi tra racconto sacro e ambiente in cui si svolge la scena

4.1 LA KERMESSE

Il termine *Kermesse* deriva dall'olandese *Kerkmisse* e significa letteralmente “messa di chiesa”. Si tratta di una festa solenne della parrocchia, che viene celebrata annualmente con processioni, mascherate, balli, spari e mercatini con bancarelle.

La *Kermesse* costituisce un soggetto diffuso nell'arte neerlandese, come testimoniato per esempio da *Village Kermis*⁹⁶ di Joachim Beuckelaer o dalla *Peasant Kermis*⁹⁷ di Pieter Baltens, ed ebbe un grande successo anche dopo Bruegel.

Il pittore si riferisce al tema della *Kermesse* nel *St. George Kermis*,⁹⁸ dove su uno stendardo appare la scritta <<Let the peasants hold their kermis>>. La ricercatrice Margaret Carroll sottolinea come la scelta di tali parole esprima una considerazione positiva nei confronti dello svolgimento della festa. È anche importante ricordare come quest'espressione sia stata ispirata da una più ampia, ossia: <<Let the nobility hunt, the peasants their kermis, and the dogs mate, if you want to stay out of a fight>>.

Si nota subito una differenza tra le due, in quanto la seconda appare intrisa di una connotazione pessimistica nei confronti delle *Kermesse*, che devono essere svolte per evitare delle proteste da parte dei contadini.

⁹⁶ San Pietroburgo, Ermitage, 1563, olio su tela, 113 x 162 cm.

Per un approfondimento sulle feste paesane vedi il cap. *Rustic Revels* in T. M. RICHARDSON *Pieter Bruegel the Elder, Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*, Ashgate Publishing, Farnham, 2011

⁹⁷ Amsterdam, Rijksmuseum, dopo il 1550, 112 x 157 cm.

Vedi T. M. RICHARDSON *Pieter Bruegel the Elder*, p.25-26

⁹⁸ Amsterdam, Rijksmuseum, 1559 ca, acquaforte (la riproduzione è di Johannes e Lucas Van Doetecum)
Per le opere grafiche e stampe di Bruegel vedi N. M. ORENSTEIN, *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints*, The Metropolitan Museum of Art, New York; Yale University Press, New Haven and London, 2001

Inoltre, quest'ultima espressione testimonia la preponderante considerazione negativa di questa festività ai tempi di Bruegel. Infatti, Todd, Richardson ricorda che: <<Contemporary literature conveys a general impression of peasants overindulging in the festivities and ignoring the religious event they were supposed to be venerating.>>. ⁹⁹ Invece, spostandosi ad un'analisi della *Kermesse* dal punto di vista del soggetto artistico, Richardson evidenzia un particolare cambiamento di impostazione visuale adottato da Bruegel nella *Danza di Contadini*, rispetto ad altre opere con il medesimo soggetto:

Whereas the majority of previous depictions of village kermises [...] offer a panoramic view of various local activities surrounding the celebration of a religious holiday, in the Peasants Dance the horizon line is shifted so that the viewer confronts the festivities from a completely different perspective- both ontological and artistically. ¹⁰⁰

Dal punto di vista compositivo, quest'opera si presenta diversa rispetto alle precedenti, in quanto Bruegel abbandona una visione dall'alto, che caratterizza per esempio la *Predica del Battista*¹⁰¹ o la *Danza dei contadini all'aperto*¹⁰² di Detroit, ma ci presenta la scena al livello dei personaggi, con la stessa prospettiva delle persone raffigurate. Perciò lo spettatore si trova ad osservare in *medias res*, immergendosi completamente nello svolgimento della festa e partecipando metaforicamente a ciò che accade. Un'impostazione di questo tipo presuppone perciò anche la presenza dello stesso pittore al livello dei contadini del dipinto. Riguardo al rapporto tra Bruegel e queste festività, Grossmann ricorda che il biografo dell'artista, Karel van Mander, <<describes how Bruegel went to country weddings and fairs in order to watch the peasants eat and drink and dance and caper and how he rendered everything he had observed skilfully in his paintings.>>¹⁰³

⁹⁹ T. M. RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder, Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*, Ashgate Publishing, Farnham, 2011, p.131

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 31

¹⁰¹ Budapest, Museo di Belle Arti, 1566, olio su tavola, 95 x 160,5 cm.

Vedi W. STECHOW, *Bruegel*, Harry N. Abrams, New York 1990

¹⁰² Detroit, Institute of Arts, 1566, olio su tavola, 119 x 157 cm.

Vedi W. STECHOW, *Bruegel*

¹⁰³ F. GROSSMANN, *Pieter Bruegel Complete Edition of the paintings*, Phaidon Press Limited, London 1974, p.42

Perciò, come testimoniato dal Van Mander, la rappresentazione della *Kermesse* da parte del pittore si fondava sull'esperienza personale, che raccoglieva gli usi e i comportamenti dei paesani coinvolti.

Come già emerso dal cap.3, la *Kermesse* rappresentata da Bruegel nella *Danza di Contadini*, devia dalla sua funzione reale, come dimostrato dalla fitta simbologia presente nell'opera.

Questa distanza dai valori reali di questa festività viene evidenziata da Todd Richardson, che rimarca alcuni elementi dell'opera che confermano la scarsa celebrazione della dedizione della chiesa:

It is important to point out here that the banner of St. George and Mary in the Peasant Dance is on the same horizontal line as the church in the background and the Marian devotional image hanging on the tree. The banner indicates that the church festival taking place is dedicated to him, as well as, presumably, to the chivalric qualities he represents. [...] However, located directly beneath the banner, a peasant couple hold hands and lean away from each other. While it is impossible to discern whether the woman is trying to pull the man inside the inn or the man is attempting to forcefully persuade her to dance with him, what is clear is that each resists the other's action. As a result, the pair stands in stark contrast to the chivalric relationship symbolized by the couple on the flag. By analyzing the formal aspects of the painting, a connection between two different vignettes, and two different perspectives, is revealed. Seen in isolation, the peasant couple and banner are details that appropriately ornament an event in the countryside. Yet, when the combination is viewed in the context of the visual strategies represented in different areas of the painting, the viewer recognizes the pairing to repeat the oppositional relationship between what the motifs represent. The character of the peasants' performance is the inverse of that of the patron saint of chivalry. The red banner, church, and roadside chapel are details that all occupy the same horizontal line and are located above their oppositional counterparts.>>¹⁰⁴

Un altro aspetto da evidenziare riguardo le *Kermesse* riguarda la componente teatrale di queste celebrazioni. Infatti, durante questo tempo di festa, venivano riprodotti momenti salienti della vita dei santi celebrati, come ricordato da Todd Richardson:

¹⁰⁴ T.M. RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder*, p. 141

In fact, the celebration of these holy days often included the theatrical reenactment of events from the life of the saint being honored, such as St. George killing the dragon.¹⁰⁵

Questo elemento caratteristico viene testimoniato dall'opera *St. George Kermisse*,¹⁰⁶ che raffigura la riproduzione dello scontro tra il drago ed il santo, alla quale assistono diversi paesani.

Quindi, le *Kermesse* si presentavano come festività molto partecipate e movimentate, che però nell'opera di Bruegel vanno a discostarsi dalla celebrazione religiosa, per lasciare maggiore spazio ad una sfera primitiva e passionata.

4.2 RIFERIMENTI BIBLICI NELLE OPERE DI BRUEGEL

Un aspetto particolare della produzione artistica di Pieter Bruegel e che riunisce le opere affrontate in questa tesi, è la presenza di personaggi appartenenti ad episodi biblici.

Essi non vengono rappresentati in maniera monumentale o preponderante, ma sono spesso nascosti e difficili da individuare. Tutto ciò determina un rapporto dinamico tra il fruitore e le opere di Bruegel, che viene evidenziato da Todd Richardson, il quale afferma che:

At play in the majority of Bruegel's paintings is the viewer's ability to recognise subtle religious references of difficult-to-see motifs, then to "switch perspectives" and redefine the painting as a result of this visual revelation.¹⁰⁷

Il maestro si avvicina a soggetti religiosi in maniera chiaramente differente rispetto a come essi venivano rappresentati nella tradizione pittorica precedente, che li poneva in primo piano e come soggetto principale della scena.

Invece, nei dipinti del pittore accade spesso che il religioso vada a trovare luogo in scene quotidiane e che paiono aliene alla fede. In realtà, a differenza di ciò che si potrebbe supporre, la sfera religiosa e quella del profano non si trovavano in contrasto al tempo di Bruegel, infatti Todd Richardson, in riferimento al *Censimento a Betlemme*, sostiene che il dipinto è <<[...] an illustration for how sacred and profane were not dichotomous

¹⁰⁵ T.M. RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder*, p. 141

¹⁰⁶ Johannes e Lucas Van Doetecum, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, 1559 ca, acquaforte, 33,6 x 52 cm. Vedi T.M. RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder*

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 109

categories in the sixteenth century and that ordinary details have the potential for religious or spiritual significance.>>. ¹⁰⁸

La motivazione della presenza di personaggi evangelici nelle opere del maestro può essere individuata nella situazione religiosa del tempo, ed in particolare nella *Devotio Moderna*,¹⁰⁹ che sosteneva l'importanza della fede quotidiana.

Rispetto a questo tema, Todd Richardson spiega che:

As early as the fifteenth century, writers in the Netherlands associated with the Devotio Moderna, or Brothers and Sisters of the Common Life, instructed the devout to have Christ ever present before their eyes, no matter if it is during prayers or while making bread. Their emphasis on seeing Christ present in the everyday develops from the centrality of progress in the virtues, spiritual exercises that lead to a more perfect and harmonious life, rather than to a kind of speculative or mystical union with God.¹¹⁰

Questi aspetti sono riscontrabili nelle opere di Bruegel, con il divino che si manifesta davanti agli occhi dei personaggi, in contesti quotidiani e che non hanno nulla di mistico o straordinario. Ma queste rivelazioni evangeliche cadono nel vuoto e i paesani fiamminghi continuano la loro vita indifferenti, non seguendo i postulati della *Devotio Moderna*.

La presenza di un religioso nascosto e da scovare, si accorda con una tendenza letteraria particolarmente presente nel Nord Europa del XVI e XVII secolo. Si tratta dell'*emblematica*¹¹¹ e dei relativi libri di emblemi, che appartengono ad un filone letterario di tipo simbolico. Questi emblemi erano costituiti essenzialmente da tre parti, ossia un'immagine, un motto ed un testo che aveva la funzione di collegare i primi elementi e di spiegarne il significato. <<Despite these variations, the three-part emblem was the standard format and provided an ideal representation of a symbol, the signifier,

¹⁰⁸ T.M. RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder*, p.113

¹⁰⁹ Con il termine *Devotio Moderna* ci si riferisce ad un movimento spirituale originario dei Paesi Bassi del XIII secolo. Esso si diffuse soprattutto nei due secoli successivi ma è riscontrabile anche nel Cinquecento, soprattutto tra Germania occidentale e Fiandre orientali. I punti cardine della Devotio erano legati all'autocontrollo nei confronti delle passioni e perciò del peccato, una grande devozione, ma anche l'adesione ad una fede presente in ogni contesto, anche nella semplice quotidianità.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 113

¹¹¹ Per approfondire il tema si veda *Emblem book and the age of symbolism*, cap.9 "Emblem and Device" <www.camrax.com/symbol/bookpdfs/9.%20Emblem%20and%20Device.pdf>

the purpose of which was to conceal as well as reveal meaning>>. ¹¹² Inoltre, questi emblemi andavano a generare << [...] an ambiance of meditation and mystery, a mystery which had always been perceived as a step, perhaps the necessary or final step, in the process of the approach to and appreciation of the nature of reality and of God>>. ¹¹³

Gli emblemi influenzarono notevolmente la letteratura del tempo, ma anche il teatro e l'arte. Infatti, alla luce di questi due estratti, si può comprendere come questa tendenza avesse forti tangenze con l'arte di Bruegel e con il *Censimento a Betlemme*.

È possibile accertare come, in entrambi i casi, il simbolismo sia un elemento centrale, assieme alla componente del mistero e della ricerca, elementi che possono far accedere a contenuti che prima apparivano nascosti.

Nella *Parabola dei ciechi*, invece, l'episodio è rileggibile in funzione della parabola spiegata da Gesù ai discepoli, già presentata in 3.3. Il passo evangelico, però, non è sufficiente a far comprendere pienamente il significato dell'opera, ed infatti Walter Gibson ricorda che:

What this image meant to Bruegel's contemporaries is suggested by a New Year's poem by Anna Bijns, published in a collection of her work in 1567, in which she appeals to God to relieve the miserable condition of Holy Church and to enlighten those who have been blinded and led astray from the true faith by false prophets. ¹¹⁴

Perciò, come già evidenziato in 3.3, l'opera rimanda anche alla situazione delle istituzioni religiose del tempo ed esprime le difficoltà nell'approccio alla fede attraverso le figure di ciechi che guidano altri ciechi.

Il tema religioso nei villaggi dipinti da Bruegel è onnipresente ma posto sempre in disparte. Gli elementi ad esso connessi sono da ricercare, un po' come la fede in generale, che non compare immediatamente davanti agli occhi ma deve essere scoperta, allontanandosi però dall'affollata e chiassosa quotidianità.

¹¹² *Emblem book and the age of symbolism*, p.251

¹¹³ *Idem*

¹¹⁴ W. S. GIBSON, *Pieter Bruegel and the art of laughter*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California 2006, p.62

CONCLUSIONE

L'itinerario percorso da questa tesi permette di evidenziare alcuni aspetti relativi ai paesani fiamminghi dipinti da Pieter Bruegel.

Innanzitutto, traspare come i soggetti non appartengano all'élite del tempo ma siano caratterizzati da fragilità, vizi, passioni e spesso lontani da una religiosità rigorosa. Il pittore non produce rappresentazioni stereotipate ma opera in maniera trasparente, senza timore di esibire anche gli aspetti negativi dell'uomo. Anzi, quando i personaggi di Bruegel si trovano in primo piano, non ci vengono presentati per mostrarci la loro bellezza, ma bensì le brutture. Comunque, l'artista non giudica, ma mostra ciò che poteva osservare nei villaggi fiamminghi del suo tempo.

Un altro aspetto è proprio relativo alla presenza degli abitati urbani e della natura come sfondo di queste opere, che vengono rielaborate da Bruegel, che non raffigura i villaggi in maniera fotografica, ma ne conserva le caratteristiche tipologiche.

Perciò, si può affermare che le opere dell'artista presentino un'interessante commistione di elementi differenti, che comunque trasmette l'atmosfera del Brabante del tempo.

Un ulteriore aspetto che emerge da questa tesi è relativo alla considerazione di Bruegel come importante testimone del suo tempo. Egli, infatti, documenta con i suoi quadri innervati un particolare periodo freddo per le Fiandre di metà Cinquecento, ma ci mostra anche i molteplici lavori della gente o i giochi dei bambini.

Inoltre, il pittore ci trasmette anche la situazione politica dei suoi luoghi, con l'oppressione spagnola che doveva sicuramente toccare la sfera emotiva dei paesani fiamminghi, ma anche dello stesso Bruegel, che infatti raffigura riferimenti alla dominazione straniera in più di un'opera

Ed infine, svetta il continuo riferimento alla religione, che costituisce un *fil rouge* delle opere di questa tesi. Personaggi evangelici, ma anche riferimenti alla fede rimangono un accessorio rispetto ai soggetti principali, ma comunque la loro presenza offre una strada alternativa alla folla di contadini o di paesani intenti nei lavori invernali.

La scelta di porre in sottofondo tali elementi genera anche delle interpretazioni morali, che possono interrogare il fruitore sul senso della propria fede.

Pieter Bruegel rappresenta ciò che sperimenta nella sua vita quotidiana, ma la sua pittura non si limita solo a questo. Infatti, Max Friedlander sottolinea che:

If we do compare Bruegel's eye with the photographic lens then we must not forget to add that Bruegel always seized the critical moment in the movement whereas it is just this moment that the camera rarely captures and then only by chance. No observation, however keen, however patient, could give this ability; it was the result of a brilliantly intuitive understanding of the functioning of the human body.¹¹⁵

Riprendendo queste parole di Friedlander, si può concludere come la pittura di Bruegel sia un'azione di profonda comprensione dell'uomo, che non viene presentato come essere idealizzato, ma nelle sue diverse sfaccettature e provenienze sociali.

Un uomo che viene raffigurato nei villaggi fiamminghi, dove il religioso è sempre presente, ma rimane quasi impercettibile a causa del continuo scorrere della quotidianità.

¹¹⁵ M. J. FRIEDLANDER, *From Van Eyck to Bruegel*, Phaidon Press Limited, Oxford 1981, p.140

APPARATO FOTOGRAFICO



Pieter Bruegel, *Il Censimento a Betlemme*, 1566, olio su tavola, 115,5 x 163,5 cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts



Pieter Bruegel, *Adorazione dei Magi sotto la neve*, 1567, olio su tavola, 35 x 55 cm, Winterhur, collezione Oskar Reinhart



Pieter Bruegel, *Danza di Contadini*, 1568, olio su tavola, 114 x 164 cm, Vienna, Kunsthistorisches



Pieter Bruegel, *La parabola dei ciechi*, 1568, tempera su tela, 86 x 154 cm, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte



Johannes and Lucas van Doetecum (after Pieter Bruegel the Elder), *The Fair on Saint George's Day (The Kermis of St. George)*, 1559 ca, aquaforte e incisione su carta, 33.1 x 52.2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

BIBLIOGRAFIA

GIOVANNI ARPINO (introduzione), Apparati critici e filologici PIERO BIANCONI, *L'opera completa di Bruegel*, Rizzoli Editore, Milano, 1967

PIERO BIANCONI, *Bruegel*, Capitol, Bologna, 1979

ALBERT BLANKERT, DOORTJE HESNBROEK-VAN DER POEL, RUDOLPH KRUDOP, KUNSHANDEL WATERMAN, *Hendrick Avercamp, 1585 - 1634, Barent Avercamp, 1612 - 1679, Frozen Silence: Paintings from Museums and Private Collections*, K. & V. Waterman, Amsterdam, 1982

CATALOGO MUSEO CAPODIMONTE: *Capodimonte: national museum*, Electa Napoli, Napoli 2005

NICOLE DACOS, BERT W. MEIJER (a cura di), *Fiamminghi a Roma: 1508-1608: artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Skira, Milano 1995.

ANDREA G. DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Milano 2016

CHARLES DE TOLNAY, *Pierre Bruegel L'Ancien*, Nouvelle société d'éditions, Bruxelles, 1935

HANS DEVISSCHER, *Bruegel*, Stichting Kunstboek, Oostkamp, 2006

M. DVORAK, citato ne *L'opera completa di Bruegel*, introduzione di G. ARPINO, apparati critici e filologici P. BIANCONI, Rizzoli Editore, Milano 1967

MAX DVORAK, *Pierre Bruegel L'Ancien*, Gerard Monfort, Brionne, 1992

MAX J. FRIEDLANDER, *From Van Eyck to Bruegel*, Phaidon Press Limited, Oxford, (first edition 1956), 1981

MARCEL FRYNS, *Pierre Breughel L'Ancien*, Meddens, Bruxelles, 1969

WALTER S. GIBSON, *Bruegel*, Oxford University Press, New York, Toronto, 1977

WALTER S. GIBSON, *Mirror of the Earth, The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1989

WALTER S. GIBSON *Pieter Bruegel and the art of laughter*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 2006

WALTER S. GIBSON *Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, University of California Press, Londra, 2000

JORIS VAN GRIEKEN, GER LUIJTEN, JAN VAN DER STOCK (a cura di), *Hieronymus Cock: la gravure à la Renaissance*, Mercatorfonds, Bruxelles, 2013

FRITZ GROSSMANN, *Pieter Bruegel Complete Edition of the paintings*, Phaidon Press Limited, London, 1974

ANDREAS GROTE, *Pieter Bruegel*, Estri del Colore, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1963

LUDOVICO GUICCIARDINI, *Descrittione di Lodovico Guicciardini patritio fiorentino di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti della Germania Inferiore*, Guglielmo Silvio, Anversa, 1567

KRISTA DE JONGE, GUSTAF JANSSENS, *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas*, University Press, Leuven, 2000

BERTRAM KASCHEK, *Pieter Bruegel the Elder and Religion. A Historiographical Introduction*, in B. Kashek, J. Müller, J. Buskirk, *Pieter Bruegel the Elder and Religion*, Brill, Leiden-Boston 2018.

ETHAN MATT KAVALER, *Peasant Passion: Pieter Bruegel and his Aftermath*, Peeters, in *The Bruegel Success Story* (Symposium XXI for the Study of Underdrawing and Technology in Painting), Peeters, Leuven, 2021, pp. 289-316

KENNETH C. LINDSAY, BERNARD HUPPÉ, *Meaning and Method in Brueghel's Painting*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol 14, No 3, Mar, 1956, pp 376-386

ROGER H. MARIJNISSEN, *Bruegel*, Rizzoli, Milano 1990

ROGER H. MARIJNISSEN, *Bruegel de Oude*, Arcade, Bruxelles, 1969

MAXIMILIAAN P. J. MARTENS (a cura di), *Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus*, Ludion: Stichting Kunstboek, Ghent; N. Abrams, New York, 1998

TINE LUK MEGANCK, *Bruegel's Patrons: How 'Close Viewing' May Reveal Original Ownership*, in *The Bruegel Success Story* (Symposium XXI for the Study of Underdrawing and Technology in Painting), Peeters, Leuven, 2021, pp.413-423

HELLES MIEDEMA, *Karel van Mander, The lives of the illustrious Netherlandish and German painters*, III, Davaco, Doornspijk, 1994-1999

NADINE M. ORENSTEIN (a cura di), *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints*, The Metropolitan Museum of Art, New York; Yale University Press, New Haven and London, 2001

ABRAHAM ORTELIUS, *Album Amicorum*, Anversa, 1574-1596 (traduzione di F.Grossmann, in "The Burlington Magazine", Londra, 1931)

TODD M. RICHARDSON *Pieter Bruegel the Elder, Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*, Ashgate Publishing, Farnham, 2011

VINCENZO SCAMOZZI, GIOVANNI DOMENICO, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio bolognese, editore*, Giacomo de' Franceschi, Venezia, 1619,

WILFRIED SEIPEL (a cura di), *Pieter Bruegel il Vecchio al Kunsthistorisches di Vienna*, Skira, Milano 1997

WOLFGANG STECHOW, *Bruegel*, Harry N. Abrams, New York, 1990

MARGARET A. SULLIVAN, *Bruegel's Peasants: Art and Audience in the Northern Renaissance*. Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1994

ALEXANDER WIED, *Bruegel*, Mondadori Electa, Milano 1994

PEREZ ZAGORIN, *Looking for Pieter Bruegel*, in "History of Ideas", Vol. 64, No. 1 (Jan., 2003), pp. 73- 96

SITOGRAFIA

Emblem book and the age of symbolism [è stato consultato il capitolo 9 “*Emblem and Device*” pp.249-296]

<<http://www.camrax.com/symbol/bookpdfs/9.%20Emblem%20and%20Device.pdf>>

ENCICLOPEDIA TRECCANI, definizione di *Kermesse*

<<https://www.treccani.it/enciclopedia/kermesse/#:~:text=Solenne%20festa%20annuale%20della%20parrocchia,%2C%20balli%2C%20spari%20e%20mercati.>>

MARTINA DI MASSIMO, La parabola dei ciechi di Bruegel Il Vecchio, ARTE, 9 Aprile 2022 <<https://www.meer.com/it/69149-la-parabola-dei-ciechi-di-bruegel-il-vecchio>>

Pieter Bruegel: Sublime Artist and Master Storyteller, Prof. Dr. Manfred Sellink, Antwerpen (pubblicato il 3 gennaio 2019 dal canale YouTube Kunsthistorisches Museum Wien) <<https://youtu.be/JjLbHo5ERkE?si=4AQEjQaCXirkOWIE>>