



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
(L-1)

Tesi

**PIETER BRUEGEL IL VECCHIO E L'ICONOCLASTIA:
LA TORRE DI BABELE COME EMBLEMA DELL'ANVERSA DEL XVI
SECOLO**

Relatore: professoressa Mari Pietrogiovanna

Laureanda: Camilla Garbinato
numero di matricola: 1227606

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUZIONE..... | 1 |
| CAPITOLO 1 | |
| LA SITUAZIONE STORICA DEL BRABANTE ALLA METÀ DEL XVI SECOLO | |
| 1.1 Anversa nel XVI secolo..... | 3 |
| 1.2 La Riforma nei Paesi Bassi tra gli anni Venti e Cinquanta del Cinquecento..... | 7 |
| 1.3 L'inasprimento delle tensioni negli anni Sessanta e l'iconoclastia..... | 12 |
| 1.4 La giustificazione religiosa dell'iconoclastia e il dibattito sulle immagini..... | 18 |
| 1.5 Cenni agli eventi dopo il 1566: l'arrivo del duca d'Alba e l'inizio della Rivolta..... | 24 |
| CAPITOLO 2 | |
| PIETER BRUEGEL IL VECCHIO E LA VITA CULTURALE DI ANVERSA | |
| 2.1 Le fonti storiche e la nascita..... | 28 |
| 2.2 L'apprendistato di Pieter Bruegel alla bottega di Pieter Coecke..... | 30 |
| 2.3 Il viaggio in Italia..... | 34 |
| 2.4 Il lavoro presso Hieronymus Cock..... | 35 |
| 2.5 La svolta del 1563 e il trasferimento a Bruxelles..... | 39 |
| 2.6 L'ultima fase della carriera e le opere a soggetto contadino..... | 43 |
| 2.7 La morte di Pieter Bruegel e l'elogio di Ortelius..... | 46 |
| 2.8 Amici, committenti e collezionisti di Pieter Bruegel..... | 49 |
| 2.9 Pieter Bruegel era cattolico?..... | 52 |
| 2.10 La <i>Morte della Vergine</i> | 55 |
| CAPITOLO 3 | |
| LA TORRE DI BABELLE | |
| 3.1 Le versioni dipinte da Bruegel, le fonti e il committente..... | 60 |
| 3.2 La tecnologia di costruzione..... | 64 |
| 3.3 I riferimenti religiosi nella <i>Torre di Babele</i> | 67 |
| 3.4 Nimrod come Filippo II..... | 71 |
| 3.5 Il tema delle lingue e della traduzione nella <i>Torre di Babele</i> | 74 |
| 3.6 Anversa come Babele o anti-Babele?..... | 79 |
| APPENDICE FOTOGRAFICA..... | 84 |
| BIBLIOGRAFIA | 88 |

INTRODUZIONE

Pieter Bruegel rappresenta uno degli artisti più famosi e influenti del Cinquecento anversese, una figura di primo piano nell'ambiente artistico e culturale del tempo. Pur restando estraneo agli sviluppi del manierismo di derivazione italianeggiante diffuso in questi anni in città, il mercato richiede in misura massiccia le sue opere, anche dopo la sua morte, se si considera la folta presenza di copie di dipinti e di stampe che ne richiamano lo stile. L'artista si interessa principalmente al recupero e alla maturazione di elementi figurativi e ideologici tipici della tradizione fiamminga, che rielabora in modo personale, senza tralasciare gli sviluppi italiani, derivanti anche dalla personale esperienza ma interiorizzandoli profondamente.

Questo elaborato si propone di analizzare la figura di Pieter Bruegel e nello specifico le due versioni della *Torre di Babele*. L'artista infatti organizza molte delle sue opere secondo iconografie complesse e ricche di rimandi simbolici, che ne testimoniano le profonde relazioni con la cultura del tempo. Lo scopo di questo testo è dunque indagare la polisemia delle opere e in quale misura l'artista inserisca in queste riferimenti alla realtà materiale, storica e religiosa in cui vive.

Il primo capitolo tratta la situazione storica del Brabante alla metà del XVI secolo, negli anni in cui Pieter Bruegel dipinge la *Torre di Babele*. Dopo una breve introduzione sulla città di Anversa, si prosegue illustrando lo sviluppo della Riforma nei Paesi Bassi, dagli inizi fino agli anni Sessanta. Si discute poi il fenomeno dell'iconoclastia, trattando non solo gli eventi e le motivazioni alla base della distruzione di opere d'arte nelle chiese – un vero shock per i contemporanei di tutta Europa –, ma anche presentando alcuni contributi nel dibattito sulle immagini religiose, con riferimento sia al pensiero cattolico sia a quello protestante. Infine, si prosegue con alcuni cenni agli eventi successivi, fino all'inizio degli anni Settanta.

Il secondo capitolo è dedicato alla figura di Pieter Bruegel, che viene presentato con riferimento alla sua vita e ai rapporti con i contemporanei. Partendo dal rapporto con il suo maestro Pieter Coecke van Aelst e le relazioni di quest'ultimo con le autorità e le élite del tempo, si espone il viaggio dell'artista in Italia e il lavoro presso la stamperia di Hieronymus Cock, occasione per presentare anche la rete di contatti con altri artisti e umanisti. Si trattano le caratteristiche della poetica di Bruegel, fino alla svolta del 1563 e al trasferimento a Bruxelles. Si affronta poi l'ultima fase della carriera di Bruegel e si analizza l'elogio di Ortelius in occasione della morte del pittore nel 1569. Inoltre, si fornisce un panorama della rete di amici, committenti e collezionisti dell'artista, importanti per delineare il suo orizzonte

culturale di riferimento. Infine, si discute se Bruegel fosse cattolico o meno, analizzando a questo proposito l'opera *La Morte della Vergine*, considerata da alcuni studiosi una prova della sua adesione al Cattolicesimo. In questa grisaille è possibile cogliere un riferimento al dibattito sul tema della buona morte per il cattolico, che veniva trattato anche dalle camere di retorica nei dibattiti pubblici.

Il terzo capitolo si occupa della *Torre di Babele* nelle due versioni attualmente a Vienna e Rotterdam. Partendo dalla spiegazione dell'episodio biblico e dalla figura del committente anversese della versione di Vienna, Nicolaes Jonghelinck, si prosegue con l'analisi, la descrizione e il confronto delle opere. L'attenzione si concentra poi su alcuni temi collegati, come la fiducia o meno dell'artista nella scienza per l'attenzione mostrata nel rappresentare le macchine edili. Si analizzano i riferimenti religiosi e politici presenti, tra cui la figura del re Nimrod, interrogandosi se possa essere un'allusione al re Filippo II. Infine, si tratta il tema delle lingue e delle traduzioni, insito già nel racconto biblico, e il ruolo di quest'opera nelle discussioni conviviali che si tenevano durante le cene del circolo culturale a cui apparteneva Jonghelinck.

Da questa analisi emerge il carattere polisemico delle opere considerate: è possibile cogliere riferimenti alla vita culturale e alla città di Anversa, da quelli materiali, come le tecnologie di costruzione, a quelli ideologici, come il dibattito sulla liceità delle immagini religiose nell'arte. Dal punto di vista religioso si riscontra una forte ambiguità, in quanto non è possibile affermare con certezza se le opere siano di ispirazione cattolica o riformata. A questo proposito può essere considerata tipica della realtà del tempo la volontà di non schierarsi apertamente verso l'una o l'altra confessione religiosa: in quegli anni, come si vedrà, si aderisce al Protestantismo di nascosto a causa dell'intensa repressione cattolica e della grande instabilità politica. È possibile ritenere, quindi, che le opere analizzate fossero particolarmente apprezzate anche per la loro ambiguità: oltre a garantire un utile spunto di discussione durante i momenti conviviali, potevano essere interpretate in modo soddisfacente da chiunque le guardasse, cattolico o meno, permettendo al proprietario di dare all'opera il significato più vicino alle sue convinzioni religiose, senza però esporle apertamente.

CAPITOLO 1 LA SITUAZIONE STORICA DEL BRABANTE ALLA METÀ DEL XVI SECOLO

1.1 ANVERSA NEL XVI SECOLO

Nel XVI secolo Anversa, la maggiore città del Brabante, è interessata da un intenso sviluppo urbano e demografico, dovuto alla sua importanza come centro di commercio e snodo per le merci di lusso, che venivano poi distribuite in tutta Europa. La città risulta centrale per l'esportazione di tessuto inglese e di beni di lusso prodotti nelle vicinanze, soprattutto nelle Fiandre e nelle altre città del Brabante: per questo motivo Silver¹ sostiene che l'industria inizia a rivaleggiare con l'agricoltura dagli anni Sessanta del Cinquecento. La città di Anversa è quindi caratterizzata da una folta presenza di mercanti, che costituiscono una comunità cosmopolita. La ricchezza dei commerci è garantita dalla posizione centrale del commercio marittimo, che conta – come spiega Israel² – su una flotta piccola ma dotata di navi robuste e costose per trasportare prodotti di lusso per grandi distanze. Questo tipo di commercio favoriva i contatti con regioni dove erano diffuse idee politiche e religiose differenti, ed espone così la città alla circolazione di nuove idee e confessioni religiose. La prosperità della città dipende dunque dai vascelli: ad Anversa i mercanti sono abbastanza ricchi da possedere le proprie navi o da dividerle con due, tre o quattro soci. Al contrario di altre città dei Paesi Bassi, la dinamica comunità mercantile ha però scarsa influenza nella politica di Anversa, amministrata dalle famiglie patrizie. A questo proposito sostiene De Rock: «Except for a few short periods such as the Calvinist Republic, the role played by the mercantile elite played in the formal political government of the city was fairly limited. [...] it seems that Antwerp differed from most other great cities in the Low Countries in the limited integration of the old patrician lineages with its dynamic merchant community»³.

La prosperità economica di Anversa viene compromessa nel 1557, quando la Spagna dichiara bancarotta e con la successiva Rivolta dei pezzenti che inizia alla fine degli anni Sessanta. Anversa ospita però anche la prima galleria d'arte permanente, come nota Silver:

Durante questa espansione economica – e le sue recessioni occasionali – fiorivano anche le arti. Il primo mercato artistico permanente si stabilì ad Anversa in una

¹ L. SILVER, *Pieter Bruegel in the Capital of Capitalism*, «Netherlands Yearbook for History of Art», 1996, 47, pp. 124-153.

² J. ISRAEL, *The Dutch Republic: its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*, Clarendon Press, Oxford 1995.

³ J. DE ROCK, *The urban elite and rural Brabant in the sixteenth-century*, in T. Meganck, S. Van Sprang (a cura di), *Bruegel's winter scenes: Historians and Art Historians in dialogue*, Yale University Press, New Haven-London 2018, pp. 151-167: 157.

galleria di esposizione e vendita di opere d'arte, vicino a un edificio costruito da poco e destinato agli scambi finanziari, la Borsa (1531); esso rimpiazzava il mercato d'arte che si teneva per due settimane nelle fiere commerciali temporanee del Brabante, predominanti nel XV secolo.⁴

Nel XVI secolo si assiste dunque a un intenso sviluppo economico e demografico, che si intensifica tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Cinquecento, raggiungendo – secondo i dati riportati da Blockmans⁵ – nel 1565 la popolazione di 100 000 abitanti, mentre Bruxelles, centro del governo politico, contava di una popolazione di circa 45 000 persone. Questo processo porta la città ad espandersi nel territorio circostante: si sviluppano nuovi vicinati urbani e suburbani e si trasforma l'architettura. Come sostiene Kaminska:

Those changes resulted in the emergence of a metropolis composed of a population notably diversified in regard to language, nationality, confession, social strata, wealth, and profession. The altered urban landscape, with its new districts, houses of the different trading nations (*naties*), civic and commercial public buildings (such as the new town hall and exchange and weighing house), visually projected the heterogeneity and unique dynamism of mid-century Antwerp.⁶

L'urbanizzazione dei sobborghi di Anversa risponde a esigenze di svago e prestigio – con la costruzione delle ville suburbane, come quella di Jonghelinck –, ma è anche fonte di speculazione:

In the Antwerp area, the demand for villas in the immediate surroundings was so great that in the 1560s it led to the development of several large planned developments with newly built suburban residence. The Antwerp building contractor Gilbert van Schoonbeke, for example, developed a neighbourhood of leisure houses on the well-watered Ter Beke district south of the city with a hundred or so lots, each of a fraction of an acre.⁷

Per quanto riguarda il rapporto con la campagna, è interessante notare che, secondo i dati riportati da Blockmans⁸, circa il 46% della popolazione del Brabante vive nelle città:

⁴ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, traduzione di E. Crispino e C. Grisanti, Giunti, Firenze-Milano 2019, p. 37.

⁵ W. BLOCKMANS, *Longing for better times. Freedom and prosperity under pressure*, in T. Meganck, S. Van Sprang (a cura di), *Bruegel's winter scenes: Historians and Art Historians in dialogue*, Yale University Press, New Haven-London 2018, pp. 203-223.

⁶ B. A. KAMINSKA, "Come, let us make a city and a tower": *Pieter Bruegel the Elder's Tower of Babel and the Creation of a Harmonious Community in Antwerp*, «Journal of Historian of Netherlandish Art», 2014, 6, 2, <<https://jhna.org/articles/come-let-us-make-a-city-and-a-tower-pieter-bruegel-theelder-tower-of-babel-creation-harmonious-community-antwerp/>> (21 aprile 2023), p. 2.

⁷ J. DE ROCK, *The urban elite and rural Brabant in the sixteenth-century*, p. 160.

⁸ W. BLOCKMANS, *Longing for better times*.

si tratta di una percentuale molto alta per il tempo dovuta all'importazione massiccia di materiali e cibo, in particolare grano. Resta tuttavia essenziale l'economia rurale, caratterizzata da una folta presenza di manifatture. Negli anni Sessanta del Cinquecento si assiste però a frequenti carestie, dovute principalmente al clima avverso e a inverni troppo rigidi, che causano un aumento dei prezzi del cibo e del materiale per il riscaldamento. Viene ricordata come particolarmente grave la carestia dell'inverno del 1564 e del 1565. Questa situazione, unita alla tassazione che incideva maggiormente sui beni di prima necessità e dunque pesava sulle classi meno abbienti, porta a un aumento della povertà: in quegli anni nelle città sono frequenti le rivolte per il cibo. Sostiene Silver: «The period between 1562 and 1585 was especially severe, as a combination of rising costs, hard winters, and fluctuations of employment ate into static wage levels for urban workers, even before the social dislocations of the nascent Dutch Revolt. Occasional food riots occurred, and in 1565 and 1574 the cloth dressers went on strike for higher wages, like the dye workers in 1553, 1560, and 1563»⁹. La politica di controllo dei mendicanti è altresì molto dura: l'editto del 1531 di Carlo V prevede punizioni severe per i mendicanti, mentre il teologo Coornhert afferma che la carità non va fatta a chi è abile al lavoro e identifica nelle case di lavoro e nelle punizioni la soluzione al problema:

The effect of such ideology was to make beggary into a criminal offense, with the 'deserving poor' usually being confined to persons who remained outside the principal labor force, chiefly orphans, the aged, and the truly infirm (Definition of physical infirmity remained a challenge to beggars against the ever-vigilant skepticism of the general public, who were quick to suspect them of faking blindness or being crippled). The overlapping categories of unsavory, antisocial mendicant characters can be more vividly discerned from an edict of 1531 by Emperor Charles V concerning policies of punishment directed at various beggarly poor [...] However, it is equally clear from the literature, including a tract by the influential theologian Coornhert, that charity does not extend to those who are truly able to work; for them workhouses and punishment rather than subsidies are the only appropriate responses.¹⁰

La relazione tra città e campagna resta però simbiotica. Il prestigio sociale è legato al possesso di terre e all'esercizio dei diritti signorili: alla metà del XVI secolo – secondo i dati riportati da De Rock¹¹ – circa un quinto delle terre al di fuori dei confini cittadini apparteneva a signori che abitavano in città. Possedere terreni agricoli aveva molteplici

⁹ L. SILVER, *Pieter Bruegel in the Capital of Capitalism*, p. 138.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 139-140.

¹¹ J. DE ROCK, *The urban elite and rural Brabant in the sixteenth-century*.

vantaggi: si tratta di un investimento sicuro e garantisce un accesso diretto a cibo e combustibile ed entrate regolari da affitti e dazi. Molte persone che vivevano in città avevano origini rurali e, in occasione delle feste popolari, città e campagna si incontravano poiché a queste feste, che si tenevano in campagna, partecipavano anche molti abitanti dei centri urbani.

Fiandre e Brabante sono caratterizzate da un alto livello di urbanizzazione; a questo proposito spiega Israel:

Land reclamation, and colonization of new areas, in Flanders and Brabant, as well as north of the rivers, together with the high level of urbanization, led the nobility and Church to offer attractive terms, and free status, in order to coax peasant farmers to work newly cultivated areas (and others to remain the older land) as well as counter the attraction of migration to newly colonized regions in Germany.¹²

Nelle regioni a sud era ancora possibile identificare grandi appezzamenti di terreni di proprietà della nobiltà – ad esempio la dinastia Orange-Nassau era proprietaria di un territorio considerevole nel nord del Brabante – a differenza delle regioni del nord, in cui il controllo signorile sulla campagna era molto debole e dove era usuale affittare terre ai contadini. Infatti: «While seigneurial ties dissolved in the south and centre, in the northernmost areas [...] feudal forms and institutions had never gained any hold. Consequently, by 1500, the larger part of the Low Countries was a country in which most of the land was held in fee simple and the bulk of the peasantry was free»¹³. Inoltre, in Olanda, Fiandre e Brabante la nobiltà era definita da privilegi politici, legali e sociali rispetto al resto della popolazione: i nobili sono gli unici appartenenti alla società rurale ad essere rappresentati agli Stati provinciali. Afferma Israel:

In Holland, Flanders, and Brabant, the nobility was a class defined not in terms of land-ownership, or any particular social function, but legal, political, and social privileges which distinguished them from the rest of the population and provided access to certain kinds of power and influence. Generally nobles possessed separate judicial status, rights of precedence, hunting rights, the right to be addressed in certain terms, and in most provinces [...] to be separately represented in the provincial States, and quarter assemblies, where these existed. Nobles were also the only element of rural society represented in the provincial States and quarter assemblies [...]. Finally, until around 1500, the nobility had always monopolized the higher judicial offices in the countryside [...]. But, by the side of sixteenth century,

¹² J. ISRAEL, *The Dutch Republic*, p. 106.

¹³ *Ibidem*, p. 106.

precisely this crucial asset had been extensively eroded by the Habsburg government.¹⁴

1.2 LA RIFORMA NEI PAESI BASSI TRA GLI ANNI VENTI E CINQUANTA DEL CINQUECENTO

Con l'inizio della Riforma, Anversa e il Brabante sono tra le prime zone nei Paesi Bassi ad entrare in contatto con le nuove idee religiose proprio in virtù degli intensi scambi commerciali con tutta l'Europa. In questo periodo la Chiesa cattolica dei Paesi Bassi, anche se ricca ed estesa soprattutto grazie alla presenza di abbazie e monasteri, è scarsamente organizzata e conta poche diocesi sul territorio; inoltre, molti vescovi sono nobili scarsamente interessati dalle questioni religiose e spesso assenti. Sostiene Israel: «There is little doubt that lack of clerical discipline, poor training, and absenteeism, were rife at all levels of ecclesiastic life. A frequent form of criticism directed against the Church, during the early and mid-sixteenth century, targeted the moral shortcomings of the clergy. There was complaint about the failure to live up to vows of celibacy and abstinence»¹⁵. Secondo quanto riportato da Israel la Chiesa cattolica, già debole prima del 1520, in questi anni vede calare vistosamente il numero di religiosi. La Chiesa perde anche prestigio sociale: ad esempio la pratica dei pellegrinaggi tende a scomparire entro gli anni Cinquanta.

Questo processo di disaffezione dalla Chiesa viene decisamente accelerato dalla diffusione del pensiero di Lutero. Già dai primi anni della Riforma gli scritti di Lutero circolavano nei Paesi Bassi, dal momento che Anversa era il centro principale di stampa, ma i librai erano diffusi in tutti i Paesi Bassi. A titolo di esempio, Israel riporta una testimonianza dell'artista tedesco Albrecht Dürer: «In June 1521, Albrecht Dürer, then in Antwerp, noted that he swapped copies of Lutheran texts with Cornelius Grapheus, pensionary of Antwerp and one of the few office-holders among early open advocates of Luther in the country»¹⁶. L'imperatore Carlo V reagisce alla diffusione delle idee di Lutero condannandone gli scritti: fa predisporre roghi dei libri proibiti – ad Anversa a luglio del 1521 e poi due volte l'anno successivo – e organizza l'Inquisizione. Questo editto imperiale – come ricorda Schwerhoff¹⁷ – inaugura la tradizione secondo cui l'eresia è paragonata a un crimine di lesa maestà, autorizzando le corti secolari a perseguire e condannare gli eretici.

¹⁴ J. ISRAEL, *The Dutch Republic*, p. 110.

¹⁵ *Ibidem*, p. 76.

¹⁶ *Ibidem*, p. 79.

¹⁷ G. SCHWERHOFF, *Virtue or Tyranny? Pieter Bruegel, Justitia, and the Myth of the Inquisition*, in B. Kashek, J. Müller, J. Buskirk (a cura di), *Pieter Bruegel the Elder and religion*, Brill, Leiden-Boston 2018, pp. 79-113.

Contestualmente iniziano le persecuzioni degli eretici: nel 1522 Frans van der Hulst è posto a capo dell'Inquisizione dei Paesi Bassi e la sua carica viene approvata l'anno seguente dal papa, che lo nomina inquisitore papale. Van der Hulst non è un teologo, ma un membro del Consiglio del Brabante, e diventa una sorta di inquisitore secolare dotato di ampi poteri per combattere l'eresia su tutto il territorio dei Paesi Bassi. Secondo Schwerhoff, «This term of secular inquisition (although this term never appears) was no doubt inspired by the Spanish Inquisition, which also allowed laypeople to act as inquisitors and judges in heresy trials – though nominally under papal jurisdiction, they were mainly accountable to the monarch»¹⁸. In ogni caso, la sua attività da inquisitore non dura a lungo, in quanto l'Assemblea dei Rappresentanti gli si oppone e lo licenzia perché ha disobbedito agli ordini del reggente, nonostante le sue rivendicazioni di autorità papale. Insieme a van der Hulst Carlo V nomina anche altri inquisitori, tra cui Jacob van Hoogstraten, un domenicano oscurantista, e Nicolaas van Egmond, un anti-umanista spaventato dal pensiero di Erasmo.

Inizialmente l'attenzione dell'Inquisizione si rivolge verso gli agostiniani, ordine religioso a cui apparteneva lo stesso Lutero: costoro erano sospettati di preparare il terreno alla teologia luterana. Quest'ordine era molto presente ad Anversa e probabilmente ha svolto un ruolo importante nella diffusione delle idee protestanti. Infatti, secondo quanto riporta Duke,

By the early summer of 1519 the sermons delivered by the prior of the Antwerp Augustinians had already attracted the favourable notice of Erasmus. Two years later a correspondent of Thomas Müntzer, writing from Brunswick, could report that 'there [Antwerp] the common folk are a thousand times more attached to the teachings of Christ and Martin [Luther] than they are here'. Despite persecution and the suppression of their house Augustinians continued to disseminate the new doctrines at Antwerp until 1525.¹⁹

Le esecuzioni in questi anni sono poche in numero ma riguardano personalità di rilievo, in onore delle quali vengono composti e fatti circolare scritti e lamenti poetici a opera delle camere di retorica. Israel spiega così la repressione dell'eresia:

This it did by targeting the intellectual élite, especially clergy, booksellers, schoolmasters, and officials, and making it impossible for such men to adhere openly to the Reformation without sacrificing their posts, possessions, and lives. The

¹⁸ G. SCHWERHOFF, *Virtue or Tyranny?*, p. 105.

¹⁹ A. DUKE, *Reformation and Revolt in the Low Countries*, The Hambledon Press, London-Ronceverte 1990, p. 16.

repression did not silence the voice of Protestantism in the Low Countries, and there was never any prospect that it could. But it did compel the country's intellectual élites to draw a veil of concealment over their religious beliefs, discussions, and reading, creating a duality, a gulf between conviction and practice, which shattered and traumatised the spiritual world of the Netherlands.²⁰

In questi anni si verifica quindi un distacco tra apparenza e realtà, e la prevalenza di sotterfugi e ipocrisia pervade la fede religiosa nei Paesi Bassi.

La prospettiva di dare una cornice teologica e organizzativa al Protestantismo nei Paesi Bassi manca per decenni e questo esercita una grande influenza sugli sviluppi della Riforma, che si differenzia dal Protestantismo tedesco già alla fine degli anni Venti. Questo non significa che i cripto-protestanti dei Paesi Bassi non si interessassero alle dispute teologiche e sui sacramenti che animavano l'area tedesca e svizzera. Al contrario, le idee di Zwingli e Bucer erano molto sentite e discusse nei Paesi Bassi ma, come sostiene Israel, nel clima spirituale che pervadeva questa regione non era possibile che le linee dottrinali si irrigidissero. Infatti:

In such conditions Lutheranism in its more structured, dogmatic, post-1525 form, made little headway. By 1530, in outlook and matters of doctrine, the German and Netherlands Reformations were already words apart. The distinctive character of early Dutch Protestantism, a spiritual outlook which was to endure and retain its force despite the later onset of Calvinism, and become an integral part of religious world of the north Netherlands after 1572, was not so much Erasmian and undogmatic [...] as dogmatically pluriform and radically decentralized, a bewildering plethora of doctrines and standpoints with the lines between them continually fluid.²¹

Questa caratteristica è connessa sicuramente all'impossibilità di professare apertamente la propria fede, fatto che genera una quantità di interpretazioni diverse della teologia, e alle élite intellettuali che, legate al pensiero di Erasmo, diffidavano dei dogmatismi. Le maggiori personalità quindi aderiscono al Protestantismo di nascosto, ma continuano a partecipare ai riti cattolici per non destare sospetti tra le autorità. Al contrario, i seguaci dell'anabattismo, diffuso dagli anni Trenta del Cinquecento, abbracciano apertamente la propria fede, staccandosi dalla Chiesa cattolica, e per questo motivo vengono perseguitati brutalmente per trent'anni. La gran parte delle esecuzioni tra il 1522 e il 1565, secondo i dati riportati da

²⁰ J. ISRAEL, *The Dutch Republic*, p. 83.

²¹ *Ibidem*, p. 85.

Israel²², è proprio di anabattisti, ma questa setta rappresentava solo una piccola parte della popolazione e interessava in generale pochi mercanti e uomini colti.

La vera crisi che si verifica negli anni Quaranta riguarda la defezione silenziosa e pluriforme dalla Chiesa tradizionale delle élite colte del paese e di gran parte della popolazione in generale. Come sostiene Israel,

Many of the premisses of the Anabaptists differed little from those of the mass of those who rejected the existing Church inwardly. The real difference between Anabaptists and the rest was that the former physically separated themselves from the Church, setting up their own organization, while the majority, crypto-Protestants and Nicodemists, stuck to intermediate solutions, paths passing noncommittally between the Reformation and Catholicism.²³

L'interiorizzazione della Riforma aumenta all'aumentare della repressione. Nel 1545, insoddisfatto dei risultati dei provvedimenti già presi, Carlo V instaura una rete di tribunali dell'Inquisizione capaci di iniziare un numero elevato di processi. La mancanza di personale e risorse, insieme alla riluttanza delle autorità civiche e provinciali a cooperare, ha significato una lenta istallazione della rete di tribunali: negli anni Cinquanta l'Inquisizione lavora attivamente nella lotta all'eresia solo in alcune province. L'Inquisizione, come sostiene Schwerhoff, implica più di un attore in gioco: accanto agli inquisitori papali, vi sono anche degli inquisitori episcopali, ovvero vescovi con l'incarico di combattere l'eresia, ma il processo vero e proprio è adottato dal sistema legale secolare. Lo studioso afferma che:

Secular judges could therefore also be addressed as inquisitors, and the term inquisition referred not only to the ecclesiastical Catholic authority for the prosecution of heretics but could also represent the embodiment of state justice. All three inquisition authorities – papal, episcopal, and secular – were involved in the prosecution and persecution of non-Catholics in the Habsburgian Netherlands in a complex intermingling of cooperation, competition, and conflict, which changed over time and looked quite different from region to region.²⁴

La metà degli anni Quaranta porta un nuovo aumento di tasse, necessario per finanziare la guerra contro la Francia e per costruire nuove fortezze nel sud dei Paesi Bassi, considerati dagli spagnoli una base strategica per le operazioni militari in Europa. Le tensioni tra gli Stati provinciali e le alte corti si aggravano in seguito al tentativo del governo centrale

²² J. ISRAEL, *The Dutch Republic*.

²³ *Ibidem*, p. 94.

²⁴ G. SCHWERHOFF, *Virtue or Tyranny?*, p. 104.

di prendere il sopravvento sulle autonomie locali. In realtà il governo centrale è costretto a concedere maggiori poteri agli Stati provinciali per raccogliere le tasse e gestire la finanza: una contraddizione politica che porta a un risentimento sempre maggiore nei Paesi Bassi. Nuove tasse sono rifiutate dagli Stati provinciali anche nel 1556, mentre appena un anno prima Carlo V si era recato a Bruxelles per abdicare in favore del figlio Filippo alla presenza della corte.

Filippo II desidera centralizzare e burocratizzare i Paesi Bassi, rendendoli simili alla Spagna, in questo modo ledendo le autonomie e i privilegi di cui godevano. Il re nomina reggente Margherita di Parma, che per la poca esperienza deve affidarsi al Consiglio di Stato e ai magnati, e designa Guglielmo d'Orange *stadhouder* (ovvero luogotenente civile del sovrano) di Olanda, Zelanda e della regione di Utrecht, mentre Lamoraal, conte di Egmond, diventa *stadhouder* di Fiandre e Artois. Nominalmente i magnati formano ancora il cuore del governo come membri del Consiglio di Stato – di cui Guglielmo d'Orange è membro permanente –, dove si confrontano con i membri più importanti della burocrazia reale, ovvero Granvelle e Viglius van Aytta. Il controllo effettivo della regione è però in mano al cardinale Granvelle e a Viglius. Alla riunione dell'Ordine del Toson d'Oro prima del suo ritorno in Spagna, Filippo II sottolinea come i magnati abbiano l'obbligo di combattere l'eresia, di adottare strategie per rafforzare la Chiesa cattolica e di partecipare alla messa ogni giorno: questa dichiarazione viene interpretata dai magnati come un'accusa di negligenza nei loro confronti.

Nella lotta all'eresia la scarsa collaborazione delle autorità civiche e provinciali sancisce un rallentamento nell'istituzione di una rete di tribunali dell'Inquisizione. Il tribunale più attivo tra il 1545 e il 1565-1566 è quello delle Fiandre, sotto la guida di Titelmans, che si focalizza su persone appartenenti a gruppi chiave come commercianti di libri, membri di camere di retorica e anabattisti. Come ricorda Israel²⁵, l'Inquisizione era temuta sia dove operava sia dove non era attiva, ed era così impopolare che in varie occasioni la folla arrabbiata liberò i prigionieri, attaccando i membri dell'Inquisizione e i soldati della scorta. Ma il grande potere dell'Inquisizione ha anche altre ripercussioni, ben più profonde:

In addition the Inquisition was widely regarded as infringing the privileges of the provinces and towns. The principle, shocking to regent and general opinion alike, that convicted heretics should lose all their property, thereby punishing the families, as well as the persons, of heretics, had already been introduced by the Crown, through the provincial high courts, in the 1530s. But the Inquisition broke new

²⁵ J. ISRAEL, *The Dutch Republic*.

ground in taking prosecution out of the hands of the civic magistrates and, indeed, often removing suspects from the towns of which they were burghers.²⁶

Infatti nell'aprile del 1550 Carlo V promulga l'Editto di sangue che sancisce la condanna a morte e la confisca dei beni di chi diffonde materiale eretico. Secondo quanto riporta Schwerhoff, chi è stato precedentemente assolto ma è nuovamente sospettato di eresia, può essere condannato anche solo sulla base di un sospetto, senza prove. Lo studioso indica la testimonianza di Viglius van Aytta: «According to reports from the chairman of the Privy Council, Viglius van Aytta, the Emperor's Netherlandish council found the ordinance "too hard and unrestrained", but the Spanish councils pressed for harsh penalties as a means with which to intimidate heretics»²⁷. In seguito alle proteste di province come il Brabante, il re e la reggente decidono di emanare l'editto con formule di compromesso.

Negli anni Cinquanta il Calvinismo inizia a diffondersi nei Paesi Bassi: i primi ad arrivare sono rifugiati che avevano soggiornato per lungo tempo in Germania, come Pieter Dathenus, che sarà una figura di spicco del Calvinismo anversese nel 1566. Il Calvinismo è destinato a giocare un ruolo fondamentale nella Riforma nei Paesi Bassi: già alla fine degli anni Cinquanta ci sono congregazioni calviniste organizzate ad Anversa. Dopo il 1559 il Calvinismo acquista un nuovo impeto grazie alla sua diffusione in Francia, Inghilterra e Germania e all'indebolimento dell'autorità degli Asburgo, tanto che si diffondono congregazioni sia a sud che a nord. Con la diffusione di concistori nei Paesi Bassi, il Calvinismo comincia così a organizzarsi in un'area più ampia e rinforza la coesione dottrinale; una serie di sinodi clandestini ha luogo, principalmente ad Anversa, nei primi anni Sessanta.

1.3 L'INASPIMENTO DELLE TENSIONI NEGLI ANNI SESSANTA E L'ICONOCLASTIA

Alla fine degli anni Cinquanta, con l'aiuto di Sonnius²⁸, Filippo II lavora alla riorganizzazione delle diocesi, creandone di nuove, e ottenendo l'approvazione papale nel 1559. La crisi spirituale dei Paesi Bassi raggiunge in questi anni una nuova fase, ovvero di

²⁶ J. ISRAEL, *The Dutch Republic*, p. 99.

²⁷ G. SCHWERHOFF, *Virtue or Tyranny?*, p. 106.

²⁸ Franciscus Sonnius, teologo, partecipa ai lavori del Concilio di Trento: è rappresentante prima del vescovo di Tournai, poi della reggente dei Paesi Bassi Maria d'Ungheria. Nel progetto per la riorganizzazione delle diocesi, viene inviato a Roma per i negoziati con papa Paolo IV. Come premio per il suo successo, viene nominato vescovo di 's-Hertogenbosch nel 1566, ma verrà consacrato dal cardinale Granvelle solo due anni dopo, mentre nel 1569 diventa il primo vescovo di Anversa.

boicottaggio della Chiesa cattolica: questo emerge dal drastico calo di fedeli che adempiono agli obblighi di Pasqua e che fanno la comunione. La nuova organizzazione religiosa si basa su tre arcidiocesi: Utrecht, Cambrai e Mechelen, di cui Granvelle diventa arcivescovo e dunque capo della Chiesa cattolica nei Paesi Bassi. La riorganizzazione delle diocesi doveva fornire una base più solida per l'Inquisizione e per questo vede l'opposizione della nobiltà. I nuovi vescovi dovevano essere affidabili e zelanti, selezionati per virtù ed educazione piuttosto che per i loro legami con la nobiltà. Il processo però non va nella direzione sperata per l'opposizione di nobili e magnati:

But if the intention was to create a bench of bishops who would be the ecclesiastical counterparts of the new class of jurists and bureaucratic staffing the king's judicial administration, in practice the king was forced to compromise with local patronage networks, and the view of the magnates, including William the Silent, and of the senior canons, who were often not the clergy most committed to suppressing heresy.²⁹

I magnati, adirati perché le nuove diocesi minavano i rapporti di potere nelle province e tra le stesse, mobilitano i cittadini nell'opporre ai nuovi vescovi, soprattutto al nord, dove le province di nuova acquisizione vedono le nuove diocesi come uno strumento per erodere la loro influenza. Anche molti membri influenti del clero si oppongono al provvedimento, ovunque il previsto trasferimento di rendite e benefici minacci di sconvolgere reti clientelari consolidate.

Nel 1561 ha origine la discordia tra Guglielmo d'Orange e il cardinale Granvelle, dovuta sia alla questione dei nuovi vescovati sia al fatto che il cardinale partecipasse a un consiglio segreto, la Consulta. Questo organo, di cui fanno parte anche il giureconsulto Viglius van Aytta e il conte di Berlaymont, presidente del Consiglio delle Finanze, era particolarmente fedele al re e si faceva promotore di tutti i suoi interessi. I magnati si oppongono alla politica di Granvelle e alle norme anti-eretiche, cominciando a permettere il Protestantesimo nei loro territori. Sostiene Israel: «Since the royal administration, headed by Granvelle and Viglius, was striving to intensify the anti-heresy campaign, and simultaneously strengthen central government's administrative and judicial grip over the provinces and towns, it was natural that magnates opposing Granvelle should work against the anti-heresy drive»³⁰. Come ricorda Dumont³¹, l'11 marzo 1563 i conti Egmond e Horn

²⁹ J. ISRAEL, *The Dutch Republic*, p. 143.

³⁰ *Ibidem*, p. 141.

³¹ G.-H. DUMONT, *Histoire de la Belgique*, Le Cri Edition, Bruxelles 1997.

firmano una richiesta di estromissione di Granvelle, in attesa della quale i membri indipendenti del Consiglio di Stato sciopereranno. La discordia diventa aperta opposizione, tanto che Guglielmo d'Orange si rifiuta di partecipare alle sedute del Consiglio di Stato, bloccandone così i lavori e chiedendo alla reggente di destituire il cardinale, provvedimento che sarà preso nel dicembre 1563.

Nel 1562 si tengono le pubbliche rimostranze di Guglielmo d'Orange e i conti di Egmond e Horn, che sono e restano cattolici ma chiedono la fine delle norme anti-ereticali e il ritiro dell'Inquisizione. Argomenta Israel:

The Prince spoke more forcefully than ever in the Council of State, criticizing rulers who sought to force the consciences of their subjects, and impose religious uniformity by coercion. Orange, Horn, and Egmond deliberately fomented opposition to the anti-heresy measures and new bishoprics, aiming to extend their own influence but not to challenge the sovereignty, or authority, of Philip II as such, or stir up the States to try to set up a new form of State. Orange's attitude during his disagreement with Holland in 1564-5 over whether or not the States had the right to meet on their own initiative, in which he resolutely opposed their view, is not a little ironic in view of later events. At that stage neither William, nor the other magnates, were endeavouring to alter the government of the country other than substitute their own preponderance for that of the bureaucrats, Granvelle and Viglius.³²

Il re risponde alle rimostranze solo nel 1565, ordinando di continuare nella repressione e nell'intransigenza verso i non-cattolici. Secondo Israel, questa missiva ha un effetto dirompente: «To those determined to halt the oppression, the endeavours of Orange and the magnates suddenly appeared both spineless and fruitless. A wave of protest pamphlets and handwritten pasquinades swept the land, causing mounting anxiety to the Brussels regime and not least Viglius»³³. A questo punto però i magnati, che erano stati in contatto con il Protestantismo privatamente negli anni precedenti, prendono il controllo dei loro territori. Sfruttando la crescente agitazione della nobiltà media e bassa, Hendrik van Brederode, signore di Vianen, insieme a Floris, conte di Culemborg, e il conte Luigi di Nassau, fratello minore di Guglielmo d'Orange, fonda nel novembre 1565 la Lega del Compromesso, composta da nobili protestanti o cripto-protestanti per chiedere una pace religiosa.

Hendrik van Brederode era il maggiore proprietario terriero della contea di Vianen, possedeva circa un dodicesimo dell'Olanda, e in questo superava le proprietà di Egmond, Horn e Orange, il quale restava però il maggiore proprietario terriero dei Paesi Bassi.

³² J. ISRAEL, *The Dutch Republic*, pp. 144-45.

³³ *Ibidem*, p. 145.

Brederode rappresenta il leader naturale della nobiltà olandese, ma non si conosce con certezza in quale momento cominci a far parte dell'opposizione: apparentemente – come ricorda Duke³⁴ – ha avuto un piccolo ruolo nella campagna contro il cardinale nel 1565, ma a dicembre è tra i primi a firmare la Petizione. Nonostante sia un difensore dei protestanti dal 1566, Brederode non aderisce apertamente alla nuova confessione religiosa: come tanti suoi pari, da tempo era ostile al clero e nel 1566 diventa un fiero anticattolico. Come riporta lo studioso:

The most remarkable feature of his library was the almost total absence of the Catholics books of piety usually found in a collection of this size. Unlike the Catholic members of the Confederation Brederode's religious loyalties were in harmony with his political standpoint, but he laid the emphasis on the latter. He perhaps deliberately avoided making a choice which could only cause offence: he had the support of the Reformed without embracing their religion and there was no point in alienating the lukewarm Catholics and the Lutheran princes of the Empire by choosing more often than was necessary, or before it was necessary.³⁵

Molti magnati – ma non Guglielmo d'Orange – firmano la petizione, che viene consegnata a Bruxelles alla reggente Margherita di Parma il 5 aprile 1566 tramite una processione a cavallo di circa duecento nobili. Nella Petizione di compromesso – scritta da Jean de Marnix e Gilles le Clercq, segretario di Luigi di Nassau, e pubblicata in olandese e tedesco, oltre che francese – i magnati non mettono in discussione l'autorità del re, ma chiedono l'abolizione dei decreti contro gli eretici e il ritiro dell'Inquisizione, includendo anche una minaccia appena velata di ricorrere alla ribellione armata se la petizione fosse stata respinta. La reggente promette di mandare una delegazione a Filippo II e accetta di moderare i decreti contro gli eretici, in una situazione che vede il potere del re indebolirsi sempre più.

In questi mesi, con la fine della persecuzione dei protestanti, si nota un deciso incremento delle predicazioni – anche calviniste – che si tenevano fuori dalle mura cittadine, a cui partecipavano ampi raggruppamenti di persone. I sermoni all'aperto si diffondono rapidamente dal maggio 1566 da Bruxelles a tutti i Paesi Bassi, sia a sud che a nord: la popolarità di queste predicazioni nei boschi era determinata anche – secondo Kaminska³⁶ – dalla novità di forma, contenuto e ambiente. I riti lunghi ed elaborati tendevano ad annoiare

³⁴ A. DUKE, *Reformation and Revolt in the Low Countries*.

³⁵ *Ibidem*, p. 127.

³⁶ B. A. KAMINSKA, *Pieter Bruegel the Elder: Religious Art for the Urban Community*, Brill, Leiden-Boston 2019.

piuttosto che suscitare pietà e allontanano molti fedeli, che invece apprezzano i ministri colti e carismatici. Inoltre, gli abitanti delle città sono abituati alle gite in campagna, nonostante la convinzione contraddittoria che il mondo fuori dalle mura sia pericoloso. Sostiene Kaminska:

[...] these gatherings, “disenchanted” and less formalized than the Catholic ceremonies, would gradually develop their own structures and rites. Ministers continued to preach “outside the city, in the usual place”, embedding, deliberately or not, those certain fixed places with the aura of sacredness. Preachers and attendees also began to use emblems and props that helped to distinguish between Lutheran and Calvinist sermons in case the two took place simultaneously, and began to separate the male from the female audience.³⁷

A giugno i sermoni attirano migliaia di persone, che ripongono in questi predicatori una speranza di rinnovamento spirituale, dopo quarant’anni di tensioni. Si diffonde l’idea che il governo centrale e la Chiesa cattolica non abbiano poteri sufficienti per fermare l’ondata protestante, e in questi mesi ci si interroga se sia ammissibile usare la violenza per compiere il volere divino: si scatena così la violenza popolare contro chiese ed edifici sacri.

Il primo attacco iconoclasta avviene il 10 agosto 1566 nelle Fiandre occidentali, dove la folla attacca un convento e ne distrugge le immagini³⁸, ma l’ondata di violenza si diffonde rapidamente in tutti i Paesi Bassi, raggiungendo Anversa il 20 e 21 agosto, senza incontrare opposizione. Sostiene Israel: «Alienation of a society from its own religious culture, on such a scale, was a phenomenon without precedent or parallel»³⁹. Gli storici cercano di spiegare l’iconoclastia anche in riferimento a problemi economici dovuti alla guerra nel Baltico e alla sospensione dei pagamenti del tessuto inglese, che causarono un maggior numero di disoccupati e un aumento dei prezzi di prodotti alimentari. Lo stress economico e l’insicurezza probabilmente giocarono un ruolo nello spingere la furia iconoclasta, ma gli assalti del 1566 non coinvolsero attacchi alle sedi governative o ai municipi, agli uffici delle tasse o ai negozi di generi alimentari, ma solo alle chiese. Alla fine di agosto l’iconoclastia ha raggiunto al nord forme più organizzate e sistematiche, con i nobili e i magnati a dirigere le violenze, mentre a settembre tale ondata termina a sud. Quasi ovunque i protestanti si insediano all’interno delle chiese dopo averle private delle immagini, con il consenso o meno

³⁷ B. A. KAMINSKA, *Pieter Bruegel the Elder: Religious Art for the Urban Community*, p. 148.

³⁸ Per maggiori approfondimenti riguardo l’arte prima dell’iconoclastia si veda W. TH KLOEK, W. HALSEMA-KUBES (a cura di), *Art before the Iconoclasm*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 13 settembre – 13 novembre 1986), Staatsuitgeverij, L’Aia 1986.

³⁹ J. ISRAEL, *The Dutch Republic*, p. 148.

del consiglio cittadino: la distruzione delle immagini era in alcuni casi il modo più rapido per appropriarsi di un edificio in cui amministrare il culto, dato che al termine dell'estate diventava pressante la necessità di luoghi al chiuso in cui continuare la predicazione. L'ondata iconoclasta non ha colpito tutte le città allo stesso modo: nelle città dove era ampio il supporto cattolico le milizie cittadine difesero le chiese, ma nella maggioranza dei casi, di frequente nelle città del nord ma anche del sud come ad Anversa, i cattolici risposero debolmente, o semplicemente abbandonarono i luoghi di culto ai protestanti. Risulta anche sorprendente la riluttanza dei cattolici nei Paesi Bassi a impegnarsi in una polemica contro i protestanti prima dell'inizio della rivolta e in generale il fatto che non furono messe in campo azioni che potessero limitare l'influenza protestante nel 1566. Ad esempio, come ricorda Jonckheere⁴⁰, per evitare che le persone partecipassero ai sermoni nei boschi sarebbe bastato chiudere le porte della città, azione però messa in atto solo raramente anche a causa dell'insoddisfazione generale verso il regime.

La furia iconoclasta è stata cavalcata dal montante dissenso della nobiltà e dei magnati contro il potere centrale, che in vari modi cercava di togliere privilegi e autonomie alle istituzioni locali. La reggente Margherita di Parma subisce le pressioni del Consiglio di Stato in favore di una politica di clemenza, che alla fine è costretta ad accettare. Come ricorda Silver:

Lo si è certamente utilizzato come un segno di protesta pubblica, intenzionata ad affermare l'importanza e il potere della minoranza calvinista e a rivendicare il diritto di praticare il proprio culto riformato nelle città. Queste distruzioni e queste "purificazioni" di chiese hanno chiaramente dimostrato l'esistenza – in tutti i Paesi Bassi – di una nuova forza, opposta all'autorità della Corona spagnola e della Chiesa. Nel settembre 1566, un decreto del reggente accordava nuove concessioni sulla libertà religiosa e, a Gand come ad Anversa, i calvinisti costruirono nuovi edifici religiosi per la fine dell'anno.⁴¹

Da parte sua, Israel afferma:

Most magnates, deeply shaken, sought to regain control of events by offering Margaret their support in restoring order, if she would agree to permit Protestant worship in those places where it was already being practised. With this "Accord" (23 August 1566), the League of Compromised dissolved. For Brederode this agreement came as a profound shock. For a time, it appeared that Orange and the middle

⁴⁰ K. JONCKHEERE, *Antwerp Art after Iconoclasm: experiments in decorum. 1566-1585*, Mercatorfonds, Brussel 2012.

⁴¹ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, p. 276.

grouping would succeed in dismantling the king's policy peacefully, building on the Accord to achieve their "religious peace".⁴²

L'interpretazione dell'accordo è la più ampia: in pochi mesi vengono edificate chiese protestanti e si verifica la spartizione di alcune chiese cattoliche tra protestanti e calvinisti. La libertà di religione però non è destinata a durare: Margherita di Parma recluta truppe governative che impiega nella repressione dei protestanti nel sud dei Paesi Bassi già a dicembre. I magnati si trovano a dover decidere se ribellarsi o sottomettersi al potere, molti membri della nobiltà scappano in Germania, tra cui Guglielmo d'Orange: la rivolta collassa e così anche l'adesione aperta al Protestantesimo.

1.4 LA GIUSTIFICAZIONE RELIGIOSA DELL'ICONOCLASTIA E IL DIBATTITO SULLE IMMAGINI

Nei primi anni della Riforma sono i cittadini a compiere atti iconoclasti, mentre successivamente questi vengono ordinati dal vescovo o dal cancelliere protestanti, e quindi diretti dall'autorità religiosa o politica. Gli iconoclasti più radicali sono presenti nel sud della Germania e in Svizzera, dove rimuovono non solo dipinti e statue, ma anche candelabri e altri oggetti liturgici, mostrandosi fortemente anticlericali. Secondo la dottrina cattolica negli oggetti di culto è presente il sacro, mentre per l'ala radicale del Protestantesimo, che si batte per l'iconoclastia, questo non è possibile in quanto il finito non può rappresentare l'infinito. Infatti argomenta Rasmussen: «The metaphysical axiom *finitum non est capax infiniti* characterized a typical attitude in the radical sector of Protestantism iconoclasm: the infinite or the holy cannot be contained in or be really present in material objects»⁴³.

Non tutte le anime della Riforma sono però favorevoli alla distruzione fisica delle immagini: mentre per il Protestantesimo di matrice calvinista l'iconoclastia è parte del profilo confessionale, per il luteranesimo la questione è più complessa e velata di ambiguità. Come spiega Lutero in uno scritto rivolto al collega e rivale Karlstadt nel 1524, è necessario togliere le immagini dal cuore dei fedeli perché queste non facciano più alcun danno; al contrario Karlstadt predicava la rimozione fisica delle immagini dalle chiese. Per Lutero non è necessario dunque togliere le immagini dalle chiese ma, se ciò viene fatto, deve essere un atto compiuto dall'autorità e non dal popolo. L'iconoclastia, come azione programmatica

⁴² J. ISRAEL, *The Dutch Republic*, p. 152.

⁴³ T. RASMUSSEN, *Iconoclasm and Religious Images in the Early Lutheran Tradition*, in K. Kolrud, M. Prusac (a cura di), *Iconoclasm from antiquity to modernity*, Ashgate, Farnham-Burlington 2014, pp. 107-118: 107.

volta a rimuovere e distruggere le immagini delle chiese, deve essere rigettata per principio in quanto si basa su un assunto teologico che manca il vero obiettivo teologico della Riforma. Come spiega Rasmussen:

Luther's conclusion is, then, that *images* in the churches are not to be rejected per se; it all depends on their use or their function with regard to the believers. *Iconoclasm*, on the other hand, understood as the programmatic action of removing and destroying images from the churches, is per se to be rejected, because it is based on a theological reasoning which according to Luther misses the main point of Reformation theology.⁴⁴

Le azioni iconoclaste sono però rivolte non contro lo status di immagini in quanto tali, ma per quello che rappresentano: spesso infatti le immagini distrutte fanno parte di una dinamica culturale o si riferiscono al culto dei santi, e dunque l'importanza dell'immagine è legata al culto al quale è collegata. Il culto dei santi viene abbandonato dalla Riforma, in quanto manca il loro ruolo di intermediari tra il fedele e Dio. Secondo Rasmussen:

Most of the images that were attacked in the iconoclastic actions of the Reformation period were cultic images related to a cultic practice, and very often they were connected to the cult of a saint. The religious images gained their importance to the cult connected to them. They had been presented to the public in order to be confirmed and supported through the cultic practices of the public. Iconoclasm, now, was nothing else than the reversal of this arrangement: instead of being confirmed by the cultic practices, the images were rejected through iconoclastic actions by the dominant groups of Protestant Christians.⁴⁵

L'iconoclastia della Riforma causa uno spostamento in vari ambiti, il primo dei quali nella comunicazione: dall'immagine per istruire i fedeli analfabeti si passa alla parola e al testo, sul quale si basa la lettura personale della Bibbia nella propria lingua. Si verifica in secondo luogo uno spostamento nella religiosità: dal clero come rappresentante di una élite religiosa al cittadino come agente per conto proprio, che non necessita di una guida spirituale. Infine, si attua uno spostamento nella sfera del potere: dall'alto clero e dalla nobiltà, custodi delle più alte cariche religiose, alle nuove élite e ai magnati. In questa prospettiva, la gran parte delle azioni iconoclaste non interessano le immagini in quanto tali, ma in quanto rappresentazioni del potere delle élite la cui influenza sta venendo meno nelle città dell'Europa del Cinquecento. Per le élite urbane in realtà le immagini non sono una

⁴⁴ T. RASMUSSEN, *Iconoclasm and Religious Images in the Early Lutheran Tradition*, p. 110.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 113.

minaccia, ma sono ritenute insignificanti.

L'attenzione dei protestanti si sposta sulla parola e sul sermone, che non necessitano di essere collegati a un luogo specifico: per questo hanno successo i sermoni nei boschi del 1566 e, dopo le ondate iconoclaste, i protestanti celebrano i loro riti all'interno di chiese cattoliche purificate. Le immagini sono trasformate in parola ma non scompaiono del tutto, continuando a comparire sia singolarmente sia come illustrazioni nei libri.

La furia iconoclasta rappresenta uno shock per i contemporanei, non solo per il violento assalto ai beni ecclesiastici, ma anche per la velocità e la scala della devastazione. Ad Anversa il giorno dopo l'attacco iconoclasta il ministro Herman Moded tiene un sermone contro l'idolatria nella nuova cattedrale, e la predicazione protestante comincia nelle chiese che erano state purgate delle immagini cattoliche. La rimozione delle immagini è spesso un'azione che fa da precursore per adattare le chiese cattoliche al culto protestante.

Anche il pensiero di Calvino si rivolge contro le immagini nelle chiese cattoliche, in quanto afferma che il denaro impiegato nella decorazione delle chiese è speso inutilmente, e ritiene inappropriate le rappresentazioni di santi e martiri. Argomenta infatti Spicer:

It was not only the diminution of God's majesty as well as the risks of idolatrous worship: Calvin specifically opposed the images in Catholic churches. He regarded the money spent in the adornment of churches as being wrongly applied as "nothing at all pleases except what savours of excess and the corruption of the times", which was achieved to the detriment of the poor. The appearance of the religious images also provoked criticism as they were regarded as inappropriate representations of the saints and martyrs that they represented.⁴⁶

Nonostante la rimozione delle immagini non sia un problema primario di Calvino, in quanto al suo arrivo a Ginevra le chiese erano già state purgate, la condanna delle immagini diventa un principio importante nella confessione calvinista: «This detailed theological condemnation of religious images was not a rarefied academic debate. The principles of his beliefs were inculcated in the faithful through preaching and biblical commentaries, but more importantly through the catechism on which members of Reformed congregations were regularly examined»⁴⁷.

Il tema dell'iconoclastia si collega al dibattito sull'immagine, che è di importanza fondamentale per gli artisti. Con la distruzione delle immagini nelle chiese vengono rimosse

⁴⁶ A. SPICER, *Iconoclasm on the Frontier: Le Cateau-Cambrésis, 1566*, in K. Kolrud, M. Prusac (a cura di), *Iconoclasm from antiquity to modernity*, Ashgate, Farnham-Burlington 2014, pp. 119-138: 125.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 125.

anche quelle dipinte da artisti protestanti, che dunque vedono il proprio lavoro distrutto da correligionari. Diventa di primaria importanza il problema se sia ancora lecito dipingere delle immagini sacre e, se sì, secondo quali iconografie. L'iconoclastia determina la necessità di ripensare all'arte, soprattutto a quella religiosa: ad esempio i luterani non sono contrari alla presenza delle immagini nei luoghi di culto, ma richiedono iconografie specifiche.

Il tema della liceità delle immagini risulta importante anche per Bruegel, come si vedrà meglio nei prossimi capitoli. Non è noto se l'artista fosse cattolico o meno: secondo alcuni indizi riportati da van Mander sembrerebbe essere protestante, mentre analizzando alcuni fatti della sua vita potrebbe essere cattolico. Inoltre, come si vedrà successivamente, il dibattito sulle immagini può essere rintracciato nella versione della *Torre di Babele* attualmente conservata a Vienna.

Il XVI secolo è interamente permeato dal dibattito sulle immagini, soprattutto quelle dei santi che per i riformati perdono la funzione di intermediari tra i fedeli e Dio. Già Erasmo sosteneva che le immagini possono educare i fedeli ma di certo non possono compiere miracoli, mentre per Karlstadt sono dannose e vanno rimosse. Infatti le immagini sono proibite dai Dieci Comandamenti e ostacolano la consapevolezza spirituale dei fedeli; infine il culto dei santi porta all'idolatria. Jonckheere analizza il pensiero di Karlstadt espresso in uno scritto del 1522, intitolato *Von Abtuhung der Bilder*:

In the first place, images are explicitly forbidden by the Ten Commandments [...] Karlstadt literally and uncompromisingly took over the second of the Ten Commandments in the Old Testament: "Thou shall no other gods before me" (Exodus 20:3) – in other words, images are simply inadmissible. That the sculptures and paintings were placed on an altar and therefore by definition worshipped as idols only made matters worse, according to Karlstadt. In the second place, images and their pictorial language, like all material objects, stand in the way of a spiritual awareness of religion. It was precisely this spiritual perception, the internalization, towards which all reformers strove. Third, the cult of saints as established by the Catholic Church led to idolatry, for faith is about God and not people, which is what saints were after all.⁴⁸

In generale, non è possibile trovare una linea di pensiero unitaria, in quanto ogni provincia assume una forma diversa di Protestantesimo, e dunque non vi sono dogmi imposti automaticamente. È interessante notare però che nella traduzione olandese del catechismo calvinista pubblicata nel 1566 non si parla della controversia sulla devozione o meno

⁴⁸ K. JONCKHEERE, *Antwerp Art after Iconoclasm*, p. 32.

dell'immagine. Analizzando gli scritti che riguardano il dibattito sulle immagini tra gli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento, non si trovano le caratteristiche specifiche che un'immagine deve avere per essere ammessa.

Johannes Molanus⁴⁹ è il più famoso e importante teologo cattolico che ha affrontato il dibattito sulle immagini tra l'ondata iconoclasta e la caduta di Anversa. Il suo libro *De historia sanctarum imaginum et picturarum*, pubblicato nel 1570, è molto letto e discusso dai contemporanei, nonostante sia in latino. Il trattato è diviso in quattro parti: la prima è la trascrizione di un discorso tenuto contro gli iconoclasti nel 1568, la seconda tratta i decreti del Concilio di Trento in termini pratici e nelle successive due parti dà alcuni suggerimenti per la rappresentazioni di santi e scene bibliche. I commenti di Molanus su dipinti e statue sono però per la maggior parte in negativo, in quanto spiega cosa è apocrifo o disdicevole, e dunque cosa deve essere eliminato dall'immagine, ma non ciò che dovrebbe essere dipinto. Questo trattato è scritto per i cattolici, e dunque non si propone di convincere il pubblico dell'importanza di statue e dipinti, ma piuttosto di spiegare come presentarli correttamente. Come sostiene Jonckheere:

The reason for this is that as a Catholic Molanus simply took no offence to most images. While the Christian imagery had to be purified because it was often too far removed from orthodoxy, according to the Leuven theologian, the purification he advocated was related to content rather than form. For, as he readily acknowledged, he had no understanding of style. Obviously, Molanus had only the vaguest notion of the production of art itself, in which form and content are indelibly linked indeed. Minor stylistic changes and variations in the setting can alter the decorum entirely [...] Molanus's seemingly boundless enumeration of subjects indicates that he did not acknowledge the iconoclasts' most fundamental objection to religious art.⁵⁰

Un altro pensatore cattolico, Renatus Benedictus⁵¹, nel suo trattato del 1567, argomenta che Dio permette le immagini che però devono essere usate secondo la dottrina cattolica, analizzando e dando importanza alla tradizione. Benedictus accusa i calvinisti di ipocrisia e si chiede quale sia lo scopo delle immagini non cattoliche; afferma inoltre che le immagini sono almeno educative e che dunque devono essere venerate. Spiega a questo proposito Jonckheere: «Venerating the images is merely the mimesis of the honour man owes to those

⁴⁹ Molanus, canonico presso la chiesa di San Pietro a Lovanio, insegna teologia presso l'Università di Lovanio, di cui diventa anche rettore dal 1578. Fa parte del comitato di teologi che sovrintende alla revisione di Lucas Brugensis della Vulgata di Lovanio, pubblicata nel 1574.

⁵⁰ K. JONCKHEERE, *Antwerp Art after Iconoclasm*, p. 35.

⁵¹ Renatus Benedictus (nome latinizzato di René Benoist) è teologo e predicatore, curato della Chiesa di Sant'Eustachio di Parigi e confessore di Enrico VI.

who are portrayed. [...] Benedictus touches on the material of which the images are made. He acknowledges that they are comprised of marble, wood or paint, like the ancient images. However, the content is different, he notes, and it all hinges on content: correct content and proper decorum are crucial»⁵².

Al contrario, l'umanista riformato Petrus Bloccius⁵³ denuncia le fallacie della Chiesa cattolica, tra cui i sacramenti e l'Inquisizione, e si oppone alle immagini dei santi, che non possono rappresentare il mondo spirituale perché appartenenti a quello materiale. A rigore, seguendo questa linea di pensiero, tutti i rituali e gli oggetti di culto della Chiesa non sono cristiani, e solo la Bibbia contiene la verità. Affermando che è vietato tenere immagini e dipinti nelle case e nelle chiese e sostenendo che chi le crea è maledetto, Bloccius sembra non lasciare aperture a riformati e artisti per creare o utilizzare dipinti o sculture. In realtà, è precisamente la nozione di imperfezione umana che permette di desacralizzare i santi e di consentirne la raffigurazione come esseri umani imperfetti. Anche il protestante Philip van Marnix von Sint Aldegonde⁵⁴ entra nella controversia sulle immagini: anche se Dio talvolta ha ordinato all'uomo di creare un'immagine – argomento spesso usato da chi ne sosteneva la liceità –, questo non significa che l'uomo possa ripetere ed espandere questo comandamento a piacimento. Infine risulta interessante il trattato di Johannes Anastasius Veluanus⁵⁵, che fa riferimento al pensiero di Erasmo, Lutero, Calvino e Zwingli senza dogmi, ma dimostrandosi un pensatore eclettico come Bloccius. L'avversione dell'autore per le immagini si collega direttamente con l'antipatia mostrata nei confronti dei santi. A questo proposito conclude Jonckheere:

Veluanus's aversion to images is closely interwoven with his antipathy to saints. Every time their images were mentioned, so too is their blasphemous character, and vice versa. This brings me to a final point in this brief overview of the most important literature on the *Bilderfrage*. Of all the images, the most contested were those of saints, and of these the most abhorrent were found on the altars in churches; that is, in the view of Protestants. Saints in and of themselves were generally not condemned

⁵² K. JONCKHEERE, *Antwerp Art after Iconoclasm*, p. 38.

⁵³ Petrus Bloccius frequenta l'università di Lovanio, Colonia e Boulogne. Dopo aver gestito una scuola privata a Leida, soggiorna nei Paesi Bassi e in Germania. L'umanista assimila le idee riformate del tempo ed è uno dei più zelanti predicatori della Riforma, ma non appartiene a una specifica corrente di pensiero e si oppone fermamente a un credo dogmatico.

⁵⁴ Philip Marnix studia teologia a Ginevra con Giovanni Calvino e Teodoro di Beza. Torna nei Paesi Bassi nel 1560, dedicandosi alla Riforma protestante e ha un ruolo importante nel compromesso dei nobili del 1565. Pubblica un pamphlet che giustifica il movimento iconoclasta e la distruzione di chiese nelle Fiandre nel 1566; l'anno seguente è costretto alla fuga per l'arrivo del duca d'Alba.

⁵⁵ Veluanus è inizialmente un sacerdote della Chiesa Cattolica nei Paesi Bassi, ma negli anni Quaranta si avvicina alle confessioni evangeliche. Partendo da un umanesimo biblico, si dichiara in seguito seguace di Zwingli. Nel 1563 si adopera alla diffusione del *Catechismo di Heidelberg*, testo di grande importanza nei Paesi Bassi.

[...] for they had served God in good conscience. What was reprehensible in the eyes of the reformers was the moment when man began to place (more) faith on saints than in God. Honouring saints was done by imitating their exemplary lives and religious zeal, not worshipping their likeness, according to Veluanus. One should realize that saints were merely sinful mortals, he contends.⁵⁶

In sostanza, nessuno dei trattati o dei pamphlets sulla controversia sulle immagini offre concrete raccomandazioni su come un dipinto dovrebbe apparire per evitare di offendere un ampio gruppo di riformati moderati. Mentre gli errori iconografici e le composizioni vietate sono chiaramente indicati (come le aggiunte apocrife) anche da cattolici come Molanus, nessuno si preoccupa di mostrare degli esempi positivi cui gli artisti possano far riferimento. I teorici dell'arte della seconda metà del secolo, come Lucas de Heere e Domenicus Lampsonius, non si occupano di iconoclastia e della liceità delle immagini, ma anche gli artisti vengono colpiti dalle leggi anti-eretice. È importante notare però che la dottrina religiosa – anche quella cattolica – non è monolitica ma si riscontrano differenze da una città all'altra, e i fedeli cercavano la declinazione più rispondente al proprio sentire. I primi messali cattolici sono stampati da Plantin nel 1570, ma le nuove norme sancite dal Concilio di Trento non diventano pienamente operative nei Paesi Bassi fino alla metà degli anni Ottanta. Inoltre, dopo la caduta di Anversa nel 1585 anche gli artisti che si dichiarano cattolici criticano gli abusi del Cattolicesimo tanto quanto i protestanti. In questi anni risulta fondamentale la diffusione di stampe satiriche per veicolare le idee in modo rapido e ad ampio raggio nella società. Le immagini comunque continuano ad essere usate dalle élite come un mezzo per caratterizzarsi. Ricorda Jonckheere: «A painting visualized the host's convictions in a refined manner. It may be argued that pictures were used as a means of "self-characterization". In this way painting also helped legitimize the Reformation and the Revolt among Antwerp's urban elites»⁵⁷.

1.5 CENNI AGLI EVENTI DOPO IL 1566: L'ARRIVO DEL DUCA D'ALBA E L'INIZIO DELLA RIVOLTA

Una prima stabilizzazione, in seguito all'ondata iconoclasta del 1566, permette ai protestanti di esercitare il culto liberamente e il principe d'Orange si sposta di città in città per mediare tra protestanti e consigli cittadini, ma la situazione generale diventa sempre più tesa. Come ricorda Israel:

⁵⁶ K. JONCKHEERE, *Antwerp Art after Iconoclasm*, p. 42.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 66.

[...] Orange's policy was riven with contradictions and unsustainable. On the one hand he tried to retain his links with those nobles, in the south, who refused to countenance armed revolt against the king and opposed the Protestant agitation, while, on the other, cultivating Brederode and those unfurling the banner of armed rebellion. By the end of 1566 the middle ground had become untenable: the choice was armed revolt or submission.⁵⁸

Nel dicembre dello stesso anno la reggente Margherita di Parma recluta truppe governative per riportare l'ordine e il Cattolicesimo nei Paesi Bassi e la nobiltà e i magnati devono decidere se rivoltarsi o sottomettersi nuovamente al regime. Mentre Brederode e altri membri delle nobiltà del nord continuano a sostenere la rivolta, Guglielmo d'Orange – anche confrontandosi con gli alleati del campo medio, Egmond, Horn e Hoogstraten – ritiene che la rivolta sia senza speranza. Inizialmente Brederode ottiene risultati apprezzabili con il sostegno di magnati protestanti, ma la sconfitta dei ribelli vicino ad Anversa e la capitolazione di Valenciennes segna la svolta e, ben prima dell'arrivo del duca d'Alba ad agosto, la rivolta armata è terminata. Anche nelle città in cui l'adesione al Protestantesimo era stata molto ampia, i sermoni nei boschi terminano nella primavera del 1567, vengono chiuse le chiese protestanti e soppressi i concistori. Molti nobili e magnati, tra cui Brederode, Hoogstraten e Culemborg, fuggono dai Paesi Bassi, mentre Guglielmo d'Orange si sposta nei suoi possedimenti in Germania. Compaiono le apologie e le giustificazioni della rivolta, come riporta Israel:

In 1567, Marnix published his *Vraye Narration et apologie*, claiming that the king had violated the privileges and “freedom” of the Netherlands provinces. This theme was further developed by Jacob van Wesembeke [...], pensionary of Antwerp in the years 1556-67, who had assisted in negotiating the accommodation between the city's Calvinists, Lutherans, and Catholics, and followed Orange in exile. In a series of tracts published in 1568-9, Van Wesembeke proclaimed that “natural ingrained freedom, which man above all esteems and will not allow to be taken away”. For Van Wesembeke, as in a subsequent rebel ideology, “freedom” in the abstract and singular was the heart of the matter, albeit inextricably entwined with the privileges of the towns and provinces, and their prosperity. In his view, and many were inclined to agree, the king of Spain's violation of Netherlanders' “freedom” in general, and privileges in particular, was sufficient reason to justify armed resistance to his authority.⁵⁹

Ad agosto 1567, con l'obiettivo di piegare i Paesi Bassi al Cattolicesimo, arriva nella

⁵⁸ J. ISRAEL, *The Dutch Republic*, p. 152.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 154.

regione il duca d'Alba Don Fernando Alvarez di Toledo, con al seguito un esercito spagnolo e napoletano inviato da Filippo II con l'appoggio di Granvelle, che voleva vendicarsi su Guglielmo d'Orange. Il duca d'Alba è uno dei nobili più vicini a Filippo II e prova un odio viscerale verso i protestanti e sostiene da tempo la necessità di usare misure draconiane per riportare l'ordine nella regione. Inizialmente nominato capitano generale, è responsabile della gestione militare, mentre la reggente resta in carica per gli affari civili; in seguito quest'ultima si accorge delle interferenze del duca nella sua sfera di governo e, per non essere complice dei suoi crimini, lascia la reggenza per tornare in Italia.

A settembre vengono arrestati due tra i maggiori magnati dei Paesi Bassi, Egmond e Horn: i due erano rimasti cattolici e nell'ultimo periodo avevano sostenuto la reggente ma, nonostante la loro lealtà, sono processati per tradimento e condannati a morte. Appena arrivato, il duca d'Alba avvia il Consiglio dei torbidi, con il compito di investigare e punire i responsabili dei disordini, un organo che per i tempi risulta molto efficiente. Chiamati a rispondere delle accuse, molti nobili e magnati fuggono e le loro ville vengono confiscate; Guglielmo d'Orange resta in Germania, per tornare nei Paesi Bassi – così come gran parte della nobiltà e dei magnati – allo scoppio della successiva Guerra degli Ottant'anni. Il Consiglio dei torbidi si interessa principalmente a reggenti e magistrati cittadini ma anche ai borgomastri; le condanne colpiscono per la maggior parte la classe media di governo, che si compone di magistrati, pensionari e cittadini influenti. Come afferma Israel: «The brunt of Alva's condemnations and confiscations was borne by those upper middle-class strata immediately below the level of the regents, magistrates, and pensionaries. A large number of affluent citizens were the victims of the regime's repression»⁶⁰.

In apparenza i Paesi Bassi rientrano sotto l'influenza del Cattolicesimo ma è così solo in superficie; nel frattempo il principe d'Orange sfrutta la propria influenza e i contatti con i principi tedeschi per ottenere finanziamenti e un esercito con il quale destituire il duca d'Alba, considerato un tiranno. A mettere più in difficoltà il duca Alvarez di Toledo è la volontà di imporre tasse più gravose per piegare i cittadini dei Paesi Bassi e pagare le truppe stanziare nei loro territori. Questo tentativo si scontra però con gli Stati Generali, che non accettano la misura, e con le autorità cittadine, che si rifiutano di raccogliere tasse imposte per volere unilaterale del duca.

Il duca d'Alba lascia i Paesi Bassi per la Spagna nel 1573, e gli succede come reggente Don Luis Requesens, che non riesce a pacificare la regione nonostante una politica

⁶⁰ J. ISRAEL, *The Dutch Republic*, p.158.

di caute aperture. Tra i maggiori provvedimenti del nuovo reggente vi è lo scioglimento del Consiglio dei torbidi e il perdono generale. Nel 1576 Anversa subisce un sacco devastante, quando le truppe spagnole di stanza ormai da anni nei Paesi Bassi, stanche di non essere pagate, assaltano e distruggono vari monumenti della città. Si avvicendano poi altri reggenti, il primo dei quali è Don Juan, fratellastro di Filippo II, che accetta le decisioni degli Stati Generali, nominando Guglielmo d'Orange luogotenente di Olanda e Zelanda. Successivamente giunge Alessandro Farnese, figlio di Margherita di Parma e Ottavio Farnese, la cui azione sancisce l'inizio della riconquista spagnola del territorio: il risultato principale sarà l'Unione di Arras, ovvero l'unione delle province del sud che giurano fedeltà al re spagnolo e accettano di tornare al Cattolicesimo. Di grande importanza per i contemporanei sarà la presa di Anversa, che aveva invece aderito all'Unione di Utrecht, ovvero l'unione delle province e delle città non cattoliche ribelli al re, e che era stata dominio calvinista dal 1581.

CAPITOLO 2 PIETER BRUEGEL IL VECCHIO E LA VITA CULTURALE DI ANVERSA¹

2.1 LE FONTI STORICHE E LA NASCITA

Le fonti e le notizie certe su Pieter Bruegel il Vecchio sono sorprendentemente scarse, considerati i suoi committenti e la fortuna che ha avuto la sua arte anche dopo la sua morte. La maggiore fonte di informazioni è rappresentata dall'opera di Karel van Mander: lo *Schilderboek*, pubblicato nel 1604, opera che si rifà nel modello alle *Vite* di Vasari e che tratta dunque temi di teoria della pittura e racconta la vita e le opere dei maggiori pittori, tra cui spicca la sezione dedicata ai pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi. L'opera di van Mander però, anche se caratterizzata da un ampio spazio dedicato ad aneddoti e fatti riguardanti l'artista, non deve dare l'impressione di oggettività. Nelle sue biografie, Karel van Mander inserisce infatti una serie di episodi non necessariamente accaduti, ma che corrispondevano allo stereotipo dell'artista. Spesso ricava aneddoti della vita dell'artista, per la maggior parte della vita privata, studiando i temi delle sue opere. A questo proposito Koerner spiega:

In compiling biographies [...], Van Mander assumed that an artist's life was of special, lasting interest; that his life story illuminated his works, which would long survive him; and that it served as an example for future artists. He further assumed that such lives, because they were lived by "illustrious" individuals with exceptional talent and skill, illuminated human life and human capability more globally. A biography – the writing or scripture of a life – created a template for everyday living. Van Mander could base Bruegel's story on the oral testimony of people who knew the artist personally; [...]. But Van Mander also sought to weave the facts into an exemplary tale, one that could reveal a general pattern. To do so [...] Van Mander drew on a repertoire of stereotyped episodes and fixed themes – what the first historians of this material termed "the legend about the artist".

Such legends consist mostly of *anecdotes*, of incidents occurring in the person's unofficial or secret life.²

Se van Mander rappresenta la fonte più ricca di informazioni – a cui peraltro non è possibile credere in toto – vi sono però altre fonti che ci permettono di sapere qualcosa in più. Prima della morte del pittore, lo storico Lodovico Guicciardini nomina Bruegel nella sua *Descrizione di Lodovico Guicciardini patritio fiorentino di tutti i Paesi Bassi altrimenti*

¹ La bibliografia sulla figura di Pieter Bruegel è quantomai ricca e variegata. Per questo motivo, in questo capitolo si fa riferimento ai testi più recenti e specialistici.

² J. L. KOERNER, *Bosch & Bruegel: from enemy painting to everyday life*, Princeton University Press, Oxford 2016, p. 14.

detti Germania inferiore, pubblicata nel 1566. L'autore parla di Bruegel come di "un secondo Bosch", dando testimonianza di come era conosciuto all'epoca: già durante la sua vita, l'affinità di Bruegel a Bosch era divenuta un luogo comune. Infatti la sua notorietà – come si vedrà meglio in seguito – derivava dalle stampe a carattere moralistico. Ricorda Koerner: «Writing in 1561, during a long residence in Antwerp, the Florentine traveller Lodovico Guicciardini observed that Bruegel was "a great imitator and follower of the art and fantasies of Hieronymus Bosch, for with reason he acquired the byname 'the second Hieronymus Bosch'"»³. Nel 1572 Domenicus Lampsonius riprende questo riferimento nell'opera *Pictorium aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, una serie dedicata a ventitré artisti fedeli alla tradizione locale. Ispirato dalla forma emergente del commentario artistico – tipologia iniziata proprio in Italia da Vasari – Lampsonius compone versi dedicati a ciascun artista e li abbina a un loro ritratto inciso da Johannes Wierix. Ogni ritratto è accompagnato da un omaggio in latino: il collegamento tra Bruegel e Bosch è dato dall'uso della fantasia nella creazione di immagini, tema che viene ripreso anche da Vasari, che proprio a Lampsonius si rivolge come fonte per le sue *Vite*. Ricorda Royalton-Kisch che «Lampsonius also considered Bruegel's achievements as an artist to be of the highest order, despite the "comical genre" of his art, a genre that normally would have condemned its practitioners to the ranks of the second-rate»⁴.

Non abbiamo dati certi sulla nascita di Bruegel, sono sconosciuti sia il luogo sia la data; secondo van Mander, l'artista sarebbe nato a Brueghel, un villaggio nel nord del Brabante vicino a Breda. L'informazione risulta controversa: non c'è alcun villaggio davvero vicino a Breda che si chiami Brueghel, mentre ci sono due villaggi con quel nome nel Limburgo – Kleine Brogel e Grote Brogel –, non distanti da una cittadina chiamata Bree, talvolta indicata come Breda nei testi latini. Questi luoghi però non si trovano nel Brabante ma nell'arcivescovato di Liegi, che all'epoca non faceva parte dei Paesi Bassi. Van Mander potrebbe indicare quel villaggio come luogo di origine facendo riferimento alla sua produzione di dipinti a tema rurale e contadino, assumendo così – secondo il meccanismo già spiegato – che Bruegel fosse di umili origini. Anche Miedema, nella sua analisi e commento allo *Schilderboek* di Karel van Mander, tratta della questione del luogo di nascita di Pieter Bruegel:

³ J. L. KOERNER, *Bosch & Bruegel*, p. 77.

⁴ M. ROYALTON-KISCH, *Pieter Bruegel as a Draftsman: The Changing Image*, in N. Orenstein (a cura di), *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, catalogo della mostra (Rotterdam, Museo Boijmans Van Beuningen, 24 maggio – 5 agosto 2001), The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York-New Haven 2001, p. 13.

The place of birth has attracted a great deal of attention; the reason for this is a great preoccupation with whether Bruegel came from peasant stock or from an urban family. The question took on importance in connection with the problem of the image of Peasant Bruegel, which Van Mander is said to have sketched out and which has been the subject of longlasting and serious debate in many publications on Bruegel. The question has by now been almost answered, especially since it was pointed out that what Van Mander has to say does not at all show Bruegel to have come from a peasant background; on the contrary – he has seen to take a very standoffish attitude towards his peasants, and to look on them solely as interesting subjects for his paintings, just as Leonardo da Vinci had done. This makes any emotional tie to peasants as a social group irrelevant; the question is based on anachronisms.⁵

In realtà è più probabile, come si desume dal documento che sancisce l'iscrizione alla Gilda di San Luca di Anversa, che Bruegel sia un patronimico. Argomenta Sellink: «The genitive was more often used for a patronymic than to indicate a person's place of origin. This in turn would imply that the Bruegels had lived in Antwerp for some time and that Pieter Bruegel may have been born there»⁶. Anche sulla data di nascita le notizie restano vaghe: van Mander non indica una data precisa e gli studiosi hanno cercato di desumerla rispetto ai pochi dati certi a disposizione, tra i quali l'iscrizione alla Gilda di San Luca, avvenuta nel 1551. Per iscriversi alla gilda come pittori indipendenti era necessario aver concluso l'apprendistato presso un pittore indipendente e l'età media era compresa tra i venti e i venticinque anni; la nascita di Bruegel si può datare quindi tra il 1526 e il 1531.

2.2 L'APPRENDISTATO DI PIETER BRUEGEL ALLA BOTTEGA DI PIETER COECKE

La carriera di Pieter Bruegel comincia ad Anversa, nella bottega di Pieter Coecke van Aelst, presso il quale compie il suo apprendistato fino al 1550. Questa notizia, desunta dal van Mander, viene ritenuta affidabile, nonostante non siano pervenuti altri documenti a riguardo. Non è noto alcun dettaglio riguardo l'educazione impartita al giovane artista.

La bottega di Pieter Coecke era una delle più rinomate di Anversa, attiva tra il 1527 e il 1546, quando si sposta a Bruxelles. Coecke disegnava cartoni per arazzi: secondo Silver⁷, il suo stile, grandioso e di ispirazione italiana, sembra non aver avuto molta presa sull'opera di Bruegel. Nonostante questo, secondo Sellink, il maestro e l'allievo avevano molto in comune rispetto alle aspirazioni artistiche, e infatti sostiene:

⁵ H. MIEDEMA (a cura di), *Karel van Mander. The lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, III, Davaco, Doornspijk 1996, pp. 252-253.

⁶ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings, drawings and prints*, Ludion, Ghent 2007, p. 10.

⁷ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, traduzione di E. Crispino e C. Grisanti, Giunti, Firenze-Milano 2019.

[...] Bruegel and Coecke actually had great deal in common, if not in their work, then in their interests and their artistic aspirations. Both were keen travellers – Coecke had been to Turkey [...] as well as Italy; both were interested in different types of art and eclectic in their choice of subject-matter. Both recognized the value of graphic art as a vehicle for popularizing compositions. And both revealed in their work a certain erudition and, notwithstanding manifest differences, a profound fascination with Italian art. It is also possible that Bruegel's lofty social ambitions after his move to Brussels were inspired by his father-in-law who, decades earlier, had been court painter to Charles V.⁸

Pieter Coecke era un artista di primo piano nell'Anversa del tempo e aveva molti contatti con artisti e circoli culturali. Era imparentato con Pieter Aertsen, famoso per aver inserito nelle sue composizioni elementi prosaici in primo piano (ad esempio mercati o cucine ben fornite) e scene religiose in secondo piano, e Jan van Amstel, noto anche come Monogrammista di Brunswick, che dipingeva paesaggi con scene religiose e al quale sono attribuite anche varie scene di taverna. Coecke era sposato con Mayken Verhulst, talentuosa pittrice su tavola e miniaturista, che compare anche nella *Descrittione* di Guicciardini come una delle quattro migliori pittrici viventi nei Paesi Bassi nella sua epoca. Mayken insegnò al figlio di Pieter Bruegel, Jan Bruegel il Vecchio, l'arte della miniatura, e non è inverosimile pensare che possa aver insegnato quest'arte anche a Pieter Bruegel. Mayken Verhulst apparteneva a una grande famiglia di artisti attivi a Mechelen, mentre alcuni membri della famiglia si erano trasferiti ad Anversa. La sorella di Mayken sposò Hubert Golzius, che aveva frequentato la bottega di Lambert Lombard a Liegi ed era in contatto con molti umanisti del tempo.

L'apprendistato presso Coecke permette a Bruegel anche di stringere legami con Mechelen e con la corte di Bruxelles, città nella quale si trasferirà definitivamente nel 1563. Pieter Coecke infatti è in contatto con le persone più influenti dell'impero: élite anversesi, mercanti facoltosi e circoli intellettuali degli umanisti. Sostiene Born che «Coecke was designing tapestry projects for the most important weavers established in Brussels. It is probably through his collaboration with his putative master, Bernard van Orley [...], that he came into contact with the court and the influential figures of the emperor's entourage»⁹. Inoltre nel 1533 Coecke compie un viaggio nell'Impero Ottomano per vendere degli arazzi

⁸ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*, p. 11.

⁹ A. BORN, *Behind the Scenes in Pieter Bruegel's "Success Story": Pieter Coecke's Networks and Legacy*, in *The Bruegel Success Story*, Atti del Symposium XXI for the Study of Underdrawing and Technology in Painting (Bruxelles, 12-14 settembre 2018), a cura di C. Currie, D. Allart, B. Franssen, C. Stroob, D. Vanwijnsberghe, Peeters Publishers, Leuven-Paris-Bristol 2021, pp. 319-340, p. 322.

al sultano; diventa pittore di corte per Margherita d'Ungheria e dal 1534 pittore dell'imperatore: «The journey in Ottoman territories marked a turning point in Coecke's life, not only for his personal artistic development, but also for his career. After his return, in 1534, he received the title of Painter of the Emperor»¹⁰. Pieter Coecke è molto attivo anche rispetto alla teoria dell'arte: nel 1539 pubblica la prima versione del *Libro IV dell'Architettura* di Serlio, in olandese prima e in francese poi, continuando negli anni successivi fino alla sua morte con la traduzione degli altri libri di Serlio.

Nel 1549, Pieter Coecke è coinvolto nell'organizzazione della *Gioiosa Entrata* di Filippo II ad Anversa, progetto supervisionato da Grapheus, il segretario della città. Born infatti ricorda: «The Entry of the Emperor and his son was carefully prepared and supervised by Grapheus, the city's secretary, who was influenced by the ideas of Desiderius Erasmus. He and his friend Coecke were the main designers and choreographers of the event»¹¹. Durante quell'occasione fu vietata qualsiasi pubblicazione non autorizzata:

The Antwerp Council forbade painters, sculptors and printers to reproduce in any form whatsoever the decorations erected on the occasion or even to publish descriptions. In other words, only official publications were authorized. Bearing the title of sworn bookseller of the emperor, Coecke was granted the privilege to publish in 1550 the memorial book, issued the same year in Flemish and Latin.¹²

Gli apparati effimeri messi in campo per l'occasione comprendevano – tra le altre opere – ventuno archi di trionfo pagati dalla municipalità e cinque dai mercanti. La preparazione della processione occupò più di millesettecento artisti, tra cui più di duecento pittori, tutti di Anversa:

This collective project, which brought together the intellectual and humanist elite and artists from all backgrounds, even foreigners living in Antwerp, at different stages of their training or career, was without a doubt a unique opportunity for them to distinguish themselves from their colleagues and to expand their network. At that time, Pieter Bruegel, more than likely a member of Pieter Coecke's studio, was a privileged observer of the preparatory works for the event, from their conception to their achievement. The realization of the whole had to be completed in thirty-two days but a few months before, in March and April, Council meetings were held concerning the preparation of the Entry.¹³

¹⁰ A. BORN, *Behind the Scenes in Pieter Bruegel's "Success Story"*, p. 323-324.

¹¹ *Ibidem*, p. 325.

¹² *Ibidem*, p. 325.

¹³ *Ibidem*, p. 325.

Tra gli artisti coinvolti, Jan van Wueluwe coordina, insieme a Jan Crans, gli aspetti pratici della realizzazione delle decorazioni, l'organizzazione e la distribuzione del lavoro. Van Wueluwe è molto influente nella vita sociale e culturale di Anversa: ricopre per quattro volte la carica di decano della Gilda di San Luca, ed è presidente della maggiore camera di retorica di Anversa, "Violieren". Van Wueluwe rappresenta dunque l'intermediario tra l'autorità e i pittori. Tra gli artisti che hanno lavorato alla messa in opera degli apparati effimeri vi sono anche Frans Floris e Claude Noiroot, entrambe figure fondamentali per la carriera di Bruegel. Frans Floris lavora allo studio di Pieter Coecke intorno alla fine degli anni '30 del Cinquecento e riceve la commissione dell'arco di trionfo patrocinato dai mercanti genovesi, in stretta collaborazione con Stefano Schiappalaria, mercante, letterato e finanziatore stabilitosi ad Anversa negli anni '40. Frans Floris, con uno stile monumentale e michelangiolesco, rappresenta il rivale per eccellenza di Bruegel: nel tempo i due riceveranno commissioni dalle stesse persone, prima da Cock, poi da Jonghelinck, che nella sua villa Ter Beke esponeva vicini dipinti di entrambi gli artisti. Claude Noiroot crea la matrice per le monete in argento e rame con l'effigie del Re di Spagna, ordinate da due maestri della Zecca, Joris Vezeleer e Pieter Van de Walle, mercanti e rivenditori di opere d'arte. Entrambi fanno parte dei circoli più influenti della corte imperiale e hanno stretti contatti con i tessitori e con Coecke. Claude era un parente di Jean Noiroot, direttore della Zecca di Anversa e uno dei maggiori committenti di Pieter Bruegel.

Alla morte di Pieter Coecke nel 1550, Pieter Bruegel si trasferisce a Mechelen e lavora per Claude Dorizi: questo impiego gli viene forse suggerito da Mayken Verhulst, la cui famiglia era originaria di Mechelen e Dorizi era suo vicino di casa. Si tratta di un pittore di origini italiane iscritto alla gilda dei pittori di Mechelen dal 1536 e con uno studio molto attivo. Bruegel lavora alla commissione di una pala d'altare – oggi perduta – per la cattedrale di San Rombaldo a Mechelen: Pieter Balten, che tra i due doveva essere l'artista di maggiore esperienza, dipinge la pala centrale dedicata a San Gummaro, mentre Pieter Bruegel dipinge le ante laterali a grisaille raffiguranti San Rombaldo e San Gummaro. A proposito del rapporto tra Balten e Bruegel Sellink afferma che

In his biography Van Mander describes his as a "very good landscape painter", who "also handled the pen very cleverly". Balten's landscapes [...] are remarkably similar in style and technique to Bruegel's earliest drawings [...]. It is impossible to say who influenced whom, but Balten certainly seems to have been more than a second-rate imitator. Around 1551-52 he was probably the first to encourage his even less experienced rival to hone his skill at painting, and especially drawing, landscapes.

And Bruegel would surely have kept in touch with his former companion in Antwerp after his trip to Italy.¹⁴

2.3 IL VIAGGIO IN ITALIA

Nel 1551 Pieter Bruegel risulta iscritto alla Gilda di San Luca di Anversa e subito dopo, secondo van Mander, parte per il viaggio in Italia. Questo era considerato un momento importante nella formazione degli artisti; anche Pieter Coecke lo aveva compiuto ed era passato in Italia anche durante il viaggio verso l'Impero Ottomano. Era passato per Mantova, dove aveva osservato gli affreschi di Palazzo Te, e Venezia, dove aveva visto i dipinti di Tiziano.

Da quanto si può desumere dai paesaggi disegnati durante il viaggio, Bruegel era in Italia già nel 1552, con lo scopo di vedere le rovine antiche e i grandi maestri italiani, ma non si conosce esattamente il suo itinerario. È noto da Van Mander che sia passato da Lione, notizia confermata dalla presenza di una gouache con una veduta di Lione di Bruegel nell'inventario di Clovio. Non è noto nemmeno se abbia viaggiato da solo o in compagnia di altri artisti nordici: Jacob Jonghelinck era a Roma negli anni '50 e così anche Maarten de Vos. Secondo Silver viaggia con quest'ultimo, ricordando una lettera ricevuta da Ortelius da parte di un medico italiano, Scipio Fabius: «[...] in una lettera indirizzata più tardi ad Abraham Ortelius, illustre protettore anversese di Bruegel, un medico italiano invia i suoi saluti all'artista e al suo giovane compagno di viaggio anche lui anversese, Maarten de Vos (ammesso alla gilda di Anversa nel 1558)»¹⁵. Si pensa che Bruegel sia sceso fino a Reggio Calabria e alla Sicilia (forse fino a Palermo) per poi risalire a Roma: ciò viene dedotto dai disegni di paesaggio, che in taluni casi possono essere collegati a fatti storici che ne permettono una datazione precisa, come il disegno che raffigura Reggio Calabria. Come spiega Wied¹⁶, questo foglio conservato a Rotterdam, privo di firma e data, è assai alterato e deturpato da ombreggiature di XVII secolo, ma l'incisione di Frans Huys tratta dal *Maremoto nello Stretto di Messina* di Bruegel dimostra che si tratta di Reggio Calabria. Il disegno viene datato al 1552, quando i Turchi assalirono e saccheggiarono la città. A Roma probabilmente resta per il 1553-54 presso Giulio Clovio, un miniaturista croato definito da Vasari "il nuovo Michelangelo", che era tornato a Roma proprio nel 1553 e che dipinge per il cardinale Alessandro Farnese. Durante il soggiorno in Italia i due collaborano anche dal punto di vista artistico: Bruegel dipinge i paesaggi e Clovio le figure. Durante la permanenza

¹⁴ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*, p. 12.

¹⁵ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, p. 38.

¹⁶ A. WIED (a cura di), *Bruegel*, Electa, Milano 1994.

da Clovio, Bruegel perfeziona la tecnica della miniatura, che aveva imparato da Mayken Verhulst. Da un inventario stilato alla sua morte, Clovio possedeva quattro opere di Pieter Bruegel: lo scambio di opere era cosa frequente per gli artisti e segno di apprezzamento reciproco. Sulla via del ritorno verso Anversa si ritiene che Bruegel sia stato a Venezia e abbia valicato le Alpi, in ragione dei numerosi paesaggi montuosi disegnati, anche se non ci sono riscontri documentali a riguardo. Sostiene Sellink:

Although echoes of Venetian art, most apparent in his drawing style in these very years, make it quite plausible that he left Italy via Venice, he could just as well have seen and studied prints and drawings by Titian and Campagnola in Rome [...]. A route taking him through the region of the Veneto would concur with the widely accepted idea that Bruegel returned to the North via the Alps, which is based on an often-cited passage in Karel van Mander's *Schilder-boeck*.¹⁷

2.4 IL LAVORO PRESSO HIERONYMUS COCK

Al suo ritorno dal viaggio in Italia, nel 1555 Pieter Bruegel comincia a lavorare per Hieronymus Cock¹⁸, proprietario della famosa stamperia “Ai Quattro Venti”. Secondo alcuni i loro contatti erano già stretti prima del viaggio in Italia, ma certamente tra le prime stampe frutto della loro collaborazione vi è una serie di paesaggi ricavati dai disegni del viaggio: la serie di dodici paesaggi montani.

Cock è iscritto alla gilda dei pittori di Anversa dal 1546: nei suoi vent'anni di attività collaborano con lui una trentina di artisti e circa dodici incisori e l'organizzazione del lavoro ricorda i metodi di produzione di massa in atto dal XIX secolo. Durante il suo soggiorno a Roma si rende conto delle prospettive che può dare un'officina di stampatore-editore. All'inizio della sua attività cerca un mecenate e lo trova nel cardinale Granvelle a cui vengono dedicate molte stampe. Cerca dunque di ottenere un “privilegio”, cioè la protezione, accordata dal sovrano, contro le copie in una determinata regione. Le stampe dei primi anni '50 riguardano soprattutto rovine romane: le disegna Cock stesso e sono le prime stampe del Colosseo diffuse nei Paesi Bassi, e disegna anche paesaggi. Nel 1550 arriva ad Anversa Giorgio Ghisi da Mantova, che realizza delle incisioni dai lavori di Raffaello: in questa fase Cock pubblica una grande quantità di stampe di gusto italianizzante disegnate da Lambert Lombard e incise dal Ghisi. Frans Floris, maggiore rivale artistico di Bruegel,

¹⁷ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*, p. 16.

¹⁸ Per ulteriori approfondimenti sulla figura di Hieronymus Cock e sulla sua stamperia si veda J. VAN GRIEKEN, G. LUIJTEN, J. VAN DER STOCK (a cura di), *Hieronymus Cock. La gravure à la Renaissance*, catalogo della mostra (Lovanio, M Museum, 14 marzo – 9 giugno 2013, e Parigi, Institut Néerlandais, 18 settembre – 15 dicembre 2013), Fonds Mercator, Bruxelles 2013.

disegna per Cock, e anche Maarten van Heemskerck, i cui disegni preparatori ben si adattano ad essere trasformati in incisioni. Floris è un disegnatore molto prolifico e vengono tradotte in incisioni anche rielaborazioni di dipinti preesistenti, come ad esempio un'acquaforte che riprende l'arco trionfale dei mercanti genovesi creato per la *Gioiosa Entrata* del 1549. Floris si è specializzato in illustrazioni mitologiche di dei ed eroi e ha realizzato una serie di allegorie antiche, tra le quali Cock ha riprodotto una serie dedicata alle fatiche di Ercole. Questa serie, commissionata da Jonghelinck, nasce come gruppo di dipinti che erano esposti nella villa Ter Beke insieme alle opere di Bruegel. Maarten van Heemskerck invece realizza disegni preparatori adatti ad essere trasformati in incisioni, oltre a diverse serie già realizzate per la sua città natale, Haarlem, e altre a carattere morale. L'artista contava soprattutto sulla collaborazione nella pratica incisoria con Dirk Coornhert e Philip Galle. Nel 1556 Cock firma una serie dedicata alle imprese di Carlo V disegnata da van Heemskerck e incisa da Coornhert e la dedica a Filippo II, mentre dopo il 1559 è Philip Galle a incidere i disegni di van Heemskerck. Cock diffonde i disegni italiani e rinascimentali e promuove gli artisti fiamminghi che hanno compiuto il viaggio in Italia. La moda italianizzante dell'epoca diventa una pietra di paragone per Pieter Bruegel per far evolvere la sua maniera nel corso della carriera.

Pieter Bruegel comincia la sua attività di disegnatore con la serie di paesaggi montuosi che aveva realizzato durante il viaggio in Italia. Cock cerca di affermarsi sul mercato come cartografo: i primi lavori di Bruegel per lui risultano impeccabili dal punto di vista topografico. Successivamente viene incaricato da Cock di disegnare composizioni alla maniera di Bosch: questa tipologia di immagini era soggetta a un revival, rendendo le stampe a carattere moralistico e religioso una delle tipologie più commercializzate in Europa. Sembra difficile che Pieter Bruegel abbia potuto vedere disegni o opere originali di Bosch, tutte in mano a collezionisti ed estremamente ricercate già poco dopo la morte dell'artista nel 1516. Erano però in circolazione copie e stampe nel suo stile. Argomenta Sellink: «Boschian imagery continued to be popular for a long time, particularly in Mechelen and Antwerp, peaking [...] in the middle of the century»¹⁹. Ad esempio, la stampa *Il pesce grande mangia i pesci piccoli*, disegnata su ispirazione di Bosch, è firmata non a nome di Bruegel ma di Bosch, anche se è stata disegnata sicuramente dall'artista anversese: questo significa appunto che Cock voleva spingere il revival per l'artista di 's-Hertogenbosch. Spiega Sellink:

¹⁹ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*, p. 21.

What is even more notable is that the print with the fish bears the “signature” of Jheronimus Bosch, which would suggest that by deliberately misattributing the invention of the young, still relatively unknown Bruegel to his famous predecessor, the publisher wanted to take advantage of the remarkable revival of interest in Bosch’s work around the middle of the sixteenth century. On the one hand, the composition of *Big Fish Eat Little Fish* is certainly not the only instance of Bruegel working in the visual tradition of Bosch; on the contrary, it was recurrent feature of his oeuvre, and that apparently how it was perceived by his contemporaries, too.²⁰

Inoltre, come argomenta Koerner, Bosch non avrebbe mai aggiunto una glossa pedante alla stampa:

Such a pedantic gloss along with the social message the underlying proverb conveys, seems foreign to Bosch, whose inscriptions either label or warn. And to the print’s social realism there corresponds a different pictorial realism. [...] Note how, at the upper left, the artist fools viewers into thinking they see a monstrous fish-man ascending the ladder; in fact, he is just a man carrying a big fish up to dry. This is altogether a different game than the one typically played by Bosch, who, through artistic sleight of hand, renders the unreal diabolically plausible. *Big Fish Eat Little Fish* moves in the opposite direction. Natural and social reality gobble up all fantasies as just bits of the surrealism of everyday life.²¹

È per questo che Bruegel si guadagna presto l’appellativo di “secondo Bosch” da parte di Guicciardini e Lampsonius. Nel revival di Bosch, Bruegel guarda indietro anche alla tradizione neerlandese e in uno spirito anticlassico: è pienamente consapevole delle tradizioni artistiche dal punto di vista iconografico e dell’immaginario, ma usa i suoi modelli in modo alternativo, operando un rinnovamento iconografico continuo. Sellink spiega:

The uniqueness and intrinsic quality of Bruegel’s oeuvre lies not so much in his great technical skills or stylistic virtuosity, but rather in his unprecedented powers of imagination and invention. In addition, all his works display a remarkable form of humour, a universally praised quality that is not bound to any particular time and place, as shown by the way the artist has been described in the literature from his own day until the present.²²

Si possono distinguere a questo proposito quattro forme di umorismo nelle stampe di questo periodo: l’arguzia pittorica, la battuta o spiritosaggine da Bosch, il comportamento stolto dei personaggi ritratti e la beffa delle debolezze umane. Come argomenta Sellink:

²⁰ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*, p. 21.

²¹ J. L. KOERNER, *Bosch & Bruegel*, p. 82.

²² M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*, p. 23.

Bruegel is notable, for example, for his pictorial wit – quips and pieces of cleverness in his imagery [...]. Or the witticism may be in a more Boschian nature, like the monster whose mouth is also his anus in the foreground of *Lust* [...]. Such details are not noticeable at first glance but make you smile once you have discovered them. Yet another level of humour is to be found in elements of the picture that are witty because they make us laugh at the foolish behaviour of the figures portrayed [...]. However foolish they may be, the actions concerned always have a deeper undertone of generally recognisable human behaviour – so we are also laughing of ourselves. We thus come to the deepest form of humour in Bruegel's work: the mockery of intrinsically human weakness.²³

Umorismo e ironia sono collegati sempre al messaggio morale e questo rappresenta una parte cruciale dell'opera di Bruegel. Con ciò non si intende definire Bruegel un moralista e caratterizzare il suo lavoro come puramente moralistico, ma questo suo tratto non può comunque essere aggirato. In qualunque maniera giocosa e inventiva, Bruegel incorpora in tutte le opere – non solo le stampe – un commento sull'uomo, sulla sua condotta morale e le sue mancanze, e soprattutto sulle conseguenze delle sue decisioni.

Nel 1558 Bruegel crea una stampa per Cock raffigurante *Elck* o *L'uomo qualunque* che rappresenta la vana ricerca della felicità nei beni materiali: la figura di "Uno qualunque" è ripetuta varie volte nell'immagine ed è esemplificata da un vecchio con gli occhiali – simbolo di vista corta sia morale che fisica – che fruga dappertutto meditando se tenere una striscia di tessuto, mentre ha una borsa piena d'oro appesa alla cintura. Sostiene Silver: «Vedendolo portare una lanterna accesa in pieno giorno, si indovina facilmente la follia di "Uno qualunque", e il significato allegorico più forte di questa immagine – che il suo nome, scritto sull'orlo del suo vestito nell'incisione, già suggerisce – è sottolineato da un grande globo forato che giace ai suoi piedi»²⁴. Il mondo appare in lontananza: l'uomo si trova nei pressi di un accampamento militare che lascia per salire con difficoltà una collina verso la chiesa. La scritta sotto l'incisione specifica la condanna verso coloro che cercano la propria identità tramite la ricchezza, e l'amore per il possesso che ne deriva.

Dal 1559 si assiste alla modifica della firma di Bruegel: da una grafia gotica "brueghel" a una più tondeggiante "bruegel", forse con lo scopo di latinizzare il suo nome, pratica comune tra gli umanisti. Le prime opere pittoriche sono comparabili con disegni e stampe, da cui riprende lo stesso tema moralistico: tra queste – dipinte entro il 1560 – vi sono *I Proverbi fiamminghi*, *Giochi di bambini*, *La lotta tra Carnevale e Quaresima*.

²³ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*, pp. 23-24.

²⁴ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, p. 59.

Sostiene Sellink: «In terms of composition, theatre-like staging, contemporary setting and vivid rendering of the figures, these works are comparable to the series of “Vices” [...] made at the same time»²⁵. Rispetto al legame con le stampe, continua: «Not surprisingly, the paintings are both thematically and iconographically close to the drawings and prints designs from the same years. The panoramic composition of the landscape drawings, but also emphasises nature’s dominance – most likely meant here as a reference to the world as God’s creation»²⁶. Nei *Proverbi fiamminghi* la composizione è inedita, senza precedenti diretti. Secondo l’interpretazione di Wied, qui Bruegel ci mostra «un catalogo senza giudizi di valore, un caleidoscopio del patrimonio linguistico olandese frammisto di un vivido spirito popolare dell’epoca. [...] Nell’opera giovanile prende alla lettera il carattere immaginifico dei proverbi e ne risultano soggetti assurdi»²⁷. Lo stesso metodo viene applicato anche nei *Giochi di bambini*, per il quale il tema è desunto da calendari illustrati e arazzi, ma con una composizione innovativa. Come la precedente, l’opera è caratterizzata da una composizione molto affollata, con una veduta a volo d’uccello per catturare il più possibile i dettagli. Tuttavia, a differenza dei *Proverbi fiamminghi*, la scena risulta unitaria pur nella quantità di figure e scene. Anche il *Combattimento tra Carnevale e Quaresima* mostra il folklore fiammingo dell’epoca: la scena si sviluppa in un torneo ripreso a volo d’uccello ed è affollata di personaggi.

Queste opere, di grandi dimensioni e caratterizzate da una molteplicità di scene, saranno poi riprese nella fase finale della vita di Bruegel, in cui isolerà particolari e singoli gruppi di personaggi per dare loro monumentalità in composizioni indipendenti.

2.5 LA SVOLTA DEL 1563 E IL TRASFERIMENTO A BRUXELLES

Pieter Bruegel continua a lavorare alla stamperia di Cock in modo continuo fino al 1562, in un periodo in cui aveva dipinto poche opere e le stampe erano sicuramente il suo maggiore introito. Dopo questa data la collaborazione con Cock si riduce progressivamente e Bruegel si concentra in misura maggiore sui dipinti. Mentre non c’è alcun dipinto datato 1561, l’anno successivo Bruegel dipinge cinque opere e da quel momento si dedica in modo quasi esclusivo alla pittura. Tra i dipinti del 1562 vi sono la *Caduta degli angeli ribelli*, la *Dulle Griet* e il *Trionfo della Morte* (non datato ma attribuito – secondo Wied²⁸ e Sellink²⁹ – per

²⁵ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*, p. 27.

²⁶ *Ibidem*, p. 28.

²⁷ A. WIED (a cura di), *Bruegel*, p. 14.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*.

ragioni stilistiche a quell'anno): sono opere di grandi dimensioni, complesse nella struttura e nei significati, che talvolta riportano a Bosch per alcune invenzioni, ma rielaborate secondo il sentire dell'artista.

I tre dipinti sembrano collegati dalla vicinanza allo stile di Bosch, ma in realtà se ne distaccano. Sostiene a proposito Wied: «Forse questi tre dipinti sono stati fatti per un unico committente che voleva da Bruegel qualcosa sul genere di Bosch; ed è proprio questa intima affinità con Bosch a collegarli tra loro. In questo senso i tre dipinti rappresentano, nell'opera pittorica di Bruegel, un punto culminante e al tempo stesso una svolta che segna anche il distacco da Bosch»³⁰. La *Caduta degli angeli ribelli* richiama a scene secondarie di alcune raffigurazioni del Paradiso, e da Bosch riprende l'idea che gli angeli si trasformano in mostri durante la caduta. La rappresentazione dello spazio è molto complessa e il dipinto appare come il più cromatico di Bruegel. La *Dulle Griet* è uno dei quadri più complessi di Bruegel: la protagonista – tratta dal folklore – è la malvagia megera che secondo il proverbio «legherebbe il diavolo al cuscino»³¹ e si muove in un paesaggio infernale modellato sulle rappresentazioni di Bosch. L'opera si è prestata nel corso del tempo a varie interpretazioni: ad esempio, Wied ricorda che «La più lineare è quella di Grossman, che vede nella *Dulle Griet* la personificazione del peccato mortale dell'avarizia. Sarebbe così un'estensione dei disegni dei peccati mortali del 1558, ampliata fino al gigantesco e adeguatamente arricchita»³². Il *Trionfo della Morte* si basa invece sull'osservazione dell'umanità, mentre l'unica citazione da Bosch è rappresentata da quella che sembra essere la porta dell'inferno: opera tra le più ricche di figurette, rappresenta la Morte in azione con ogni suo mezzo. Secondo alcuni, per la realizzazione di questo dipinto Bruegel si sarebbe ispirato alla rappresentazione di tema analogo presente a Palazzo Sclafani a Palermo, mentre è certo che abbia fatto riferimento alle rappresentazioni delle danze macabre diffuse nei cimiteri e nelle chiese di tutt'Europa. Al sopraggiungere della Morte, gli scheletri non consentono ai morenti di ravvedersi, ma li strappano alla vita mentre stanno compiendo l'attività a cui tengono di più. In quest'opera domina la violenza (gli scheletri si muovono come soldati), motivo per il quale – insieme alla composizione, al tono lugubre e alla presenza di figure molto allungate e sottili – Silver³³ ipotizza di datare il dipinto dopo il 1565.

Dello stesso anno ci sono anche *Due Scimmie*, tavoletta dal probabile significato

³⁰ A. WIED (a cura di), *Bruegel*, p. 18.

³¹ *Ibidem*, p. 19.

³² *Ibidem*, p. 19.

³³ L. SILVER, *Pieter Bruegel*.

moralistico, e il *Suicidio di Saul* (noto anche come *Lotta tra Israeliti e Filistei*), primo dipinto con soggetto dell'Antico Testamento. In quest'ultimo caso si nota una scritta autografa che riporta la fonte richiamata dall'artista, cioè una scena narrata nel libro di Samuele. Come riporta Wied³⁴, probabilmente il riferimento per quest'opera è rappresentato dai dipinti di guerra di area tedesca della scuola del Danubio, ma potrebbe riferirsi anche a un'opera scomparsa di Patinier. Appena successiva appare la *Torre di Babele*: ripresa di un tema biblico relativo all'Antico Testamento e datata 1563 la versione di Vienna, mentre non datata e attribuita variamente tra il 1565 e il 1567 la versione di Rotterdam. È interessante notare che circa la metà delle opere pittoriche tratta soggetti biblici, mentre nelle stampe questi erano rappresentati raramente: ciò dipende probabilmente dal fatto che Cock, assumendosi il rischio d'impresa, decideva autonomamente i soggetti per le stampe. Forse però si tratta anche di una questione politica, poiché le stampe erano maggiormente soggette al controllo delle autorità rispetto ai dipinti, che venivano eseguiti per un particolare committente ed erano poi conservati in un'abitazione privata.

Nel 1563 Bruegel si trasferisce a Bruxelles, dove sposa la figlia di Pieter Coecke, Mayken Coecke, nella chiesa cattolica di Notre Dame de la Chapelle. Il motivo dello spostamento resta ignoto, anche se van Mander fornisce una spiegazione curiosa a riguardo e Sellink spiega che

Van Mander also tells us, in the best tradition of family gossip, that Bruegel was more or less forced to move from Antwerp to Brussel by his mother-in-law, Mayken Verhulst, who wanted him to literally take distance from a previous girlfriend [...] it is certainly not impossible that Bruegel made the move so as to be closer to a number of potential patrons – Brussels was, after all, the administrative centre of the Netherlands.³⁵

Sellink ricorda anche che Nicolaes Jonghelinck e il fratello Jacob avevano rapporti stretti con la corte di Bruxelles. Il trasferimento a Bruxelles potrebbe essere motivato dal fatto che Anversa era estremamente sorvegliata dal punto di vista religioso, anche se l'artista continuava a inviare opere in città, soprattutto a Jonghelinck.

Il biografo di Bruegel, Karel van Mander, ci dice nel suo *Schilderboek* (1604) che l'artista aveva lasciato Anversa per stabilirsi a Bruxelles nel 1562, benché non si noti alcuna modifica nei suoi quadri religiosi all'epoca del suo trasferimento. Può darsi

³⁴ A. WIED (a cura di), *Bruegel*.

³⁵ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*, p. 30.

che Anversa sia stata particolarmente sorvegliata dal punto di vista religioso e oggetto di persecuzione poiché era una città molto popolosa e crocevia cosmopolita del commercio; tuttavia, Bruxelles restava la sede del governo, la residenza della reggente Margherita di Parma e del suo principale consigliere – un collezionista delle opere di Bruegel –, il cardinale de Granvelle. Dobbiamo anche ricordarci che l'artista continuava a inviare opere a Nicolaes Jonghelinck nei dintorni di Anversa [...]. Jonghelinck era ben introdotto a corte in quanto responsabile delle imposte del trasporto marittimo di Zelanda a Middleburg; egli era peraltro fratello dello scultore e medaglista Jacob Jonghelinck, che lavorava per la corte (e anche per Granvelle). È per queste ragioni che l'artista ha potuto credere che, approfittando delle relazioni dei suoi mecenati, avrebbe beneficiato di commissioni private più importanti sia nella capitale sia nella cosmopolita Anversa.³⁶

Tra le opere dipinte entro il 1565 vi è la *Fuga in Egitto*, scoperta dagli studiosi solo dopo essere stata acquistata nel 1939 dal conte Seilern, di formato ridotto e tema paesaggistico, e l'*Andata al Calvario*, che rappresenta l'opera più affollata di personaggi. Tra le fonti di quest'opera vi sono sicuramente lavori di Pieter Aertsen, Jan van Amstel, Herri met the Bles e Joachim Patinier ma, come di consueto, Bruegel innova e modifica le sue fonti. Il gruppo in primo piano di Maria, Giovanni e le donne piangenti fa riferimento alle composizioni di van der Weyden, e si distingue dalla scena principale per l'abbigliamento, più all'antica rispetto a quello degli altri personaggi. Bruegel rappresenta la figura di Cristo piccola e nascosta tra la folla, nella prima caduta mentre trasporta la croce; i soldati fermano un uomo per aiutare Cristo a portare la croce ma la moglie – con un rosario in vista – si batte per sottrarre il marito ai soldati, evidentemente rappresentando l'ipocrisia anticristiana di chi osserva la Legge divina alla lettera ma senza spirito di compassione. L'opera rappresenta inoltre una fonte inesauribile di dettagli tratti dalla vita quotidiana, come il carretto che sgocciola acqua e fango, mentre la folla appare dipinta in tutte le sue componenti, in cui la gran parte delle persone sembra godersi lo spettacolo senza coinvolgimento nella sofferenza altrui. Sostiene Silver:

Osservando attentamente questi personaggi secondari, si è colpiti ancora di più dal fatto che la folla non presta alcuna attenzione alla caduta del Cristo – una forma di disattenzione che non può che essere assimilata a una cecità spirituale. Fortemente in contrasto anche con il raccoglimento e la forza spirituale delle Sante figure sull'altura in primo piano, che non hanno neppure bisogno di girarsi verso la croce per sapere in anticipo il suo significato profondo: il sacrificio che salverà l'umanità.³⁷

³⁶ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, p. 261.

³⁷ *Ibidem*, p. 23.

Vi sono inoltre dettagli bizzarri, come il mulino a vento sulla cima dello sperone roccioso vicino al centro del quadro: potrebbe riferirsi, in base a un proverbio, alle persone che cambiano idea in fretta come il vento.

2.6 L'ULTIMA FASE DELLA CARRIERA E LE OPERE A SOGGETTO CONTADINO

Nell'ultima fase della carriera di Bruegel, tra 1565 e 1568, troviamo non solo opere fondamentali come la *Predica del Battista* e scene sacre nella neve, come la *Strage degli innocenti* e il *Censimento a Betlemme*, ma anche e soprattutto varie opere di soggetto rurale, con capolavori quali il ciclo dei *Mesi*, le *Nozze di contadini*, la *Danza di contadini* e il *Paese della Cuccagna*. In queste opere, soprattutto quelle di soggetto contadino, si nota una progressiva monumentalizzazione delle figure, mentre, a differenza dei pittori contemporanei – come Pieter van der Borcht e Pieter Balten – manca il tono di satira cruda. Pieter Bruegel guarda la vita contadina e il comportamento umano da una certa distanza; la scena gode di un punto di vista ribassato e lo spettatore viene coinvolto nell'opera. Queste figure monumentali o gruppi di figure sembrano essere ispirati ai maestri italiani della prima metà del XVI secolo, come Raffaello, Michelangelo e Giulio Romano. Bruegel potrebbe aver visto i loro lavori durante il viaggio in Italia, ma non bisogna dimenticare che aveva contatti con vari pittori legati allo stile italiano come Michiel Coxcie, Pieter Coecke e Frans Floris.

I dipinti dei *Mesi* rappresentano, secondo Wied, «il culmine ineguagliato dell'arte paesaggistica del XVI secolo»³⁸: in primo piano Bruegel dipinge non le attività caratteristiche della stagione, ma la metamorfosi del paesaggio. Riferendosi al paesaggio afferma Wied: «[...] egli raggiunse una straordinaria sintesi di naturalezza e di visione, di idea e di realtà, di osservazione analitica e di consapevole creazione, in una potente sinfonia di tutti gli elementi naturali, che comprende come parte integrante del suo ciclo, anche gli uomini, per lo più contadini»³⁹. La serie si trovava, disposta come un fregio continuo, nella villa suburbana di Jonghelinck e fu garanzia per il debito di Daniel de Bruyen verso la città di Anversa: scaduti i termini, la città donò i dipinti all'arciduca Ernest.

La *Predica del Battista*, un dipinto di grandi dimensioni, riporta invece ai fatti del 1566, in cui predicatori riformati e calvinisti tengono sermoni fuori dalla città per non essere incarcerati e processati per eresia. Quest'opera racconta la predicazione del Battista (con un

³⁸ A. WIED (a cura di), *Bruegel*, p. 25.

³⁹ *Ibidem*, p. 25.

minuscolo Battesimo di Cristo sullo sfondo) proprio nel modo in cui avvenivano questi sermoni: si tenevano nei boschi e vi partecipavano molte persone, non solo riformati o calvinisti o aspiranti tali, ma anche cattolici, in un momento di grande fluidità religiosa. Tra la folla si notano persone appartenenti a tutti gli strati sociali, tra cui un pellegrino e una zingara, due monaci e un soldato, e anche un personaggio con il turbante ottomano. Ciò allude probabilmente all'universalità del messaggio evangelico, che si rivolge ad ogni tipo di pubblico, come sostiene Silver. Riguardo alla tecnica utilizzata dall'artista, che permette di individuare i personaggi sacri solo con grande sforzo, lo studioso afferma: «[...] egli sfida lo spettatore a trovare e riconoscere il contenuto spirituale del soggetto principale. Bruegel elabora così un procedimento di scoperta che porta alla Rivelazione, una tecnica di composizione che utilizzerà sempre di più nei suoi quadri religiosi alla fine degli anni Sessanta»⁴⁰. Lo stesso meccanismo si ritrova nella *Conversione di san Paolo*, in cui si nota l'esercito che sta salendo per attraversare un valico, mentre la figura di Saulo accecato da Dio si scorge appena da dietro le schiene dei soldati.

Due tra le opere più famose riguardanti il tema rurale sono le *Nozze di contadini* e *Danza di contadini*: a prima vista sembrano pendants, mentre in realtà la danza rappresentata non è legata al matrimonio ma ai festeggiamenti per l'inaugurazione di una chiesa.

Le *Nozze di contadini* rappresenta un banchetto di nozze con dei contadini intenti a mangiare; sul lato destro si notano però un frate e un uomo ben vestito – figure che non appartengono al mondo rurale – impegnati a chiacchierare: questo indica che sono più interessati a coltivare la mente piuttosto che a godere del buon cibo. Questa notazione inserita dall'artista riflette la pratica del convivio nelle ville, che era occasione non solo per mangiare insieme ma anche per discutere, e spesso queste discussioni iniziavano proprio da un quadro presente nella dimora dell'ospite. Inoltre, la presenza di una sedia vuota vuole essere un invito allo spettatore a partecipare alla scena. Sostiene Richardson: «Instead of characterizing this as a clumsy, disjointed subject matter, this observation is further evidence for Bruegel's ambition to design a vernacular painting of rustic everyday life whose visual grammar is as worthy of close examination as a loftily painted *historia*; it is a willful effort to appeal to the viewer's appreciation of a complex construction»⁴¹.

La *Danza di contadini* rappresenta una festa per l'inaugurazione della chiesa del villaggio. La scena si compone di persone che ballano a coppie la danza della primavera,

⁴⁰ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, p. 271.

⁴¹ T. M. RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*, Ashgate Publishing Limited, Farnham 2011, p. 95.

bevono in un'atmosfera leggera e festosa, mentre sullo sfondo vi sono delle bancarelle; a sinistra, degli uomini sono seduti a un tavolo con birra e cibo. La linea dell'orizzonte molto bassa impedisce allo spettatore di avere una visione d'insieme dell'evento e gli dà l'impressione di esserne parte. Demus spiega così la scelta del punto di vista: «Ci si può chiedere perché Bruegel abbia applicato la prospettiva centrale con il punto di fuga all'altezza degli occhi soltanto in questo quadro di contadini, una delle sue ultime opere. È lecito supporre che l'accettazione di tutte le forme e di tutti gli aspetti della vita umana, che spesso Bruegel ha mostrato dall'alto, sia la ragione simbolica per questo “mettersi sullo stesso piano”»⁴².

Il *Paese della Cuccagna*, dal quale è stata tratta un'incisione – rara perché desunta dal dipinto e non da un disegno – rappresenta un mondo immaginario, fatto di ingordigia e voracità, in cui cibo e bevande sono ottenute senza sforzo. Il dipinto raffigura tutti gli strati sociali, rappresentati da un contadino, un soldato e un nobile, secondo la ripartizione sociale di origine medievale dei tre ordini. In questa rappresentazione di una situazione così lontana dalla realtà, Bruegel mostra con ironia un mondo alla rovescia. Si tratta comunque di un tema molto presente all'epoca, non solo nella cultura fiamminga e olandese.

Sono proprio queste opere a soggetto rurale a dare a van Mander l'indicazione che Bruegel avesse origini contadine, in una tradizione che cerca di ricavare dati della vita del pittore osservando i temi dipinti. In realtà, come ricorda De Rock⁴³, il contatto con la realtà contadina era molto comune all'epoca, in quanto città e campagna erano in stretta correlazione tra loro, non solo per il sostentamento alimentare e il commercio, ma anche perché con la progressiva crescita demografica molte persone si erano trasferite in città dalla campagna, e lì avevano fatto fortuna. Inoltre, in alcuni casi borghesi e nobili della città partecipavano a feste paesane e talvolta si travestivano da contadini, comportamento che van Mander attribuisce a Bruegel. Il tema dei contadini pervade il pensiero culturale di Anversa, in quanto in un clima di indagine sulle proprie origini, i costumi e le tradizioni contadine sono visti come un reperto dal passato: per Guicciardini i contadini vestivano costumi antichi e riteneva che vivessero sempre allo stesso modo da tempo immemorabile. Afferma Porras: «Peasant culture, in much the same way as the Dutch language, could provide access to the past precisely where there was a local absence of texts or physical remains. The figure of the

⁴² W. SEIPEL (a cura di), *Pieter Bruegel il Vecchio al Kunsthistorisches Museum di Vienna* (schede di K. Demus, traduzione di P. Alini e C. Mainoldi), Skira, Milano 1997, p. 139.

⁴³ J. DE ROCK, *The urban elite and rural Brabant in the sixteenth-century*, in T. Meganck, S. Van Sprang (a cura di), *Bruegel's winter scenes: Historians and Art Historians in dialogue*, Yale University Press, New Haven-London 2018, pp. 151-167.

peasant was increasingly identified with a historical, even an antique, Dutch identity, in contradistinction to the increasingly urban character of the sixteenth-century Low Countries»⁴⁴. Il tempo delle stagioni è considerato un tempo lento rispetto a quello degli affari e del commercio in città. Nel 1596, Ortelius pubblica una guida sull'antica civiltà Belgio-Germana, in cui paragona i Batavi antichi ai contadini. Anche le feste contadine sono descritte sia come un fenomeno contemporaneo sia storico. Il fatto che i contadini siano visti come figure immobili nel tempo è parte di un processo di distanziamento sociale tra il soggetto delle immagini e la classe medio-alta degli osservatori, rappresentando un modello di comportamento sia positivo sia negativo. D'altro canto, però, a un concorso di retorica alla domanda su quale sia il lavoro più utile e onesto, tutti i concorrenti pongono in primo piano l'agricoltura. Inoltre, è noto che nei circoli colti si era soliti mettere in scena rappresentazioni teatrali che mostravano contadini. Sostiene Porras: «But the paintings under discussion here are different: although they are of the large scale typically associated with history painting, they are non-narrative, nonhistorical genre scenes. The subjects of these pictures do not derive from any specific classical or biblical text, their authority comes rather from the depiction of practices rooted in cultural tradition and the shared experience of the community»⁴⁵.

Anche Pieter Bruegel, secondo van Mander, partecipava alle feste contadine usando un travestimento. In realtà è noto che era amico di Hans Franckaert, rivenditore di metalli e gioielli, partner commerciale di Jonghelinck. Franckaert sicuramente si spostava in campagna, in quanto proprietario di vari poderi, ma non è noto se Bruegel lo accompagnasse in queste ricognizioni. Secondo van der Stock⁴⁶ è stato lui ad avergli commissionato le *Nozze di contadini*, ed è probabile che Franckaert fosse anche proprietario del luogo in cui è ambientata la scena dipinta.

2.7 LA MORTE DI PIETER BRUEGEL E L'ELOGIO DI ORTELIUS

Nell'ultimo anno di vita Bruegel dipinge opere come *Gli apicoltori*, *Il ladro di nidi*, *La parabola dei ciechi*, *Il misantropo*, *La gazza sulla forca*, *I pezzenti*. In queste ultime opere i contadini diventano soggetto privilegiato e acquistano dimensioni monumentali, ma viene

⁴⁴ S. PORRAS, *Producing the Vernacular: Antwerp, Cultural Archaeology and the Bruegelian Peasant*, «Journal of Historians of Netherlandish Art», 2011, 3, 1, pp. 1-29, <<https://jhna.org/articles/producing-vernacular-antwerp-cultural-archaeology-bruegelian-peasant/>> (18 marzo 2023), p. 5.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁶ J. VAN DER STOCK, *Pieter Bruegel: A Preliminary Reconstruction of his Network*, in *Bruegel: The Hand of Master. Essays in Context*, atti del simposio (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 6-8 dicembre 2018), a cura di A. Hoppe-Harnoncourt, E. Oberthaler, S. Pénot, M. Sellink, Hannibal, Lichervelde 2019, pp. 12-23.

data importanza anche al paesaggio. Sostiene Silver: «Ciò che è nuovo in Bruegel in rapporto ai suoi modelli, è l'incorporazione di un vasto sfondo [...] che contrasta totalmente con la tragedia del primo piano»⁴⁷. Riferendosi agli interessi dell'ultima parte della carriera di Bruegel, Silver continua: «[...] le parabole facilitarono questa combinazione dei suoi due interessi tematici principali: il contenuto umano delle figure sante e il significato morale della semplice vita dei contadini»⁴⁸. Le parabole utilizzate, come quella dei ciechi, sono comuni a cattolici e calvinisti, quindi l'artista fino alla fine non dichiara le proprie convinzioni religiose. Argomenta Silver:

In un periodo di settarismo crescente tra calvinisti e cattolici tradizionali, la tensione religiosa si è intrecciata con la rivendicazione di privilegi e diritti dei cittadini nei confronti del lontano sovrano spagnolo. Utilizzando delle parabole – delle metafore rese autorevoli dal punto di vista dottrinale, ma che bisogna interpretare – Bruegel poteva realizzare delle immagini religiose che non avevano nessun bisogno di svolgersi nelle chiese, luoghi delle distruzioni iconoclaste del 1566 [...]. Inoltre, servendosi di parabole familiari e di contenuto quotidiano, comuni alle Bibbie cattolica e calvinista, poteva non dichiarare le proprie convinzioni, cosa che aveva permesso alla *Parabola dei ciechi* o al *Buon pastore* di essere opere favorevolmente accolte indifferentemente da un pubblico o da un altro, stigmatizzando entrambe coloro che Grossman chiama “quelli che sono ciechi per la vera religione”.⁴⁹

Il ladro di nidi rappresenta una delle opere più enigmatiche di Bruegel: un ragazzo cammina sotto un albero mentre un altro si è arrampicato e sta rubando un nido. Il tema si rifà a un proverbio fiammingo «chi sa dov'è il nido si limita a saperlo / chi lo ruba lo ha»⁵⁰, ma forse vuole indicare anche qualcos'altro. Il ragazzo sull'albero sembra quello maggiormente in pericolo e quello che passeggia lo guarda, senza rendersi conto che sta per cadere in un torrente. Come sostiene Silver:

[...] Bruegel presenta dei contadini, isolati in una foresta, quali incarnazioni della follia, attiva o passiva, eppure molto contenti di sé. Non c'è alcun dubbio che il contadino e il suo contraltare aggrappato stiano per cadere entrambi, ma è evidente anche il contrasto esistente tra questi personaggi e i paesani che lavorano, che conoscono il posto e il modo di lavorare in maniera fruttuosa con la natura. Il messaggio del proverbio lascia intendere che è l'attività a dare dei risultati piuttosto che la semplice teoria o la conoscenza astratta.⁵¹

⁴⁷ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, p. 373.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 374.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 375.

⁵⁰ A. WIED (a cura di), *Bruegel*, p. 34.

⁵¹ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, p. 370.

Anche *La gazza sulla forca* risulta ambigua sul piano del significato: in primo piano troneggia una forca su cui è posata una gazza, mentre intorno alcuni contadini danzano. Forse anche qui l'artista si rifà a un proverbio, che rimanda alle malelingue associate alla gazza: un tema sicuramente importante in un momento in cui anche un sospetto poteva portare all'accusa e alla condanna per eresia.

Nel 1568 Pieter Bruegel muore a Bruxelles in circostanze ignote. È noto da van Mander che poco prima della morte abbia chiesto alla moglie di bruciare alcuni disegni perché riteneva potessero causarle dei problemi. Viene sepolto nella chiesa di Notre Dame de la Chapelle dove si era sposato cinque anni prima. In suo onore, l'amico Ortelius⁵² scrive un elogio funebre nel *Liber Amicorum*, dove lo paragona ai più grandi pittori dell'antichità, e si domanda perché sia morto così giovane. Seguendo un topos comune all'epoca, incolpa prima la Morte di essere stata abbagliata dalla sua bravura e di averlo creduto più vecchio, poi la Natura, da cui l'artista aveva tratto ispirazione, che lo avrebbe ucciso per paura di essere sostituita da lui. Secondo Ortelius, nell'imitazione della natura Bruegel non aveva eguali: persino la Natura stessa sembrava a disagio per le sue abilità. Come riferisce Serebrennikov, Ortelius compara Bruegel al pittore Eupompo, il quale, secondo Plinio, affermava che gli artisti dovevano imitare la natura, non altri artisti: «This, the cartographer writes is true for Bruegel as well, whose panels "I used to describe as hardly works of art, but as works of Nature"»⁵³. Inoltre Ortelius avvicina Bruegel ad Apelle, «Bruegel depicted many things that cannot be depicted, as Pliny says of Apelles»⁵⁴. Infine lo paragona al pittore greco Timante e Meadow spiega: «The third and final citation derived from Pliny speaks also to the ability of the artist to depict the intangible, but here concerned with human emotions and physical enormity»⁵⁵. Ortelius afferma che nei dipinti di Bruegel ci sono sempre significati che vanno oltre a ciò che si vede: «In all his works more is always implied than is depicted»⁵⁶. Infine sostiene che Bruegel, pur non avendo imitato nessuno degli artisti viventi e non, merita di essere imitato dai suoi successori per la sua perfezione.

Se Bruegel era un artista molto richiesto già in vita, è noto che dopo la sua morte i suoi dipinti acquistano un valore altissimo. Anche le stampe – per le quali era conosciuto –

⁵² Sulla figura di Ortelius e dei suoi contatti con umanisti del tempo, si veda T. MEGANCK, *Erudite eyes. Friendship, art and erudition in the network of Abraham Ortelius*, Brill, Leiden-Boston 2017.

⁵³ N. E. SEREBRENNIKOV, *Imitating Nature/Imitating Bruegel*, «Netherlands Yearbook for History of Art», 1996, 47, pp. 222-246: 231.

⁵⁴ M. A. MEADOW, *Bruegel's "Procession to Calvary", Æmulatio and the Space of Vernacular Style*, «Netherlands Yearbook for History of Art», 1996, 47, pp. 186-205: 193.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 194.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 193.

aumentano il loro valore e sono proprio queste a consacrarlo alla fama sia locale che europea. Anche i suoi figli hanno potuto contare solo su disegni e stampe per conoscere il lavoro del padre, in quanto i dipinti erano eseguiti per committenti privati ed esposti nelle ville per il loro circolo culturale. Molti dipinti nati come copie e rielaborazioni di lavori di Pieter Bruegel nascono da stampe e disegni proprio per questo motivo. I dipinti hanno avuto comunque un'intensa vita collezionistica dopo la morte dell'artista.

2.8 AMICI, COMMITTENTI E COLLEZIONISTI DI PIETER BRUEGEL

Durante la carriera Pieter Bruegel ha potuto contare su una buona cerchia di amici e committenti appartenenti ai circoli culturali più influenti dell'epoca. Grande amico e ammiratore di Bruegel è senza dubbio Abraham Ortelius, che possedeva la grisaille della *Morte della Vergine*, dalla quale ha fatto ricavare delle incisioni da regalare ai suoi amici dopo la morte dell'artista. Cartografo e geografo per Filippo II, è conosciuto principalmente per la pubblicazione del suo *Theatrum Orbis Terrarum* nel 1570. Anche Ortelius, come Bruegel, ha compiuto il viaggio in Italia: nel settembre 1577 decide di accompagnare Hoefnagel, che a causa della Furia Spagnola aveva deciso di emigrare, in un viaggio verso sud con lo scopo di stabilire un'attività a Venezia. Del loro viaggio si conoscono le tappe principali; infatti Serebrennikov ricorda:

The two men travelled first to Frankfurt, then Augsburg, and next to Munich where, again according to Van Mander, Ortelius persuaded Hoefnagel to show Duke Albert V of Bavaria several miniatures he had executed. Although the merchant from Antwerp accepted the position of court miniaturist when it was offered to him, the two companions decided to continue their journey southward, stopping in Ferrara at the end of October, perhaps in Florence, and on to Rome. And shortly before Hoefnagel returned to Munich to take up his duties at Albert's court, the two men ventured further south to the 'campania felix', that is the surrounding of Naples where the Romans of antiquity had retreated to escape the heat of summer.⁵⁷

Ortelius è anche molto attento e interessato alla questione archeologica e culturale per la ricerca delle origini del popolo neerlandese. Infatti, sua è la prima mappa di un sito archeologico, inserita in una veduta topografica del paesaggio: Arx Britannica. Inoltre, come spiega Porras, il cartografo ha integrato l'immagine con stralci di testo sui Batavi presi dalla *Germania* di Tacito e incisioni dei resti ritrovati a Brittenberg:

⁵⁷ N. E. SEREBRENNIKOV, *Imitating Nature/Imitating Bruegel*, pp. 228-229.

First issued as a separate sheet, the map would also be incorporated in the 1581 edition of Ludovico Guicciardini's *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (*Description of All the Low Countries*). Guicciardini had included a textual description of the ruin in his original 1567 text, describing how local peasants had found stones inscribed "x. G.I." (which he took to mean *ex germanae inferioris* [of lower Germany]), as well as several medals and other antiquities near the site.⁵⁸

Strettamente legato a Ortelius vi è anche Christophe Plantin, direttore della famosa stamperia "Al compasso d'oro" ad Anversa: a lui si deve la pubblicazione nel 1570 del *Theatrum Orbis Terrarum* di Ortelius. Plantin, il più grande editore e stampatore di libri del XVI secolo – come riportato da Silver⁵⁹ – pubblica anche la *Bibbia Poliglotta*, che raccoglie la traduzione della Bibbia in varie lingue. In generale, si può dire che dalla sua stamperia passò tutta la cultura sia classica sia popolare, poiché pubblica testi sia in latino sia in volgare (francese e fiammingo), testi sacri, grammatiche, opere filosofiche e letterarie, opere scientifiche. Ricorda Roberts-Jones:

Célèbre pour ses travaux d'éditeur et d'illustrateur, il opère le passage entre la culture classique et populaire, publiant en latin et dans les langues vernaculaires – français et flamand – les textes sacrés, des grammaires, les *Adages* d'Érasme, *Ronsard*, le *Roman de Renart*, etc., soit en tout quelque quinze cents ouvrages. Dans le domaine scientifique, il est l'éditeur de Vésale et de Dodonée, et sa production culmine en 1570 avec le *Theatrum Orbis Terrarum* d'Ortelius [...] et avec la *Bible polyglotte* en grec, latin, hébreu, syriaque et chaldéen, publiée en 1572 et 1573.⁶⁰

Amico di Bruegel è sicuramente anche Hans Franckaert, mercante tedesco nativo di Norimberga, che da immigrato molto probabilmente porta ad Anversa una simpatia per la Riforma protestante. Franckaert rivende metalli e gioielli, è partner commerciale di Jonghelinck, ma è anche un letterato e frequenta attivamente la camera di retorica "Violieren", alla quale è ammesso nel 1546-47. Questa camera di retorica, la maggiore di Anversa, è legata dal 1480 alla Gilda di San Luca ed è sicuramente un riferimento importante per gli artisti. Come ricordato da Mansbach⁶¹, Franckaert faceva parte anche del circolo dei "Quattro venti", un piccolo gruppo di letterati e artisti colti che si riunivano alla stamperia di Cock.

Un'attenzione a parte meritano i principali committenti di Pieter Bruegel: Jean

⁵⁸ S. PORRAS, *Producing the Vernacular*, p. 2.

⁵⁹ L. SILVER, *Pieter Bruegel*.

⁶⁰ P. ROBERTS-JONES, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Flammarion, Paris 1997, p. 27.

⁶¹ S. A. MANSBACH, *Pieter Bruegel's Towers of Babel*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1982, 45, pp. 43-56: 51.

Noirot, Niclaes Jonghelinck e il cardinale Granvelle. Jean Noirot è il direttore della Zecca di Anversa, uno degli incarichi più importanti della città. Sostiene Silver:

Il direttore della Zecca di Anversa, Jean Noirot, possedeva dal canto suo almeno cinque quadri di Bruegel a soggetto morale. Possiamo dedurre che l'artista suscitava una forte ammirazione in un circolo prestigioso di ricchi privati, alcuni dei quali erano molto vicini alla Zecca di Anversa e collezionavano le sue opere con passione. Bruegel aveva mantenuto dei forti legami con Anversa pur risiedendo a Bruxelles; è peraltro interessante osservare che i suoi dipinti raffiguranti degli umili contadini erano collezionati da una clientela ricca.⁶²

Appartiene al circolo di Noirot anche Niclaes Jonghelinck, banchiere e mercante, responsabile delle imprese di trasporto marittimo di Zelanda a Middleburg. Jonghelinck vive nella villa suburbana Ter Beke, in cui espone opere di Bruegel (circa sedici, tra cui la *Torre di Babele*, conservata oggi a Vienna), Frans Floris e Dürer; di lui si parlerà più diffusamente nel capitolo seguente.

Più complessa è la questione riguardante il cardinal Granvelle. Consigliere di Carlo V prima e potente ministro di Filippo II poi, arcivescovo di Malines e cardinale dal 1561, rappresenta una delle persone più influenti nei Paesi Bassi tra il 1550 e il 1564. Nel 1563, secondo quanto riporta Sullivan⁶³, fa costruire la sua villa di campagna, quando solo pochi anni prima – nel 1559 – aveva dichiarato che i Paesi Bassi erano troppo prosperi e che le persone non sapevano resistere ai vizi. Nel 1564 infine è costretto all'esilio perché rimosso dal Consiglio di Stato, di cui era capo. Il provvedimento, che comporta anche la restituzione dei suoi beni, era stato intrapreso in quanto la sua presenza nell'amministrazione centrale aveva bloccato le pratiche perché nessuno voleva lavorare con lui. Scorrendo l'inventario delle sue ville steso nel 1607, si nota la presenza di cinque dipinti di Bruegel su tavola a Besançon, due nella villa di Parma e una copia dei *Giochi di bambini*. Si conferma dunque come uno dei maggiori collezionisti di Bruegel.

Altra figura influente per l'epoca è Jan Vleminck, fattore di Filippo II che aveva permesso alla reggente Margherita di Parma di pagare le spese militari tra 1564 e 1566 grazie a un suo prestito. Vlemick aveva operato investimenti nelle case mercantili di Anversa con lo scopo di costruire un patrimonio familiare, grazie al quale riesce ad acquistare feudi e manieri intorno ai Ter Borcht. Probabilmente è proprio lui il committente del *Censimento a Betlemme* di Bruegel.

⁶² L. SILVER, *Pieter Bruegel*, p. 42.

⁶³ M. SULLIVAN, *Bruegel and the creative process, 1559-1563*, Ashgate, Farnham-Burlington 2010.

Tra i collezionisti di dipinti di Bruegel, che hanno determinato più di tutti il destino e la collocazione odierna di molte sue opere, vi è l'arciduca Ernest. Governatore tra il 1593 e il 1595, riceve in dono dalla città di Anversa i sei pannelli dei *Mesi* originariamente posseduti da Jonghelinck e confluiti tra i beni cittadini. Dall'inventario dei beni dell'arciduca Ernest compilato nel 1595 è possibile rintracciare, oltre al ciclo dei *Mesi*, altre opere di Bruegel: *Giochi di bambini*, la *Conversione di San Paolo* (entrambi acquisiti nel 1594), la *Crocifissione* (scomparsa, a meno che non si faccia riferimento con questo nome all'*Andata al Calvario*) e le *Nozze di contadini* (originariamente appartenuto a Noiroot, secondo quanto riportato da Roberts-Jones⁶⁴). Queste opere si ritrovano successivamente a Praga nella collezione di Rodolfo II, fratello di Ernest, e arricchite – secondo l'inventario del 1621 – dalla *Dulle Griet* e dal *Paese della Cuccagna*, oltre ad altre opere oggi scomparse e a copie di Pieter Bruegel il Giovane. La collezione viene poi trasferita a Vienna sotto il regno di Mattia e passa dunque in eredità a Leopoldo Guglielmo.

2.9 PIETER BRUEGEL ERA CATTOLICO?

Non disponiamo di dati certi per attribuire l'appartenenza religiosa di Bruegel, ma sono noti alcuni elementi che ne permettono la discussione. Per molti anni si è pensato che l'artista avesse tendenze protestanti o vicine a una setta, tra cui quella anabattista, dando credito a un fatto riportato da van Mander. Quest'ultimo ricorda che l'artista, ormai malato, avesse chiesto alla moglie di bruciare alcuni disegni perché secondo lui potevano causarle problemi con le autorità. Van Mander però non dice altro a riguardo e per molto tempo questo è stato ritenuto un indizio sufficiente della sua adesione al pensiero non cattolico. Come rileva Sellink, van Mander si riferisce a una categoria definita di disegni, «a group of accurately drawn compositions with captions that were not published as prints»⁶⁵. Affermando che questo gruppo di disegni è stato distrutto, ogni discussione sul tema può essere solo puramente speculativa e non siamo in grado di sapere per quale motivo questi disegni potessero essere pericolosi per la moglie e la famiglia di Bruegel. Sellink argomenta dunque:

In bringing this subject to a close, one could come up with a general and – admittedly – just as hypothetical idea. In such turbulent times, people's behaviour and the consequences of their choices would have been all the more clearly visible to such an undeniably good observer as Pieter Bruegel, both within and far beyond his immediate circle. Perhaps the reflection of his time should be sought not in concrete

⁶⁴ P. ROBERTS-JONES, *Pierre Bruegel l'Ancien*, p. 298.

⁶⁵ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*, p. 35.

allusions, but rather in the revealing of man's intrinsic shortcomings and moral weaknesses.⁶⁶

Un altro fatto a cui si fa riferimento per affermare che Bruegel non era cattolico è il documento che registra come durante l'occupazione spagnola alcuni soldati risiedessero nella sua abitazione. Büttner sostiene però: «He seems to have been a respectable citizen whose orthodoxy no one doubted when the city council decreed on 18 January 1569 'to relieve Master Pieter Bruegel of the Spanish soldiers residing in his house and to offer him a certain compensation from the treasury of our city, so that he can continue his work in this town'»⁶⁷.

A sostegno della tesi secondo cui Bruegel non fosse cattolico, si fa di solito riferimento alla sua amicizia con Abraham Ortelius, che secondo alcuni aderiva a una setta. A questo proposito, Büttner afferma:

Time and again Bruegel biographies state that the geographer had been a Protestant or had belonged – just as the Antwerp printer and publisher Christopher Plantin – to a Christian sect, the 'Huis der Liefde'. This claim has become a commonplace in recent Bruegel research, even leading to conclusions regarding his religious affiliation. It was not deemed necessary to examine the sources anew and to ask whether this claim was actually justifiable.⁶⁸

Inoltre, aggiunge Silver: «Ora, anche se erano amici, Ortelius e Bruegel non erano obbligati a condividere le rispettive opinioni religiose, soprattutto se di natura così controversa e così personale; inoltre, rivelarle sarebbe stato davvero pericoloso, anche prima del Consiglio dei torbidi»⁶⁹. Anche la supposta adesione di Ortelius alla setta Famiglia dell'Amore è fonte di dubbio, in quanto Ortelius era cartografo e geografo alla corte di Filippo II e quindi la sua fede doveva essere certa. Riguardo a Ortelius, Kashek afferma:

As has been long acknowledged, Ortelius was skeptical toward any form of religious orthodoxy, which would attempt to bind spiritual enlightenment to the observance of churchly rituals of any kind. In 1567, after the Antwerp Council of Blood, he compared the situation in the Low Countries with a sick man threatened by "Catholic evil, Protestant Fever, Huguenot disease and different vexations from black riders and other soldiers" and in 1592, he still expressed the hope that his fellow humanist

⁶⁶ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*, p. 35.

⁶⁷ N. BÜTTNER, *Plus semper quam pingitur: The Catholic Bruegel*, «Artibus et Historiae», 2018, 39, 77, pp. 99-109, <<https://www.jstor.org/stable/44973589>> (31 marzo 2023), p. 99.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 101.

⁶⁹ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, p. 304.

Justus Lipsius was neither “an adherent of the pope or a Calvinist [...] for sins are committed on both sides”.⁷⁰

D’altro canto, Büttner sostiene che Ortelius resta cattolico e anzi, dopo la ripresa di Anversa da parte dei cattolici nel 1585, è registrato come cattolico: «Ortelius’s grandfather was a good Catholic who had even built a stone crucifix, which was however damaged during the iconoclasm. While Ortelius’s closest relatives joined the Reformation, he himself lived as a Catholic and was buried as one»⁷¹.

Tornando a Bruegel, alcuni fatti certi ci permettono di ricostruire almeno in parte elementi relativi alla sua fede religiosa. L’artista infatti si è sposato con Mayken Coecke nella chiesa cattolica di Notre Dame de la Chapelle, la stessa in cui viene sepolto alla sua morte. Ciò ci fa pensare che Bruegel fosse – almeno esteriormente – cattolico, anche se non è detto che questo fosse il suo sentire personale. Inoltre, Bruegel lavora per committenti cattolici, come Nicolaes Jonghelinck e il cardinale Granvelle. Secondo Kashek, tuttavia, sembra improbabile che Bruegel si conformasse ai tradizionali ideali di culto cattolico, in quanto si mostra interessato alla demolizione creativa delle forme convenzionali di costruzione dell’immagine invece di continuare a rinnovarle. Infatti afferma:

Of course, we cannot rule out the possibility that some of Bruegel’s works show affinities to orthodox Catholic forms of art and exegesis. [...] it seems very unlikely that the artist conformed to traditional Catholic ideals of worship. If only for the sake of formal inventiveness, ingenuity, and innovation, Bruegel always strongly deviated from the pictorial formulae that he certainly knew and used as stimulating points of departure. Apparently, he was more interested in the creative deconstruction of conventional forms of image-making than in continuing or renewing them.⁷²

Kashek nota inoltre che: «[...] he also did not make devotional paintings, put no emphasis on the Eucharist or the physicality of Jesus Christ and did not focus on the pictorial veneration of the Virgin Mary»⁷³. Lo studioso ricorda l’importanza che Erasmo attribuisce all’umiltà di Cristo, in contrasto con la pomposità del papa: «At the same time, it is important to note that the Erasmian text formulates a sharp criticism of the Catholic Church by emphasizing the humility of Christ as a counter-image to the pompous appearance and

⁷⁰ B. KASHEK, *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, pp. 19-20.

⁷¹ N. BÜTTNER, *Plus semper quam pingitur*, p. 102.

⁷² B. KASHEK, *Pieter Bruegel the Elder and Religion*, p. 20.

⁷³ *Ibidem*, p. 4.

conduct of the Roman Pope. Thus, it is fair to assume that Bruegel's pictorial idiom possessed a certain polemical charge»⁷⁴. Vi è infine l'evidenza iconografica che Bruegel abbia problematizzato, se non criticato apertamente, il governo asburgico e l'autorità cattolica:

On the other hand, there is strong iconographical evidence that Bruegel at least problematized, if not openly criticized, the Habsburg rule and Catholic authorities in many of his images. A productive option for a potential reconciliation of this conflict is to assume that these Catholic officials themselves, despite their public adherence to the Roman Church, were interested in or even privately preferred alternative forms of spirituality – an attitude and behavior that was prominently labeled and criticized as “Nicodemism” by John Calvin.⁷⁵

2.10 LA MORTE DELLA VERGINE

Per mostrare la difficoltà di comprendere la posizione di Bruegel nel dibattito religioso e sul tema delle immagini nel suo tempo, osservandone le opere – che come tutte mantengono una parte di ambiguità – si analizzerà la grisaille raffigurante la *Morte della Vergine*, ritenuta da Büttner un esempio per dimostrare che Bruegel era cattolico.

La grisaille *Morte della Vergine* era stata donata da Bruegel a Ortelius: l'amico la conservò privatamente fino al 1574, quando ne fece trarre un'incisione a opera di Philip Galle da donare agli amici e alla quale aggiunse un'iscrizione in latino. A questo proposito, Silver afferma: «[...] i sentimenti religiosi espressi nell'iscrizione sono delle semplici frasi concernenti la gioia e il dolore provocati dalla morte della Vergine visti come degli esempi per i fedeli»⁷⁶. La stampa fu inviata, tra gli altri, a Benedictus Montanus e a Dirck Coornhert. Come spiega Büttner⁷⁷ riferendosi alla dottrina dell'immagine rappresentata, è noto che dopo il concilio di Trento il teologo di Lovanio Johannes Molanus abbia compilato un canone di immagini permesse e immagini proibite. Anche se non menziona il tema della Morte della Vergine in particolare, le scene apocriefe relative alla vita di Maria, Giuseppe, Anna e Gioacchino sono inserite tra i soggetti degni di essere dipinti e perciò raccomandati. Riguardo alla dottrina riformata, la questione è più complessa:

But Luther as well considered the 'Holy Virgin' as exemplary on the way of faith and as a teacher of true Christian humility, because 'the tender mother of Christ

⁷⁴ B. KASHEK, *Pieter Bruegel the Elder and Religion*, p. 22.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁷⁶ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, p. 304.

⁷⁷ N. BÜTTNER, *Plus semper quam pingitur*.

teaches us by the example of her experience and her words how to know, love and praise God'. At the same time, the reformer warns emphatically against the – in his eyes – wrong elevation of the mother of God and against invoking her in order to seek salvation [...]. The particular Catholic concept of bodily assumption into heaven, mentioned in those legends which are the basis for Bruegel's painting, was categorically rejected by the Reformed. This is why there is a quasi Catholic monopoly on images showing scenes from the Life of the Virgin. It is in those images that the religious gaze comes to fruition.⁷⁸

In base a questi elementi, sembra dunque più probabile che la grisaille rappresenti un'immagine di devozione cattolica verso Maria.

Kaminska analizza però l'opera mostrando come questa non abbia – così come accade a tutte le opere di Bruegel – un significato univoco. La composizione ricorda da vicino analoghi esempi di Hugo van der Goes, Martin Shongauer e Albrecht Dürer, riferimenti che sicuramente sono stati notati e apprezzati da Ortelius. La grisaille si interroga su un tema molto discusso all'epoca, ovvero se la morte fosse un affare pubblico o privato. Gli umanisti consideravano l'esibizione della morte in pubblico un fatto indecoroso, ma la pratica attuale non era molto diversa. Anche con l'influenza della Riforma, la morte restava un fatto sociale: l'affollamento della scena indica che Bruegel intendeva dare risalto a questo tema. Nella grisaille una Maria anziana e debole è circondata da una varietà di oggetti che riguardano i riti necessari per una buona morte cristiana: il crocifisso, le persone care in preghiera, gli strumenti per l'estrema unzione. Nel XV e XVI secolo quest'ultimo sacramento era impartito con grande solennità: i riti dovevano servire a scacciare la paura della morte e aprire un collegamento con la divinità. Nell'opera di Bruegel si nota la difficoltà e lo sforzo con cui Maria regge il candelabro e si appresta a ricevere l'ultimo sacramento: questa sezione dell'opera vuole mostrare al cristiano un esempio di buona morte e la figura di Pietro indica l'importanza della Chiesa che amministra i sacramenti ai morenti. Al contrario degli esempi di area tedesca citati, in Bruegel è Pietro, non Giovanni, ad essere al fianco di Maria, e nessuno dei discepoli e testimoni legge da un libro religioso. Nella parte sinistra della scena si nota calma e pace: Giovanni si è appisolato di lato, vicino al camino e questa è un'innovazione significativa. Giovanni, che aveva il compito di prendersi cura di Maria dopo la morte di Cristo, è l'unico che dorme beatamente, mentre tutti gli altri si affannano per aiutare la Vergine. Ricorda Kaminska: «The apostle who was given the mission of taking care of the Mary by the dying Christ fails to even stay awake during her

⁷⁸ N. BÜTTNER, *Plus semper quam pingitur*, p. 104.

agony. This is a significant departure not only from Schongauer's and Dürer's prints, but also from *The Golden Legend*, one of the most important sources describing the death of the Virgin, in which John was the one who summoned all the apostles to her deathbed»⁷⁹. Questo può far pensare a una critica velata all'insieme di ritualità imposte a una persona morente: infatti, con la Riforma, che enfatizza la dipendenza diretta dalla grazia divina per ottenere la salvezza, il fedele non deve temere per il suo destino. La dottrina riformata toglie lo status di necessità a tutti quegli oggetti che si vedono nella scena, permettendo che anche la confessione sia a discrezione del morente. Infatti, argomenta Kaminska:

The possible reading of the grisaille as a criticism of the deathbed ceremonies would have been grounded in the sixteenth-century transformation of approaches to dying and the mentality it produced, which, while not ubiquitous, would have been shared nonetheless by not only committed Protestants, but also reform-minded, Erasmian Catholics. Ridiculing, [...] various Catholic *ceremonialae*, Erasmus did not spare the *ars moriendi* either.⁸⁰

Gli ultimi rituali prima della morte di origine tardo-medievale sembra abbiano il potere di ripulire il cristiano morente dai suoi peccati. Ricorda Kaminska: «By contrast, humanists and theologians taught that rather than relying on these last-minute means, a true Christian was to spend his whole life preparing for death by simply living in a pious and honest fashion. *Ars moriendi* was, in their view, to be substituted by *ars vivendi*»⁸¹. Il rifiuto del ruolo di Maria e dei santi come intercessori, della funzione dei chierici e amministratori di riti indispensabili, così come la critica della teologia cattolica delle opere, ha per risultato una chiara trasformazione dei riti connessi alla morte tra i protestanti: i luterani eliminano l'estrema unzione e gli oggetti richiesti (crisma, acqua santa, candele...) ma mantengono la comunione. Ma questa trasformazione dell'*ars moriendi* interessa anche i moderati: nel 1539 si tengono a Gand le rappresentazioni messe in scena dalle scuole di retorica. Riferendosi a queste Kaminska sostiene che permettono di «[...] evaluate popular beliefs that would have been circulating among and addressed toward laymen rather than highly educated theologians, as well as broader ideas on faith, salvation, and justification that one should follow throughout one's life in order to approach death confidently and joyfully»⁸². Questa disputa di retorica verteva sul tema di quale fosse la più grande consolazione per un uomo

⁷⁹ B. A. KAMINSKA, *Pieter Bruegel the Elder: Religious Art for the Urban Community*, Brill, Leiden-Boston 2019, p. 196.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 197.

⁸¹ *Ibidem*, p. 199.

⁸² *Ibidem*, p. 200.

morente: in questa occasione nessuno dei concorrenti sembra difendere appieno l'*ars moriendi* cattolica.

Bruegel in quest'opera cattura il momento in cui vive: rispetto a Schongauer la quantità di oggetti e testimoni è aumentata considerevolmente. D'altro canto, l'enfasi posta sulla figura di Giovanni vuole indicare la maggiore somiglianza con Maria. Sostiene Kaminska:

His position and its similarity to Mary's may further viewers' theological understanding of her death, which was much disputed in the sixteenth century. The parallel between the sleeping John and the dying Virgin brings to mind Petrus Canisius's explanation of her departure from this world as "the happy act of sleeping" or a "sweet sleep", a mild type of death granted to those who live a pious life or suffer for Christ during their lifetime.⁸³

La risposta pacifica di Giovanni e la morte serena della Vergine sottolineano che la morte è dolce e leggera perché la loro vita è stata all'insegna dell'*imitatio Christi* e non per l'azione di sacramenti e ultimi riti, che in questo contesto appaiono superflui. Conclude Kaminska: «Mary really has no need for the traditional last rites, a conclusion that encourages viewers to reflect upon their efficacy. While ostensibly continuing the tradition of images of *ars moriendi*, Bruegel has in fact redefined the genre, and offered a discursive image enriching the contemporary debate about the rituals of death, very much in line with the transformation of *ars moriendi* into *ars vivendi*»⁸⁴.

Questo piccolo excursus sulla *Morte della Vergine* mostra come una stessa immagine possa prestarsi a più di un'interpretazione e mette in guardia sull'interpretazione univoca di ciò che si vede. Se la rappresentazione della Vergine in punto di morte rimanda sicuramente a un ambiente cattolico, allo stesso tempo il tema non è libero da critiche e altre interpretazioni. Sostiene Silver:

Scegliendo la Vergine come soggetto della tavola e servendosi di un testo che non proviene dalla Bibbia, Bruegel conferma, in questo momento della sua carriera, il suo attaccamento alla tradizione pittorica e spirituale (che coincide ugualmente con il decreto sulle immagini sacre del Concilio di Trento del dicembre 1563, che richiama all'omologazione delle immagini della Vergine e dei santi nelle chiese cattoliche). [...] sarebbe indubbiamente esagerato qualificare l'artista come un criptocalvinista, malgrado il suo riferimento evidente agli avvenimenti contemporanei come i predicatori dei "sermoni dei campi" nella *Predicazione di san*

⁸³ B. A. KAMINSKA, *Pieter Bruegel the Elder: Religious Art for the Urban Community*, p. 203.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 204.

Giovanni Battista. Tuttavia, certe opere di Bruegel suggeriscono la nostalgia dell'artista per una Chiesa unificata, che chiama all'umiltà (*Il censimento di Betlemme*), alla tolleranza e al perdono (*Cristo e l'adultera*), piuttosto che al conflitto.⁸⁵

⁸⁵ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, p. 304.

CAPITOLO 3 LA TORRE DI BABELE

3.1 LE VERSIONI DIPINTE DA BRUEGEL, LE FONTI E IL COMMITTENTE

La rappresentazione della Torre di Babele è un soggetto relativamente raro nell'arte fiamminga e olandese prima del XVI secolo, e si trova soprattutto nelle miniature. Nel XVI secolo, tuttavia, si verifica lo sviluppo del tema, sia nei dipinti sia soprattutto nelle stampe.

Durante la sua carriera Pieter Bruegel il Vecchio dipinse tre opere aventi come soggetto la torre di Babele, a testimoniare il suo interesse e quello dei suoi committenti per questo tema. La prima versione, oggi perduta, era una miniatura dipinta su avorio durante il viaggio in Italia ed era presente nella collezione di Giulio Clovio¹ presso il quale Bruegel aveva abitato a Roma. La seconda versione, firmata e datata 1563, ora conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna, fu dipinta per Niclaes Jonghelinck² di Anversa. La terza versione infine, più piccola della precedente, non è né firmata né datata ma attribuita a Pieter Bruegel ed è conservata al Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam. Entrambe le opere superstiti sono dipinte a olio su tavola.

L'episodio della Torre di Babele è narrato nel capitolo 11 della Genesi, in cui si racconta di un'epoca in cui tutti gli uomini parlavano la stessa lingua. Emigrando, si stabilirono nella pianura di Sennaar, in Oriente e cominciarono a plasmare i mattoni; poi dissero: «Venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra» (Genesi 11:4). Ma Dio scese a vedere la torre e la città in costruzione e pensò che gli uomini sarebbero stati capaci di concludere quel progetto, perché parlavano tutti la stessa lingua. Così decise di confondere la loro lingua e gli uomini, non comprendendosi più tra loro, furono dispersi su tutta la terra lasciando incompiuto il progetto. La torre assunse il nome di “Babele” perché con quella parola Dio aveva confuso le lingue e li aveva dispersi.

Secondo Levi Della Torre, con questa chiave di lettura l'episodio narrato mostra un atto di *hybris* contro Dio. Gli uomini hanno infatti costruito una torre alta fino alle nuvole non su prescrizione divina, ma in un'illusione di autosufficienza. Continua lo studioso: «La

¹ Giulio Clovio, uno dei più importanti miniaturisti del Rinascimento italiano, aveva studiato a Roma presso Giulio Romano. Nel corso della sua carriera aveva lavorato a Venezia e a Firenze e per un lungo periodo a Roma, al servizio del cardinale Alessandro Farnese (si veda capitolo 2).

² Niclaes Jonghelinck apparteneva all'élite anversese e, grazie al suo lavoro come esattore delle imposte in Zelanda e nel Brabante, intratteneva rapporti stretti con i maggiori dignitari della Zecca di Anversa, tra cui il direttore Jean Noirot. Inoltre, Jonghelinck coltivava legami con il mondo artistico di Anversa ed era in buoni rapporti con la corte di Bruxelles. Per ulteriori approfondimenti, si veda il capitolo 2 e B. A. KAMINSKA, *Pieter Bruegel the Elder: Religious Art for the Urban Community*, Brill, Leiden-Boston 2019.

Torre dunque è simile a un monte sacro, ma ne è l'inverso: non si protende verso il cielo per incontrarlo ma anzi per proteggersi da esso. [...] L'illusione dell'autosufficienza umana è un argomento del passo biblico su Babele. La Torre è un riparo dagli eventi fisici e metafisici. È una totalità chiusa in sé stessa»³. La torre inoltre non rompe direttamente una regola già stabilita, ma potrebbe farlo: toccando le nuvole, invade il territorio di Dio. Ciò che fa agire Dio sembra dunque la constatazione del potenziale innato nell'uomo. Scrive Koerner:

The tower invades God's territory [...]. He descends from heaven to see it, and it reaches "unto heaven". The restraint overcome is that of creation, of what the limit is on what possibly might be. God will not endure this trespass, just as he did not tolerate Adam who, eating of the Tree of Knowledge, almost became, in God's mysterious words, "as one of us" (Gen. 3: 22) – although, unlike Adam trespass, the tower's building broke no stated law. Doing what merely they were naturally capable of, humans brought upon them God's wrath.⁴

La versione di Vienna, di grandi dimensioni (114 x 155 cm)⁵, presenta un'immensa torre in costruzione, parzialmente edificata nella roccia, circondata da una città edificata in una vasta pianura a ridosso del porto. In primo piano si nota un re con il suo seguito che visita il cantiere. Nella struttura in costruzione è presente una grande varietà di macchine edili in azione. È possibile anche indagare la struttura della torre: è costruita di mattoni e rivestita da blocchi lapidei. Nella struttura ad archi ricorda il Colosseo di Roma, che Bruegel aveva sicuramente visto durante il suo viaggio in Italia e che era un soggetto comune nelle stampe. Lungo l'anello esterno si notano inoltre altre costruzioni che ricordano case contadine con il tetto di paglia. Inoltre, l'edificio è già in rovina; molte famiglie però si sono stabilite nella torre: Bruegel dipinge scene di vita comune, come la biancheria stesa ad asciugare o i vasi di fiori disposti sui davanzali. La torre proietta però un'ombra minacciosa sulla città.

Nella versione di Vienna, Bruegel non si attiene solo al passo della Genesi: il sovrano rappresentato è Nimrod, che viene menzionato nelle *Antichità giudaiche* di Flavio Giuseppe, uno scritto risalente al I secolo d.C. e molto diffuso nell'Europa del XVI e XVII secolo. In

³ S. LEVI DELLA TORRE, *La Torre di Babele, madre delle lingue e origine delle traduzioni*, «La Rassegna Mensile di Israel», 2018, 84, 3, pp. 35-44: 38.

⁴ J. L. KOERNER, *Bosch & Bruegel: from enemy painting to everyday life*, Princeton University Press, Oxford 2016, p. 298.

⁵ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings, drawings and prints*, Ludion, Ghent 2007, scheda 124, p. 188. Con bibliografia precedente.

quest'opera, ricorda De Coster⁶, si fa riferimento a Nimrod che, rappresentato come un tiranno, è il committente della torre di Babilonia, costruita con lo scopo di proteggersi da un nuovo diluvio e per timore di vedere il proprio popolo disperso.

La versione della *Torre di Babele* conservata a Rotterdam è invece di dimensioni minori (60 x 74,5 cm)⁷ e, secondo la dendrocronologia⁸, è stata dipinta dopo il 1556. La torre occupa la gran parte del quadro e non è più circondata da una città sullo sfondo, la quale è sostituita da una vasta pianura verdeggiante; a destra permane il porto. La torre sembra quasi completa, tranne per la parte apicale ancora sorretta da pali di legno, e non si scorgono quasi più le macchine in funzione. Lungo i vari livelli della città varie figurette sono quasi invisibili, tanto che nella visione d'insieme la torre non sembra abitata. La torre tocca le nuvole ma è illuminata da un colore rossastro, e proietta un'ombra più scura sul porto.

Le due opere, sebbene trattino lo stesso tema, sono molto diverse tra loro. La versione di Vienna mostra in primo luogo una torre enorme in costruzione, brulicante di vita, e si vedono anche una città e un porto in attività, molte persone sono intente al lavoro. Nella versione di Rotterdam la torre giganteggia, senza nessun altro elemento a controbilanciarla. Le presenze umane sono minuscole e scompaiono a una visione d'insieme, dando alla torre un aspetto ancora più massiccio, reso anche tramite l'abbassamento della linea d'orizzonte: è la rappresentazione di un monumento. Mentre nella versione di Vienna prevalgono i toni chiari e una luce limpida, in cui l'ombra proiettata dalla torre sul porto appare meno intensa, nella versione di Rotterdam la torre è bagnata da una luce rossastra e vi è maggior enfasi sul chiaroscuro e l'ombra sul porto è cupa. Sembra dunque più minacciosa della versione di Vienna.

Secondo Kaminska⁹, la *Torre di Babele* conservata a Vienna viene rintracciata per la prima volta nella collezione di Nicolaes Jonghelinck, che la conservava nella villa suburbana 't Goed ter Beken, nella zona sud di Anversa. Jonghelinck possedeva in tutto sedici opere di Bruegel, tra cui l'*Andata al Calvario* e il ciclo dei *Mesi*, e si può ipotizzare che quest'ultimo e la *Torre di Babele* fossero esposti insieme, probabilmente nella zona semipubblica della villa, destinata alle cene. I sei pannelli dei *Mesi* rappresentano la prosperità della campagna brabantina, mostrando la produzione del cibo consumato dagli ospiti, mentre il tema

⁶ X. DE COSTER, *Jusqu'au ciel!*, «Géographie et Cultures», 2013, 85, pp. 65-86, <<https://journals.openedition.org/gc/2768>> (3 febbraio 2023).

⁷ M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*, scheda 125, p. 189. Con bibliografia precedente.

⁸ <<https://rkd.nl/explore/technical/5004956>> (3 febbraio 2023).

⁹ B. A. KAMINSKA, *Pieter Bruegel the Elder: Religious Art for the Urban Community*, Brill, Leiden-Boston 2019.

dell'avvicinarsi delle stagioni alludeva alla posizione suburbana della villa. La *Torre di Babele* invece tratta della comunicazione non compresa a causa della confusione delle lingue, mentre il convivio mirava a superare le differenze di una comunità multiculturale per crearne una armoniosa fondata sui valori cristiani.

La tipologia della villa suburbana, che si sviluppa e si diffonde soprattutto alla metà del XVI secolo, era molto presente all'epoca ed era una risorsa di prestigio sociale. Grande importanza assumeva il convivio, in quanto si trattava di un vero e proprio rituale; la discussione poteva andare in molte direzioni senza per forza raggiungere un consenso. Kaminska sostiene infatti: «A convivium was a serious affair, a ritual that successfully complemented – and sometimes competed with – the more traditional church and state ceremonies. [...] Furthermore, these texts advocate firmly that convivia have always been essential for establishing communities and for marking rites of passage of individuals and groups»¹⁰.

Jonghelinck aveva lavorato come esattore delle tasse in Zelanda e nel Brabante, un lavoro che dieci anni dopo gli permise di comprare la villa suburbana dal fratello Thomas. Jonghelinck decorò la villa con uno stile senza precedenti, con opere – tra gli altri – di Pieter Bruegel, Frans Floris, Albrecht Dürer. Jonghelinck apparteneva all'élite della città: il fratello Jacques, scultore, aveva lavorato per la governatrice Margherita di Parma, l'imperatore Filippo II, il cardinale Granvelle e il Duca d'Alba, ed era legato al mondo artistico e mercantile di Anversa, mentre coltivava rapporti con i governi spagnolo e brabantino.

Un amico di famiglia era Jacques Hencxthoven, che aveva organizzato con Jonghelinck le lotterie nel 1560 e che alla sua morte ne avrebbe eseguito il testamento insieme a Jacques Jonghelinck. Attivo come mercante di spezie, era stato coinvolto anche in affari militari locali in qualità di responsabile della costruzione della Cittadella e delle fortificazioni.

Apparteneva al circolo di Jonghelinck anche Gilbert van Schoonbeke¹¹, il più importante e ricco agente immobiliare dell'Anversa del XVI secolo. Van Schoonbeke era già morto quando la *Torre di Babele* fu esposta nella villa di Jonghelinck, ma la sua figura continuava a dare corpo a dibattiti sull'imprenditoria. Del circolo di Jonghelinck, van

¹⁰ B. A. KAMINSKA, *Pieter Bruegel the Elder: Religious Art for the Urban Community*, p. 37.

¹¹ Gilbert van Schoonbeke divenne uno dei più ricchi e influenti cittadini di Anversa, operando sul settore immobiliare e delle costruzioni. Negli anni Quaranta del Cinquecento gestì la vendita dei terreni a sud di Anversa, nell'area in cui Jonghelinck fece costruire la sua villa, e successivamente seguì parte della costruzione delle fortificazioni e varie vendite di terreni per conto della città. Per ulteriori approfondimenti si veda B. A. KAMINSKA, *Pieter Bruegel the Elder: Religious Art for the Urban Community*, Brill, Leiden-Boston 2019.

Schoonbeke era sicuramente il personaggio più influente: questi impersonava la tensione tra profitto personale e bene comune, un tema molto dibattuto nei Paesi Bassi del XVI secolo.

L'analisi delle varie interpretazioni della *Torre di Babele*, in entrambe le versioni di Vienna e Rotterdam, mostra come le due opere rispecchino l'epoca in cui sono state dipinte rispetto alle tematiche sviluppate. La loro costruzione, con soggetto la torre di Babele, è volutamente ambigua: si tratta dunque di opere polisemiche, che suscitano riflessioni su argomenti diversi, come la questione religiosa, la politica, le lingue e il problema della traduzione, ma anche quello del punto di unione all'interno di una città fatta di molte anime diverse: tutti temi fondamentali nei dibattiti in corso nel XVI secolo.

3.2 LA TECNOLOGIA DI COSTRUZIONE

La *Torre di Babele* conservata a Vienna presenta la torre in costruzione. Questa è parzialmente edificata sulla roccia e costruita in mattoni, come narrato nel testo biblico: «Si dissero l'un l'altro: "Venite, facciamoci mattoni e cuociamoli al fuoco". Il mattone servì loro da pietra e il bitume da cemento» (Genesi 11:3). Successivamente i mattoni vengono ricoperti da blocchi di pietra, sbozzati dagli scalpellini in primo piano a sinistra. Per la costruzione gli operai si avvalgono di un ampio numero di macchine edili: carrucole e mezzi per sollevare blocchi pesanti dal porto alla torre in costruzione, come la gru a "gabbia di scoiattolo"¹², in cui gli uomini camminano all'interno di una ruota facendo muovere il carico. È però la struttura stessa della torre ad essere impossibile: si tratta di una costruzione a piani all'interno e a chiocciola all'esterno; ma si rifà anche all'aspetto del Colosseo nella struttura ad archi. Afferma Demus:

Risulta quindi che a seguito del mito biblico la torre babilonese è il paradigma che tutte le opere dell'uomo devono rimanere frammentarie. Non può essere portata a termine perché una volontà tracotante raggiunge i suoi limiti. Il tema artistico era quindi: dimostrare l'impossibilità di portare a compimento un'opera, del fallimento della razionalità pura e semplice ostentata dall'uomo – in particolare quello dell'età moderna – a causa dell'insensatezza unita alla razionalità stessa.¹³

Le attività edilizie sono rappresentate in modo didascalico ma con completezza. Snow sostiene che la tecnologia costruttiva è un fallimento, in quanto la torre pende ed è quindi destinata al collasso, e spiega il paradosso tra l'oggetto in costruzione e il processo

¹² L. SILVER, *Pieter Bruegel*, traduzione di E. Crispino e C. Grisanti, Giunti, Firenze-Milano 2019, p. 260.

¹³ W. SEIPEL (a cura di), *Pieter Bruegel il Vecchio al Kunsthistorisches Museum di Vienna*, schede di K. Demus, traduzione di P. Alini e C. Mainoldi, Skira, Milano 1997, p. 57.

stesso di costruzione:

For the fundamental oscillation within his image, [...] as between the *object* of construction and the *process* of its coming into being. And it is in terms of this opposition that a sense of value as well as paradox tends to emerge from the painting. The grandiosity of the object and the incongruity of its presence tend to dominate one's first impressions, and produce, I think, a generally negative or ironic effect (perhaps chiefly by referring us so inexorably to the Biblical context). But the more intricately one becomes immersed in the minute particulars of the image, the more positive what it depicts begins to seem. [...] The Vienna *Tower of Babel* is, along with *Magpie on the Gallows*, Bruegel's most exquisitely painted work, and the one that most openly expresses the authorial pleasures of devising and depicting. The contrast between the ungainly monumentality of the tower and the artist's miniaturist-like preoccupation with finely etched detail seems deliberate, as does the tension between its massive attempt to rise and his watchmaker-like curiosity about how it works.¹⁴

De Coster¹⁵ identifica l'attività umana come l'opposizione dell'architettura alla natura, un atto di trasformazione totale: gli uomini scavano una montagna per costruirvi sopra e intorno una torre colossale. Si tratta di un tentativo di dominare l'ordine naturale e trasformare in modo totale la natura grazie alla volontà umana. Questo accenno amplifica il contrasto tra la verticalità della torre e la piattezza della pianura circostante: la presenza di una montagna così alta nel mezzo di una pianura sembra un paradosso.

Altri studiosi, al contrario, mettono l'accento sulla fiducia nell'attività umana: Bruegel descrive i metodi di costruzione più avanzati del suo tempo. Per Narusevicius¹⁶, la riproduzione delle macchine edili indica un sentimento di fiducia nel progresso, in cui si nota il contrasto tra la monumentalità della torre e lo spirito di cooperazione nell'attività di costruzione. Sostiene infatti:

What is almost immediately evident is the contradiction between the giant crumbling, listing, and imposing Roman Coliseum-like tower, and not only the bustling city surrounding it, but the industry with which it is being built. [...] There is a contrast between the object of construction and the process by which it is coming into being; between the monumentality of the tower and the tiny detail of the process of construction; and between the singularity of the King and the multiplicity of the workforce.¹⁷

¹⁴ E. SNOW, *The Language of Contradiction in Bruegel's "Tower of Babel"*, «RES: Anthropology and Aesthetics», 1983, 5, pp. 40-48: 44.

¹⁵ X. DE COSTER, *Jusqu'au ciel!*

¹⁶ V. NARUSEVICIUS, *The labours of translation: towards utopia in Bruegel's Tower of Babel*, «Wreck Journal», 2013, 4, 1, pp. 30-45, <https://ahva.ubc.ca/wp-content/uploads/sites/37/2016/05/44_102213_082702.pdf> (27 febbraio 2023).

¹⁷ *Ibidem*, pp. 36-37.

Nella versione di Vienna si nota inoltre che la città intorno alla torre è resa con una prospettiva quasi cartografica. La versione di Rotterdam mostra invece una costruzione più completa e unificata della torre. Klein¹⁸ ricorda che proprio la fedeltà con cui Bruegel rappresenta gli aspetti della vita quotidiana e delle tecnologie della sua epoca poteva avergli valso la commissione del municipio di Bruxelles. La città gli aveva infatti commissionato una rappresentazione fedele del nuovo canale: ciò significa che i suoi disegni e i suoi dipinti erano considerati accurati dal punto di vista tecnologico. Sostiene che: «The choice of Bruegel for the commission suggests that the burghers of Brussels, proud of the canal and of the technology represented in the busy harbor of Antwerp, valued his faithful portrayals of people and the artifacts of their world»¹⁹.

Koerner²⁰ pone l'accento sull'atto del fare che, a suo parere, orbita in modo permanente nell'edificio. La torre è formata da un progetto eterogeneo: travi lignee convivono con la roccia, e si vedono comparire nei vari livelli delle case tipiche delle campagne contadine, caratterizzate dal tetto in paglia. Secondo lo studioso, la versione di Rotterdam sembra pendente e la struttura a spirale ne preannuncia la caduta. La versione di Vienna appare invece meno inclinata ma anche meno consistente nella struttura: è meno completa e la roccia emergente interrompe la galleria circolare. Sostiene infatti:

In any case, as the painting shows, even if the tower had been completed, it would never have stood complete, as there would always be repairs and refurbishments to its earlier substrata. The act of making permanently inhabits the made, allowing us imaginatively to inhabit, too. Consider the wood-and-thatch huts attached to the tower's outer walls. Instances of vernacular rural architecture of Bruegel's own era, they stand in vivid contrast to the grandeur of the stone tower. [...] Akin to the shops and stalls attached to the outer walls of cathedrals, these heterogeneous makeshift dwellings project onto the mythic structure the cunning and the particularism of everyday life. And just as it allowed the builders, meanwhile, to live in the unfinished product of their collective imagination, so too this housing allows us mentally to inhabit the painted fantasy.²¹

L'attenzione allo spirito di cooperazione nelle attività di costruzione si ricollega anche all'*Utopia* di More, testo scritto nei Paesi Bassi nel 1516 mentre More era inviato per conto del re inglese. In quest'opera emerge la grande importanza data al lavoro, in quanto

¹⁸ H. A. KLEIN, *Pieter Bruegel the Elder as a Guide to 16th-Century Technology*, «Scientific American», 1978, 238, 3, pp. 134-141.

¹⁹ *Ibidem*, p. 140.

²⁰ J. L. KOERNER, *Bosch & Bruegel*.

²¹ *Ibidem*, pp. 299-300.

ognuno nell'isola di Utopia è impiegato in qualche attività, in modo non dissimile dai lavoratori dipinti da Bruegel. Nell'opera di More vi è dunque una chiara enfasi sull'utilità del lavoro, l'efficienza e l'essere impegnati in attività rivolte alla comunità: il lavoro è la chiave di autogoverno e un modo per migliorarsi ed essere fedeli alla comunità. *Utopia* mostra un esempio di società che si crea da sé e in cui tutto è servizio pubblico. Come spiega Narusevicius, «*Utopia* is necessarily an example of a society that creates itself, [...], where freedom and equality are imposed on its members who voluntarily accept its constraints. It is a society where everything is public service, voluntarism is absolute, and the good is the common good where the individual must submit to society in order to attain happiness and self-realization»²².

3.3 I RIFERIMENTI RELIGIOSI NELLA *TORRE DI BABELE*

L'etica del lavoro e della cooperazione è un concetto importante per l'opera di Thomas More, profondamente cattolico, ma è anche un tema fondamentale del calvinismo e della Riforma. La *Torre di Babele* può essere interpretata dal punto di vista religioso, in primo luogo come accusa alla Chiesa Cattolica Romana.

Come ricorda Narusevicius²³, l'identificazione di Babele con Babilonia è presente già nel *De Civitate Dei* di sant'Agostino, il quale la indica come simbolo di materialità e peccato, mentre caratterizza il fondatore Nimrod come orgoglioso ed empio. Babilonia viene distrutta nell'Apocalisse per l'empietà dei peccati dei suoi abitanti. Inoltre, l'identificazione di Roma con Babilonia e Babele diventa un luogo comune della Riforma, seguendo le parole di Lutero e Calvino, secondo i quali le due città rappresentavano la corruzione della Chiesa di Roma. Lutero e Calvino criticavano inoltre la ricchezza delle cerimonie e l'esibizione di lusso dei papi e della Chiesa Cattolica. Questa interpretazione si basa sulla rappresentazione della torre di Babele come il Colosseo di Roma, mentre la città e il porto sono senza dubbio parte del paesaggio brabantino: alcuni studiosi infatti vedono in questa città Anversa, anche se non ci sono prove certe a riguardo. Per quanto riguarda l'opera di Rotterdam, si intravede un baldacchino da processione rosso circa a metà della torre. A questo proposito spiega Koerner:

Near the center of the panel, on the fourth turn of the tower's spiral, there appears – painted in miniature – a red processional baldachin surrounded by crowds. Johann-

²² V. NARUSEVICIUS, *The labours of translation*, p. 40.

²³ *Ibidem*.

Christian Klamt, who first wrote about this detail, identified it as belonging to the pope and his entourage and surmised that it expressed the painter or patron's opposition to the pomp of the Roman Catholic Church.

The size of this detail is as important as its message. Almost too small to see, it hides inside the picture like a private secret. The wars of religion taught the wisdom of dissemblance. People concealed their religious beliefs both to survive and because they held true faith to detail poses little danger. Spotted by an informer, it could be denied: are we certain it is the pope? But by this miniature portrayal, Bruegel sends instruction to his viewer to look closely and critically.²⁴

In riferimento alla questione della Riforma e del Calvinismo, la *Torre di Babele* di Vienna si presta anche a un'altra interpretazione, e cioè alla liceità del dipingere immagini religiose, così come spiegato da Jonckheere²⁵. Durante il movimento della Riforma torri e campanili erano considerati simili a torri di Babele e si predicava la necessità di pregare all'aperto. La Chiesa infatti era combattuta sia come istituzione che come edificio idolatrico, in quanto fatto da mani umane, mentre la religione è prettamente spirituale. La costruzione della chiesa rappresenta il maggiore tentativo dell'uomo di evocare il divino in terra e per questo motivo ritenuto da alcuni pensatori protestanti un luogo di idolatria e blasfemia.

According to Calvin, art and architecture created the impression that the spiritual could be or could be made tangible, while Catholics argued that it was but a means to get in touch with the spiritual, just like the Bible (as an object). The focus of this whole discussion lay on the depiction of God himself, but extended to all that was made by human hands. [...] Divinity, after all, was un-representable, un-evocable even, and it was certainly impossible to create it with human hands out of dead materia.²⁶

Il dibattito sulla liceità delle immagini pervadeva la società prima del 1566, anno della furia iconoclasta, e in questo dibattito l'architettura non ne era interessata, mentre si discuteva maggiormente sulla rappresentazione delle scene sacre.

Nella sua rappresentazione, Bruegel mette sullo sfondo della torre le tradizionali attività umane e dà importanza alla materialità dell'oggetto: la torre è in parte scavata nella roccia, un dettaglio che rimanda all'attività manuale. Afferma, dunque, Jonckheere:

[...] Bruegel adds another dimension to traditional allusions to 'made by human hands', which were ever-present in the sixteenth-century image debates and in the

²⁴ J. L. KOERNER, *Bosch & Bruegel*, pp. 300-301.

²⁵ K. JONCKHEERE, *An allegory of artistic choice in times of trouble: Pieter Bruegel's "Tower of Babel"*, «Netherlands Yearbook for History of Art», 2014, 64, pp. 186-213.

²⁶ *Ibidem*, pp.196-198.

depictions of Babylonian edifices, such as Bruegel's *Tower* and Van Heemskerck's *Wonders of the World*. The idolatrous tower is carved from rock, by which it completely becomes a sculpted idol, made of mere stone. In other words, not only did Bruegel foreground the traditional human activity (made by human hands), but he also stressed the materiality of the object (mere stone).²⁷

L'arte e l'architettura sembrano sfidare Dio e la sua creazione: in basso a sinistra, alcuni operai idolatri si inginocchiano davanti al sovrano. Lo stile e il soggetto dell'opera sono considerati non solo una scelta artistica, ma anche un'affermazione politica e religiosa, all'interno di una più ampia discussione sulla legittimità dell'arte. Questo tema, molto diffuso nel XVI secolo, non doveva essere estraneo al mondo degli artisti, in quanto la decisione presa poteva modificare nella sua totalità gli ambiti di lavoro degli artisti stessi. L'opera è emblema di tradizioni confliggenti: la narrazione di varie teologie riguardanti l'immagine e rappresenta dunque l'allegoria della scelta artistica in tempi difficili. Spiega Jonckheere:

[...] bizarrely, Bruegel's art was rarely linked to a discussion that was, without doubt, fundamental for him and his fellow painters, namely the *Bilderfrage* of the 1550s and 1560s. These image debates, which eventually lead to the *Beeldenstorm*, the repression under Alva and the Revolt, were vital for artists since they interrogated the legitimacy of art in general and religious art in particular.²⁸

La parola "Babele" o "Babilonia" è usata anche dai cattolici per riferirsi al conflitto religioso e alla presenza degli eretici: Arbabzadeh afferma che «According to many scholars, under the influence of such circumstances in Antwerp in the 1560s, it was common for writers to refer to the Babylonia narrative for describing the state of religious strife»²⁹. Ad esempio, nei suoi scritti sant'Agostino si riferisce a una "Babilonia occidentale", come sostiene Mansbach nell'analizzare il pensiero di Wazbinski: «Wazbinski suggests that this particular tower represents the concept of a "Babylonia occidentalis", first used analogically by St. Augustine as a means to censure Rome. For Augustine and Wazbinski, the term signified a profane and sinful earthly city as opposed to the perfection of the "Civitas Dei": Rome the Babylon of the West in opposition to the New Jerusalem»³⁰.

²⁷ K. JONCKHEERE, *An allegory of artistic choice in times of trouble*, p. 201.

²⁸ *Ibidem*, p. 206.

²⁹ ARBABZADEH, *Deconstruction of the Tower of Babel. Reading the Painting of the Tower of Babel by Pieter Bruegel through the Lens of Derrida*, «Bagh-e Nazar», 2021, 18, 102, pp. 43-58, <http://www.bagh-sj.com/article_139234_en.html> (31 gennaio 2023), p. 54.

³⁰ S. A. MANSBACH, *Pieter Bruegel's Towers of Babel*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1982, 45, pp. 43-56: 45.

In generale, dunque, Anversa viene paragonata a Babilonia da chi si oppone alla Riforma, per la mescolanza di confessioni religiose diverse e per la notevole presenza di eretici. Ad esempio, come spiega Sullivan³¹, ciò si nota in una lettera del Duca d'Alba all'imperatore Filippo II, in cui descrive Anversa come una Babilonia, per la confusione e perché lì sono riunite tutte le sette, e afferma inoltre che la città è frequentata per la maggior parte da gente pericolosa.

L'opera potrebbe anche indicare l'estremismo sia dei cattolici che dei calvinisti, in quanto entrambe le parti mostrano un orgoglio evidente alla base della condanna divina. Infatti, al pari dei cattolici, i calvinisti erano profondamente intolleranti verso coloro i quali non abbracciavano la loro confessione. Forse Bruegel intendeva suggerire l'aspirazione a una soluzione di compromesso, data dalla filosofia di Erasmo e appoggiata da letterati come Ortelius e Coornhert. Infatti, Sullivan sostiene che:

Considered from the perspective of Christian humanists such as Ortelius and Coornhert who favored an Erasmian "middle way" in the religious struggles on their time, the *Tower of Babel* could be seen as a condemnation of extremists on both sides, the Catholic traditionalists as well as the fanatical Reformed. By 1563 pride was evident on all sides, with Catholics persecuting the Reformed sects, which were at war with each other and persecuting those who differed from them. Like the Catholics, they were burning other Christians over questions of dogma.³²

La roccia inoltre potrebbe indicare i principi sui quali tutti i cristiani concordano, insegnamenti sepolti però da mattoni e pietre che rimandano alle cerimonie e i riti del papato e degli ordini monastici, che concorrono nell'allontanare le varie confessioni religiose e a nascondere i punti in comune. A questo proposito Sullivan prosegue:

If the rock represents the essentials of the Christian faith, those fundamental propositions accepted by all Christians, it is being buried under bricks and stones, overlaid by the papacy with its monastic orders and elaborate ceremonies and lost to view as the Reformed sects add their multiple dogmas and various "novelties". When Bruegel returned to the subject again in his *Small Tower of Babel* [...], undated but probably painted a year or two later, the sense of imbalance remained: the tower became taller and more formidable, its rocky core no longer visible but only bricks and stones, and the clouds became larger, darker, and more ominous.³³

³¹ M. SULLIVAN, *Bruegel and the creative process, 1559-1563*, Ashgate, Farnham-Burlington 2010.

³² *Ibidem*, p. 198.

³³ *Ibidem*, p. 198.

La *Torre di Babele* diventa dunque un simbolo della cristianità disintegrata, non più in grado di mantenersi unita: per Roberts-Jones³⁴ la torre rappresenta l'unità di confessione religiosa che si è persa a causa della confusione di Babele. Lo studioso sostiene infatti che

La tour de Babel en tant qu'un exemple de la société urbaine, comme inventaire du labeur quotidien aussi, disparaît alors pour devenir un motif décoratif ou divertissant parmi d'autres. Or par son autorité, la mise en page de Bruegel ne permet aucune échappatoire. Image qui prête à discussion, sans doute, pour ceux qui y voient des allusions politiques ou religieuses. Babel pourrait être Rome, la référence au Colisée un indice, et l'œuvre critiquerait ainsi le fastes du catholicisme; tout comme elle pourrait, à l'inverse, déplorer le divergences religieuses et la perte d'une foi commune.³⁵

A proposito dell'interpretazione della *Torre di Babele* di Rotterdam, Morra sostiene che questa rappresenta allo stesso tempo la necessità e l'impossibilità della traduzione:

It is difficult to say whether the Rotterdam painting is a critique of the Church's repression of alternative religions, and by extension Philip II's brutal and oppressive treatment of 'heretics', or a commentary on the breakdown of Church authority, but a connection can be drawn between the theological and political crisis in authority and the philosophical crisis of the Tower of Babel. Rather than representing a state of grace, it can be argued that the Rotterdam *Tower of Babel* represents the necessary and impossible task of translation as a necessary impossibility. The workers keep building, translations of the Bible persist, the tower is never complete, the true word of God is unobtainable, and yet the tasks remain; they plead for completion in their ruinous decay.³⁶

3.4 NIMROD COME FILIPPO II

Nei Paesi Bassi la dissoluzione in fazioni cristiane, non più in grado di conciliare le proprie diversità e per questo in lotta tra loro, viene collegata alla figura di Filippo II. La figura di Nimrod sarebbe, quindi, secondo alcuni studiosi, un criptoritratto dell'imperatore Filippo II: a lui si imputava di aver perso il controllo sugli eretici e dunque di aver fallito nel suo progetto. Secondo Morra, infatti,

[...] the Vienna *Tower of Babel* can be said allegorically to represent the king's inability to maintain what Benjamin has called his 'historical' and 'divine' authority,

³⁴ P. ROBERTS-JONES, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Flammarion, Paris 1997.

³⁵ *Ibidem*, p. 250.

³⁶ J. MORRA, *Utopia lost: allegory, ruins and Pieter Bruegel's Tower of Babel*, «Art History», 2007, 30, 2, pp. 198-216, <https://www.academia.edu/8109190/UTOPIA_LOST_ALLEGORY_RUINS_AND_PETER_BRUEGELS_TOWERS_OF_BABEL> (27 febbraio 2023), p. 212.

law and order. [...] Historically, Flanders as Babel, with its cosmopolitan city centres, such as Antwerp and Brussels, along with its own governing Council, would not abide by a singular, foreign sovereign's control. Terrestrial divinity is, like God, a jealous figure that ends up punishing his people for their supposed crimes. [...] It can be argued, as it has been by Mansbach, that the Vienna painting depicts the sovereign's inability to maintain rule in a chaotic situation. The king's impotence in the painting resembles Philip II's position in relation to an increasingly powerful oligarchy that came to represent the political and religious rights of the Low Countries.³⁷

Per Morra e Mansbach si tratterebbe dunque dell'allegoria dell'incapacità dell'imperatore di mantenere sia il potere terreno (politico), in quanto da alcuni anni i nobili e i borghesi locali protestavano contro la politica oppressiva e le tasse gravose, sia quello divino, ossia la religione cattolica e la lotta agli eretici.

Secondo Mansbach³⁸ inoltre quest'opera è l'immagine dell'oppressione spagnola, che si era inasprita tra 1550 e 1560. L'imperatore Filippo II infatti aveva inviato l'Inquisizione nei Paesi Bassi a cui seguì un'intensa soppressione dei calvinisti di Anversa e dei loro sostenitori, senza però riuscire ad estirpare in modo definitivo il fenomeno. Questo fece indignare l'opinione pubblica, che fino a quel momento aveva goduto di una certa tolleranza in campo religioso. Mansbach ritiene dunque il personaggio di Nimrod sia un criptoritratto di Filippo II e, come spiegato sopra, Anversa era stata definita una "Babele" per la presenza massiccia di eretici da parte del Duca d'Alba. La torre in rovina sarebbe allora l'immagine di un impero in rovina ed esausto: nessun livello è ancora stato concluso e mai lo sarà, in quanto la costruzione di rampe a spirale si configura come una costruzione impossibile. Mansbach afferma infatti: «Combining a ziggurat form with a reference to the ruined roman Colosseum – known either from his own first-hand study during his trip to Italy a dozen years earlier, or derived from one of the prints published by Hieronymous Cock in 1550 and 1561 – Bruegel used this double symbol of ruined imperial might as an emblem of exhausted empire»³⁹.

Inoltre, va considerata la questione linguistica: per Filippo II si tratterebbe di un fallimento fin dal principio, in quanto non conosce nessuna delle lingue parlate nei Paesi Bassi storici, né francese né olandese, ma parla solo spagnolo e sarebbe incapace di comunicare adeguatamente con i suoi sudditi senza un interprete. Infatti, «Philip's enterprise might have been perceived as foredoomed *before* even starting, since the Spanish king and

³⁷ J. MORRA, *Utopia lost*, p. 209.

³⁸ S. A. MANSBACH, *Pieter Bruegel's Towers of Babel*.

³⁹ *Ibidem*, p. 47.

his Flemish subjects were already estranged by language: the king being unable to speak either Dutch or French, and this further estranged him from his subjects, an estrangement which only exacerbated the religious contention»⁴⁰. A questo proposito, Morra ricorda che: «Historically, Philip II's inauguration has an echo of Babel. Being unable to speak any language but Castilian, and not having taken the advice to learn other languages, the king was ensconced in a complex linguistic dilemma. And he was in constant need of a translator. An example of this is the king's inaugural speech in the Low Countries that was not in French or Dutch, but in Spanish»⁴¹.

Il dipinto rappresenterebbe dunque la metafora pittorica della situazione politica e religiosa nei Paesi Bassi storici dell'epoca. Secondo Sellink⁴², invece, considerando i collezionisti dell'opera, questa interpretazione è improbabile. Infatti l'opera è presente nella collezione di Jonghelinck, banchiere e mercante potente nella città di Anversa e in buoni rapporti con il governo brabantino e spagnolo. Alla sua morte, molti dipinti furono venduti per coprire i debiti, anche a Filippo II, suo maggiore creditore, e la *Torre di Babele* viene presto rintracciata nella collezione di Rodolfo II, sovrano cattolico come gli Asburgo.

Mansbach discute anche il significato della *Torre di Babele* conservata a Rotterdam: qui gli operai sembrano lavorare per conto proprio e ogni livello della torre è stato completato; si nota anche una processione religiosa che, secondo lo studioso, indica la regolarità di una vita comunitaria stabile. Infatti, «The absence of signature is paralleled by the absence of the King and his retainers. Deleting reference both to the power of the royal patron and to the painter's own power of creation would remove the extreme emphasis on human vanity which was so pronounced in the earlier panel. Moreover, in the Rotterdam version, the workers seem to labour of their own accord without being compelled by a sovereign's prideful will»⁴³.

Inoltre, la mancanza di una città sullo sfondo e la presenza di un gregge di pecore potrebbe rimandare a una natura arcadica, a un'età dell'oro in cui nessun limite è percepibile. Questa versione della *Torre di Babele* rappresenterebbe dunque l'immagine di uno stato ideale, in cui si sviluppano la produttività e la capacità dell'uomo privato del tiranno e si tratterebbe dunque di un'utopia terrestre. Mansbach sostiene infatti:

In sum, the Flemish painter has produced in this panel a suggestive image of an ideal

⁴⁰ S. A. MANSBACH, *Pieter Bruegel's Towers of Babel*, p. 48.

⁴¹ J. MORRA, *Utopia lost*, p. 208.

⁴² M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings*.

⁴³ S. A. MANSBACH, *Pieter Bruegel's Towers of Babel*, p. 49.

state: a symbolic communal hive rising heavenward from a bucolic landscape and bustling port. He has shown us the greatness and power of human productivity made possible in the absence of a tyrant's hubristic will. The artist has given his contemporaries and us a glimpse of the humanists' ideal city, a terrestrial Utopia. In a word, Bruegel has provided a visual metaphor of mankind in a state of grace: Babel has been remedied.⁴⁴

Morra, invece, interpreta in modo diverso la *Torre di Babele* nella versione di Rotterdam:

Unlike Mansbach who interprets this temporality of the present, as a sign of 'Utopia', of 'linguistic unification', of 'Babel remedied', I would like to consider the Rotterdam *Tower of Babel* as representative of history in the transience of its ruins. [...] Rather than representing a utopic future, nature idealized, a state of grace, it can be argued that each brick in the Rotterdam tower, each task and event represented in the painting, is functional, useful, material. It represents, in Benjamin's terms, the materiality of history. The confused architectural design of the tower is made up of specific historical styles which can be identified: Near Eastern, Roman, Romanesque. The thunderous clouds in the painting darken its sky warning of a foreboding storm, the historical crises loom large.⁴⁵

3.5 IL TEMA DELLE LINGUE E DELLA TRADUZIONE NELLA *TORRE DI BABELE*

Nell'interpretazione politica della *Torre di Babele* di Vienna per Mansbach e Morra si è fatto riferimento all'idea del fallimento predestinato di Filippo II, il quale non poteva comunicare correttamente con i sudditi per la sua scarsa conoscenza delle lingue. Il tema delle lingue e delle traduzioni è fondamentale nell'interpretazione di questo dipinto, in quanto la punizione di Dio verso gli uomini che hanno costruito la torre è stata proprio la creazione delle lingue e dunque la necessità di tradurre.

Arbabzadeh⁴⁶ analizza il dipinto tenendo presente i principi enunciati dal filosofo decostruttivista Jacques Derrida. Secondo quest'ultimo infatti la narrativa nasce dalla molteplicità delle lingue e rende necessaria la traduzione, che resta però inadeguata. "Babele" rappresenta una parola polisemica e intraducibile che porta per questo contraddizione, moltiplicazione e caos. Il mancato completamento della torre comporta la nascita della diversità linguistica e il pluralismo che richiede la traduzione e, nonostante il

⁴⁴ S. A. MANSBACH, *Pieter Bruegel's Towers of Babel*, p. 49.

⁴⁵ J. MORRA, *Utopia lost*, pp. 211-213.

⁴⁶ M. ARBABZADEH, *Deconstruction of the Tower of Babel. Reading the Painting of the Tower of Babel by Pieter Bruegel through the Lens of Derrida*, «Bagh-e Nazar», 2021, 18, 102, pp. 43-58, <http://www.bagh-sj.com/article_139234_en.html> (31 gennaio 2023).

suo fallimento, l'uomo è destinato a comunicare tramite la traduzione. Infatti sostiene Arbabzadeh:

In other words, for Derrida, translation is the incomplete and uninterrupted process of changing and deferring the meaning of the original text, which in itself reveals the shortcomings of the text. In this regard, the narrative shows how there is always a gap between man and his ideal for achieving power, unity, and identity. With the destruction of the tower, human genealogy is dispersed. Thus, according to Derrida, the demolition and deconstruction of the tower is the origin of linguistic diversity and pluralism that forms the need for translation.⁴⁷

La diversità linguistica ha causato incomprensioni tra i popoli data la difficoltà di tradurre i diversi modi di pensare; dal punto di vista religioso, gli eretici si sarebbero sviluppati dalla crisi delle interpretazioni della Bibbia: tramite errate traduzioni e interpretazioni del testo sacro sarebbero nate nuove eresie. Il riferimento al Colosseo si presta invece a vari significati: l'immagine in sé rimanda alla connessione con il potere e l'eredità dell'Impero Romano e il suo fallimento e declino; tuttavia, la somiglianza con il monumento romano può indicare anche l'allegoria del ritorno dell'unità perduta e un tributo al passato culturale cercato dagli umanisti. Infatti,

[...] the general resemblance of the tower to the Colosseum can be interpreted differently and symbolize ancient glorified civilizations, an allegory of the re-establishment of a lost unity, and past cultural honours sought in Renaissance humanist tendencies. The fact is that many humanist intellectuals in the sixteenth century, in addition to paying attention to ancient cultures (Greece and Rome), were also interested in linguistic issues and challenges. With the invention of the printing press, this tendency was contrasted with the use of Latin texts, which created a monopoly and monotony in the Middle Ages. With the popularity of printing, Latin language sources were replaced by any language that had a communicative function.⁴⁸

Si evince una contraddizione tra l'integrità e la centralità della torre e le componenti multiple della città, in cui si vede la gioiosità dell'attività umana. A questo proposito sostiene Arbabzadeh:

The contradiction occurs between the integrity and centrality of the tower's structural form and the multiple components of its bustling suburban city, and the technology

⁴⁷ M.ARBABZADEH, *Deconstruction of the Tower of Babel*, p. 48.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 56.

and industry used for its building. In contrast to the unfinished and unstable form of the tower as the center of the painting, the marginal forms and elements evoke a joyful sense of human activity and collaboration and challenge the central meaning and first reading of failure.⁴⁹

Levi della Torre⁵⁰ si interroga invece sulla lingua del popolo unito: parlando un'unica lingua, questa è forte e potente quasi quanto quella divina e per questo motivo gli uomini avevano provato un'illusione di autosufficienza: «“Avevano un'unica lingua e le stesse parole”: ciò significa che quanto dicevano e pensavano lo consideravano come verità, l'unica verità possibile. Non c'era alternativa all'unico significato delle cose»⁵¹. La diversificazione delle lingue, invece, implica un antidoto all'idolatria, in quanto si moltiplicano i punti di vista e la realtà non ha più un'unica rappresentazione. Ragiona dunque:

Torniamo allora a Babele: la confusione delle lingue, la loro moltiplicazione frantumava quell'"unica lingua", quelle "stesse parole", e disperde quella potenza magica del pensiero unico [...] la moltiplicazione delle lingue è un antidoto all'idolatria. [...] Ebbero la possibilità di comprendere che il linguaggio stesso è traduzione, non è tutt'uno con il fatto, con la realtà, con la verità. Una realtà non ebbe più un'unica rappresentazione, ma si rifrante in una molteplicità di idiomi, di suoni, di culture.⁵²

Emerge così il vero problema della traduzione: non solo rendere le parole in un'altra lingua, ma anche riuscire a trasmettere culture e memorie da un popolo all'altro.

Con la molteplicità delle lingue e delle traduzioni emerge per Narusevicius un tipo di libertà individuale sconcertante, che si può dire sia nata dalle rovine di Babele:

[...] within this multiplicity of tongues and labours of translation there is a kind of bewildering individual freedom that can be said to have risen out the ruins of Babel. Bruegel's representation of the contrast between the floundering hubris of a King and the industriousness of his subjects involves translating or re-authoring the original story, which also implies a challenging of the authority of the original and the subsequent importance of both the process of translation and self-narration for any kind of social transformation.⁵³

Nei Paesi Bassi storici del XVI secolo vi è una grande fioritura di interesse per i testi

⁴⁹ M. ARBABZADEH, *Deconstruction of the Tower of Babel*, p. 55.

⁵⁰ S. LEVI DELLA TORRE, *La Torre di Babele, madre delle lingue e origine delle traduzioni*, «La Rassegna Mensile di Israel», 2018, 84, 3, pp. 35-44.

⁵¹ *Ibidem*, p. 41.

⁵² *Ibidem*, p. 42.

⁵³ V. NARUSEVICIUS, *The labours of translation*, p. 30.

antichi e le lingue. Per i calvinisti infatti era fondamentale la conoscenza dei testi sacri in lingua originale – ebraico e greco – per evitare errori di traduzione. Spiega Narusevicius: «During Bruegel’s time in Antwerp [...] a flourishing interest in ancient texts, as well as the language of northern critics of the papacy, such as Martin Luther and John Calvin, recasting Augustine’s analogy between Babylon and Rome to reference the corruption of the Roman Catholic Church»⁵⁴. Aggiunge Morra: «Throughout the sixteenth century the desire for unity in the word of God during the act of biblical translation was deemed impossible. As humanists and Reformists continued to translate the Bible into polyglot texts, the Catholic Church (and the sovereign) found itself in a state of authorial crisis»⁵⁵.

D’altro canto, a metà del XVI secolo Christophe Plantin compilò la *Bibbia Poliglotta*: pubblicata nel 1572, si tratta della traduzione della Bibbia in ebraico, greco, aramaico, siriano e latino, stampata in otto volumi, segno dell’importanza del tema della traduzione nel suo tempo. Plantin voleva infatti fornire una comparazione scrupolosa del testo biblico nelle varie lingue, in modo da stabilire la vera Parola Divina. Il letterato voleva dimostrare la sua fede nel cattolicesimo e la fedeltà a Filippo II, ma secondo Mansbach la questione è più complicata: «The genesis of this monumental undertaking is quite complex. It may, on one level, have something to do with Plantin’s attempt to defend himself against charges of heresy by the contrite (and nonetheless consummately humanist) means of ambitiously printing a reliable and scientific edition of the biblical texts in a polyglot version»⁵⁶. Tuttavia, anche se il lavoro di Plantin generalmente fu accolto favorevolmente, l’opera fu attaccata duramente da Leon de Castro, un professore di teologia spagnolo. Ricorda Mansbach:

Leon de Castro denounced this *Polyglot Bible* to the Spanish Inquisition claiming that the scholars who worked on it, [...] had consulted original texts, thereby revealing themselves as friends of Jewish rabbis and Protestant heretics. What was implicit in this charge was the fundamentally heretical nature of such scholarship, an accusation not entirely false, since so many of Plantin's collaborators at his printing house were Calvinists. Nevertheless, the committee of theologians appointed by the Inquisition to investigate the charges found no grounds to prohibit the work.⁵⁷

In questi anni vi era grande interesse per la ricerca dell’identità originaria neerlandese e gli studiosi indagavano sul passato dei Paesi Bassi storici, anche dal punto di vista linguistico. Ad esempio, nel suo dizionario Jan van der Werve paragona il volgare a un

⁵⁴ V. NARUSEVICIUS, *The labours of translation*, p. 31.

⁵⁵ J. MORRA, *Utopia lost*, p. 212.

⁵⁶ S. A. MANSBACH, *Pieter Bruegel’s Towers of Babel*, p. 52.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 53.

ritrovamento architettonico, nascosto sottoterra come l'oro: il passato quindi poteva essere esplorato anche dal punto di vista linguistico. A questo proposito argomenta Porras: «Jan van der Werve, in his 1553 legal dictionary *Het Tresoor der Duytsscher Talen*, compared the vernacular tongue to an architectural find, lying 'concealed in the earth like gold'. If the Dutch language itself originated in an ancient past then such a past could have been accessed not only through the discovery of physical remains, but also linguistically»⁵⁸. Inoltre, gli studiosi si attivarono per validare il volgare come lingua adatta alle arti e alla scienza.⁵⁹

Un caso eclatante di questo periodo, in cui si vuole dimostrare la superiorità del popolo che abita i Paesi Bassi storici, e il Brabante in particolare, è dato dalla figura di Becanus. Questo studioso si interroga sulla lingua originaria e arriva ad affermare che la lingua olandese – e il dialetto di Anversa in particolare – è per ricchezza di suoni superiore a tutte le altre lingue (greco, latino, ebraico) e sarebbe dunque la lingua parlata prima degli eventi delle Torre di Babele, cioè la lingua adamitica. Sostiene Narusevicius:

An intriguing historical figure [...] is Goropius Becanus (Jan Van Gorp) who wrote *Origines Antwerpianae* in 1569. According to Umberto Eco, Becanus claimed that the ancestors of the burghers of Antwerp were the Cimbri, the direct descendants of the sons of Japheth and were not present under the Tower of Babel so they were spared the *confusion linguarum*. In other words they had preserved the language of Adam. For Becanus, the Dutch language, and particularly the dialect of Antwerp, was exemplary and possessed a richness of sounds superior to all other languages and he believed that he could prove its perfection through etymological demonstrations. There is a possible connection to Bruegel here by association since Christophe Plantin published Becanus's book and Bruegel's friend and patron Abraham Ortelius was an admirer of Becanus.⁶⁰

In aggiunta, Meadow ricorda che:

Becanus argued that Dutch was superior to Latin, Greek and Hebrew because it actually predated them. Extending his case even to the name of the language itself, he proposed that the word *Duyts* [...] was a bastardization of *doutst*, 'the oldest.' Goropius contended that Dutch was in fact the language spoken before the events of the Tower of Babel [...]. While clearly a case of a little etymological knowledge being a dangerous thing, Goropius' arguments do indicate an interest in authenticating the vernacular along the same lines as Latin, through historical

⁵⁸ S. PORRAS, *Rural Memory, Pagan Idolatry: Pieter Bruegel's Peasant Shrines*, «Art History», 2011, 34, 3, pp. 486-509, <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8365.2010.00799.x>> (17 febbraio 2023), p. 505.

⁵⁹ M. A. MEADOW, *Bruegel's "Procession to Calvary", Emulatio and the Space of Vernacular Style*, «Netherlands Yearbook for History of Art», 1996, 47, pp. 186-205.

⁶⁰ V. NARUSEVICIUS, *The labours of translation*, p. 42.

justification and precedent, through the tools of philology and etymology.⁶¹

L'interesse per la lingua neerlandese e per il passato linguistico dei Paesi Bassi storici si denota anche dall'attività di altri studiosi, che incrementano la ricerca etimologica e Porras⁶² ricorda alcune figure. In particolare, Petrus Divaeus usa l'etimologia dei nomi di luogo per argomentare l'antichità delle città neerlandesi, mentre Tylman Susato, nella prefazione della sua collezione di libri di canzoni, scrive di voler celebrare la lingua olandese e la musica degli antenati. Symon Andriessoons riunisce nel 1550 una collezione di proverbi in lingua volgare, *Duytsche Adagia ofte Spreecwoorden*. Porras sostiene inoltre che: «The collection of words, proverbs, costumes and customs all contributed to an image of Dutch culture as historic and therefore worthy of study and collection. Ordinary experience, vernacular language and peasant practice were not only of interest as a source of practical knowledge, but also as indicative of the authority of such customs and of local tradition»⁶³.

3.6 ANVERSA COME BABELE O ANTI-BABELE?

Poiché Anversa era una città multiculturale, la questione linguistica non era solo un tema sfruttato per le discussioni colte sul lontano passato del Brabante o dei Paesi Bassi storici, ma una questione importante anche dal punto di vista politico e sociale. Kaminska⁶⁴ considera la *Torre di Babele* nella versione di Vienna, considerando il contesto originario di fruizione dell'opera. Il dipinto infatti era esposto nella villa suburbana di Jonghelinck, probabilmente nella sala da pranzo, in cui si svolgevano i banchetti e avvenivano le discussioni colte tra i commensali. Le decorazioni alle pareti servivano per caratterizzare la funzione della sala, ma anche per stimolare la conversazione. La *Torre di Babele* rappresenta dunque nel tema una visione potenzialmente negativa delle lingue, in quanto la confusione messa in atto da Dio è costata la dispersione dei popoli sulla terra.

Bruegel non rappresenta però un tale disastro e nel suo dipinto tutto deve ancora avvenire: lo spettatore conosce l'esito della storia, ma al momento ciò che vede è una comunità indaffarata che sta costruendo la torre. La pianura circostante e la città rappresentata sembrano il Brabante e la città di Anversa, anche se non è possibile esserne

⁶¹ M. A. MEADOW, *Bruegel's "Procession to Calvary"*, p. 199.

⁶² S. PORRAS, *Rural Memory, Pagan Idolatry*.

⁶³ *Ibidem*, p. 505.

⁶⁴ B. A. KAMINSKA, "Come, let us make a city and a tower": *Pieter Bruegel the Elder's Tower of Babel and the Creation of a Harmonious Community in Antwerp*, «Journal of Historian of Netherlandish Art», 2014, 6, 2, <<https://jhna.org/articles/come-let-us-make-a-city-and-a-tower-pieter-bruegel-theelder-tower-of-babel-creation-harmonious-community-antwerp/>> (31 gennaio 2023).

certi, ma in ogni caso mostra sicuramente una città brabantina del XVI secolo. Anversa era una città cosmopolita, prospera grazie ai commerci che intratteneva con tutto il mondo: ciò sembra dunque in disaccordo con quanto raccontato nella Bibbia, in cui si lascia intendere come la mancanza di unità linguistica comporti una incomunicabilità totale e il fallimento del progetto.

Il dipinto doveva fungere dunque da spunto per alcune discussioni alla villa di Jonghelinck: in queste occasioni si apprezzava la diversità dei punti di vista, mostrando come si potesse mantenere una comunità armoniosa pur senza avere tutti la stessa opinione. La questione discussa tramite quest'opera si riferiva a come mantenere la prosperità di una città cosmopolita e caratterizzata da una molteplicità di lingue. Infatti, «The panel confronted them with a question they could not dismiss: how to create and maintain a unified community that would accommodate a heterogeneous population, and thus allow the metropolis to avoid the disaster experienced by the inhabitants of the biblical land of Sennaar»⁶⁵. La torre infatti non è ancora finita ma già integrata nella città: la torre e il territorio sono profondamente connessi, la presenza del porto – senza il quale non sarebbe possibile costruire la torre – è sottolineata con enfasi, e si ritrova un senso di stabilità dato dalla roccia, presente come fondamenta dell'immenso edificio. La città riflette Anversa che, al contrario di Babele, è formata da una molteplicità di popoli che hanno bisogno di trovare un tratto che li unisca a livello sociale e politico. Scrive Kaminska,

However, like the community depicted by Bruegel in *Tower of Babel*, Antwerp was enveloped in a shadow cast by, ironically, its successful growth. Its dramatic demographic and economic expansion and ensuing diversification weakened social bonds and rendered ineffective membership in professional guilds and religious confraternities and other traditional mechanisms of fostering loyalty toward fellow citizens and the city. Clearly, new mechanisms were needed that would stimulate long-lasting bonds with the “imagined community” of Antwerp.⁶⁶

Anversa si configura dunque come una anti-Babele, caratterizzata da una grande varietà di stili architettonici perché ogni comunità straniera che si stabiliva in città costruiva le case e sedi lavorative e commerciali secondo lo stile in uso nel proprio luogo di origine. Era però una città che aveva bisogno di tenere unita la sua comunità, varia per lingue, tradizioni e usi.

⁶⁵ B. A. KAMINSKA, *Pieter Bruegel the Elder: Religious Art for the Urban Community*, Brill, Leiden-Boston 2019, p. 4.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 3.

Un esempio di cerimonie e processioni organizzate con lo scopo di compattare la comunità erano le *Joyeux entrée* di principi e regnanti, cerimonie che servivano per regolare i rapporti con i sudditi, negoziando i provvedimenti da prendere. Infatti, «The intention to praise the sovereign was paired here with the joy brought to the whole community, consistent with the goal of the joyous entry. The lavish, multisensory, and ultimately thoroughly entertaining spectacle was both meant to welcome and pay homage to the new ruler and to foster a sense of community among the citizens»⁶⁷. In particolare, quando nel 1549 si tenne la *Joyeux entrée* ad Anversa del principe Filippo di Spagna, figlio di Carlo V e futuro imperatore Filippo II, la situazione si fece tesa riguardo la tradizionale processione a cavallo, alla quale partecipavano gli ufficiali e i rappresentanti dei mercanti. I posti più ambiti non potevano soddisfare tutte le domande: mentre alcuni accettarono la posizione assegnata, ci furono aspre tensioni tra portoghesi, fiorentini, genovesi e inglesi riguardo la loro posizione nella processione. Incapaci di risolvere la situazione, gli ufficiali cittadini chiesero l'intervento di Carlo V, il quale bandì dalla processione tre dei quattro contendenti, che avevano posto l'attenzione solo su di sé, cioè portoghesi, genovesi e fiorentini, lasciando il posto agli inglesi. L'incidente fu un monito sia per i mercanti banditi sia per gli altri, comunque umiliati, che poterono comprendere come dare la precedenza all'interesse privato rispetto a quello della comunità fosse uno svantaggio per tutti.

Nell'immagine della *Torre di Babele* si scorge anche un tema connesso allo sviluppo economico di Anversa e alle attività controverse di van Schoonbeke. La carriera di Gilbert van Schoonbeke non aveva precedenti: pur senza poter contare sull'eredità familiare, divenne uno dei più ricchi e influenti cittadini di Anversa, focalizzandosi sul settore immobiliare e delle costruzioni. Negli anni Quaranta del Cinquecento sovrintese due progetti per la città, la nuova pesa (*Stadswaag*) e una piazza del mercato progettata per le aste dei beni usati (*Vrijdagmarkt*). Inoltre, gestì la vendita dei terreni a sud di Anversa, nella zona in cui Jonghelinck fece costruire la sua villa, e successivamente seguì varie vendite di terreni per conto della città e parte della costruzione delle fortificazioni. Fu anche implicato nella questione del monopolio della birra, che causò grandi disordini in città; in seguito Carlo V promulgò una legge che vietava il monopolio di beni in favore di una produzione diversificata e del commercio. Durante la sua carriera, van Schoonbeke fu accusato di speculare sui terreni comunali, spendere denaro pubblico per affari privati e vendere lotti di terreno senza pagare le tasse dovute. Queste accuse interessavano anche i magistrati della

⁶⁷ B. A. KAMINSKA, *Pieter Bruegel the Elder: Religious Art for the Urban Community*, p. 65.

città, che probabilmente avevano dato a van Schoonbeke la precedenza rispetto ad altri imprenditori. Rispetto a questo caso, ancora discusso anni dopo la sua morte, si voleva dunque sottolineare il tema dello sforzo collettivo in contrapposizione a quello individuale nello sviluppo di un progetto ambizioso, in cui era necessario unire gli sforzi dell'intera collettività, senza focalizzarsi sull'interesse privato. Anche nel dipinto di Bruegel, quando il re non riesce più a comunicare con i suoi sudditi, il progetto fallisce. Sostiene infatti Kaminska:

[...] however, the panel does evoke the issue of individual versus collective effort in executing an ambitious and laborious project. It privileges the collaboration of the workers; Nimrod initiated the construction, but it was thanks to the harmonious collaboration of his subjects that the Tower of Babel was being built. The king could not afford to turn the population of his state against him, and when he eventually could not communicate with them anymore, the construction met its catastrophic ending. The painting served as a reminder that the model of entrepreneurship adopted by Van Schoonbeke was an ambivalent one and could have potentially led to the destruction of an otherwise prosperous community.⁶⁸

Lo spettatore deve partecipare dunque al processo costruttivo: come la torre non è finita, e non lo sarà mai, così bisogna continuare a lavorare per creare una comunità coesa con uno sforzo collettivo. Il dipinto sembra dire che il progresso culturale ed economico può essere dato solo dall'unione dei cittadini.

Anversa non è solo una città che cerca di unire i suoi concittadini appartenenti ad etnie e lingue diverse, ma può essere vista come una città superba grazie alla prosperità dei traffici commerciali. Silver⁶⁹ afferma come Bruegel potrebbe fare riferimento a un recente edificio costruito ad Anversa come simbolo di *hybris* della città: in quegli stessi anni veniva costruito il nuovo municipio di Anversa, eseguito su progetto di Cornelis Floris de Vriendt tra 1561 e 1565. Lo stile del municipio si ispirava all'architettura italiana: più che a una sede amministrativa somigliava a un palazzo o a un luogo di rappresentanza adatto ad accogliere principi e personaggi illustri in visita. La facciata si rifaceva agli archi di trionfo effimeri eretti in occasione delle *Joyeuse Entrée*, che ricordavano a loro volta l'architettura romana, come nella *Torre di Babele* Bruegel si ispira al Colosseo. Sostiene Silver: «Che il municipio di Anversa fosse assimilato ad Anversa stessa e alla sua prosperità si trova confermato dalla terribile aggressione subita dall'edificio durante la “Furia spagnola”, cioè il sacco della città

⁶⁸ B. A. KAMINSKA, “Come, let us make a city and a tower”, p. 10.

⁶⁹ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, traduzione di E. Crispino e C. Grisanti, Giunti, Firenze-Milano 2019.

da parte delle truppe spagnole nel 1576»⁷⁰. In quell'epoca fu sostituita la decorazione del municipio, costituita da scene della mitologia anversese con rappresentazioni in onore del suo conquistatore, Silvio Brabone: «egli fu il primo capo locale e la sua effigie figurava al posto della Vergine sulla facciata del municipio nel 1566. Sono elementi, questi, che possono associare la città alla sua superbia, alla sua prosperità e al suo commercio marittimo»⁷¹. Da parte sua, Kaminska sostiene che Anversa restava così collegata al commercio, motivo di ricchezza e orgoglio per i suoi cittadini, che vivevano una città multiculturale e cosmopolita:

Civic pride expressed through these Italian models was complemented by visual imagery specific to Antwerp and universal symbols of good government. [...] For Guicciardini, the new City Hall was a “symbol of republican self-awareness”; however, it also projected the interdependence of the city’s commercial prosperity and the political order of Brabant, which guaranteed the security of trade.⁷²

⁷⁰ L. SILVER, *Pieter Bruegel*, p. 260.

⁷¹ *Ibidem*, p. 260.

⁷² B. A. KAMINSKA, *Pieter Bruegel the Elder: Religious Art for the Urban Community*, p. 27.

APPENDICE FOTOGRAFICA



Pieter Bruegel il Vecchio, *Il pesce grande mangia i pesci piccoli*, 1557, incisione, 22,9 x 29,6 cm. New York, Metropolitan Museum of Arts.



Pieter Bruegel il Vecchio, *Morte della Vergine*, 1564 circa, olio su tavola, 67,7 x 85,3 cm. Banbury, Upton House.



Pieter Bruegel il Vecchio, *Torre di Babele*, 1563, olio su tavola, 144 x 155 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Pieter Bruegel il Vecchio, *Torre di Babele*, olio su tavola, 60 x 74,5 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

BIBLIOGRAFIA

M. ARBABZADEH, *Deconstruction of the Tower of Babel. Reading the Painting of the Tower of Babel by Pieter Bruegel through the Lens of Derrida*, «Bagh-e Nazar», 2021, 18, 102, pp. 43-58, <http://www.bagh-sj.com/article_139234_en.html> (31 gennaio 2023).

W. BLOCKMANS, *Longing for better times. Freedom and prosperity under pressure*, in T. Meganck, S. Van Sprang (a cura di), *Bruegel's winter scenes: Historians and Art Historians in dialogue*, Yale University Press, New Haven-London 2018, pp. 203-223.

A. BORN, *Behind the Scenes in Pieter Bruegel's "Success Story": Pieter Coecke's Networks and Legacy*, in *The Bruegel Success Story*, Atti del Symposium XXI for the Study of Underdrawing and Technology in Painting (Bruxelles, 12-14 settembre 2018), a cura di C. Currie, D. Allart, B. Franssen, C. Stroob, D. Vanwijnsberghe, Peeters Publishers, Leuven-Paris-Bristol 2021, pp. 319-340.

N. BÜTTNER, *Plus semper quam pingitur: The Catholic Bruegel*, «Artibus et Historiae», 2018, 39, 77, pp. 99-109, <<https://www.jstor.org/stable/44973589>> (31 marzo 2023).

X. DE COSTER, *Jusqu'au ciel!*, «Géographie et Cultures», 2013, 85, pp. 65-86, <<https://journals.openedition.org/gc/2768>> (3 febbraio 2023).

J. DE ROCK, *The urban elite and rural Brabant in the sixteenth-century*, in T. Meganck, S. Van Sprang (a cura di), *Bruegel's winter scenes: Historians and Art Historians in dialogue*, Yale University Press, New Haven-London 2018, pp. 151-167.

A. DUKE, *Reformation and Revolt in the Low Countries*, The Hambledon Press, London-Ronceverte 1990.

G.-H. DUMONT, *Histoire de la Belgique*, Le Cri Edition, Bruxelles 1997.

J. ISRAEL, *The Dutch Republic: its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*, Clarendon Press, Oxford 1995.

K. JONCKHEERE, *An allegory of artistic choice in times of trouble: Pieter Bruegel's "Tower of Babel"*, «Netherlands Yearbook for History of Art», 2014, 64, pp. 186-213.

K. JONCKHEERE, *Antwerp Art after Iconoclasm: experiments in decorum. 1566-1585*, Mercatorfonds, Brussel 2012.

B. A. KAMINSKA, *Pieter Bruegel the Elder: Religious Art for the Urban Community*, Brill, Leiden-Boston 2019.

B. A. KAMINSKA, *"Come, let us make a city and a tower": Pieter Bruegel the Elder's Tower of Babel and the Creation of a Harmonious Community in Antwerp*, «Journal of Historian of Netherlandish Art», 2014, 6, 2, <<https://jhna.org/articles/come-let-us-make-a-city-and-a-tower-pieter-bruegel-theelder-tower-of-babel-creation-harmonious-community>>

antwerp/> (21 aprile 2023).

B. KASHEK, *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.

H. A. KLEIN, *Pieter Bruegel the Elder as a Guide to 16th-Century Technology*, «Scientific American», 1978, 238, 3, pp. 134-141.

J. L. KOERNER, *Bosch & Bruegel: from enemy painting to everyday life*, Princeton University Press, Oxford 2016.

S. LEVI DELLA TORRE, *La Torre di Babele, madre delle lingue e origine delle traduzioni*, «La Rassegna Mensile di Israel», 2018, 84, 3, pp. 35-44.

S. A. MANSBACH, *Pieter Bruegel's Towers of Babel*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1982, 45, pp. 43-56.

M. A. MEADOW, *Bruegel's "Procession to Calvary", Æmulatio and the Space of Vernacular Style*, «Netherlands Yearbook for History of Art», 1996, 47, pp. 186-205.

H. MIEDEMA (a cura di), *Karel van Mander. The lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, III, Davaco, Doornspijk 1996.

J. MORRA, *Utopia lost: allegory, ruins and Pieter Bruegel's Tower of Babel*, «Art History», 2007, 30, 2, pp. 198-216, <https://www.academia.edu/8109190/UTOPIA_LOST_ALLEGORY_RUINS_AND_PETER_BRUEGELS_TOWERS_OF_BABEL> (27 febbraio 2023).

V. NARUSEVICIUS, *The labours of translation: towards Utopia in Bruegel's Tower of Babel*, «Wreck Journal», 2013, 4, 1, pp. 30-45, <https://ahva.ubc.ca/wp-content/uploads/sites/37/2016/05/44_102213_082702.pdf> (27 febbraio 2023).

S. PORRAS, *Producing the Vernacular: Antwerp, Cultural Archaeology and the Bruegelian Peasant*, «Journal of Historians of Netherlandish Art», 2011, 3, 1, pp. 1-29, <<https://jhna.org/articles/producing-vernacular-antwerp-cultural-archaeology-bruegelian-peasant/>> (18 marzo 2023).

S. PORRAS, *Rural Memory, Pagan Idolatry: Pieter Bruegel's Peasant Shrines*, «Art History», 2011, 34, 3, pp. 486-509, <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8365.2010.00799.x>> (17 febbraio 2023).

T. RASMUSSEN, *Iconoclasm and Religious Images in the Early Lutheran Tradition*, in K. Kolrud, M. Prusac (a cura di), *Iconoclasm from antiquity to modernity*, Ashgate, Farnham-Burlington 2014, pp. 107-118.

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

P. ROBERTS-JONES, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Flammarion, Paris 1997.

M. ROYALTON-KISCH, *Pieter Bruegel as a Draftsman: The Changing Image*, in N. Orenstein (a cura di), *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, catalogo della mostra (Rotterdam, Museo Boijmans Van Beuningen, 24 maggio – 5 agosto 2001), The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York-New Haven 2001.

G. SCHWERHOFF, *Virtue or Tyranny? Pieter Bruegel, Justitia, and the Myth of the Inquisition*, in B. Kashek, J. Müller, J. Buskirk (a cura di), *Pieter Bruegel the Elder and religion*, Brill, Leiden-Boston 2018, pp. 79-113.

W. SEIPEL (a cura di), *Pieter Bruegel il Vecchio al Kunsthistorisches Museum di Vienna* (schede di K. Demus, traduzione di P. Alini e C. Mainoldi), Skira, Milano 1997.

M. SELLINK, *Bruegel: the complete paintings, drawings and prints*, Ludion, Ghent 2007.

N. E. SEREBRENNIKOV, *Imitating Nature/Imitating Bruegel*, «Netherlands Yearbook for History of Art», 1996, 47, pp. 222-246.

L. SILVER, *Pieter Bruegel*, traduzione di E. Crispino e C. Grisanti, Giunti, Firenze-Milano 2019.

L. SILVER, *Pieter Bruegel in the Capital of Capitalism*, «Netherlands Yearbook for History of Art», 1996, 47, pp. 124-153.

E. SNOW, *The Language of Contradiction in Bruegel's "Tower of Babel"*, «RES: Anthropology and Aesthetics», 1983, 5, pp. 40-48.

A. SPICER, *Iconoclasm on the Frontier: Le Cateau-Cambrésis, 1566*, in K. Kolrud, M. Prusac (a cura di), *Iconoclasm from antiquity to modernity*, Ashgate, Farnham-Burlington 2014, pp. 119-138.

M. SULLIVAN, *Bruegel and the creative process, 1559-1563*, Ashgate, Farnham-Burlington 2010.

J. VAN DER STOCK, *Pieter Bruegel: A Preliminary Reconstruction of his Network*, in *Bruegel: The Hand of Master. Essays in Context*, atti del simposio (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 6-8 dicembre 2018), a cura di A. Hoppe-Harnoncourt, E. Oberthaler, S. Pénot, M. Sellink, Hannibal, Lichervelde 2019, pp. 12-23.

A. WIED (a cura di), *Bruegel*, Electa, Milano 1994.