

iBrueghel

LE ORIGINI DEI GENERI PITTORICI
IN EUROPA

Palazzo Reale,
Milano

29.09.2026
31.01.2027

I Brueg(h)el e le origini dei generi pittorici in Europa

di Bernard Aikema

(dal catalogo della mostra, 24 ORE Cultura ed.)

I Brueg(h)el: la grande, estesa famiglia dei Brueg(h)el. Il nome evoca scene di contadini, episodi della vita di tutti i giorni, ampi paesaggi, ma anche visioni fantastiche alla Jheronimus Bosch, magari dal sottotono critico-moralistico: temi fortemente innovativi per l'epoca, grosso modo fra la metà del XVI secolo e i primi decenni di quello successivo. Tradizionalmente, il fondatore della dinastia, Pieter il Vecchio, viene indicato con il nomignolo *cliché* "Bruegel contadinesco" (*Boerenbruegel*), ma in realtà il suo repertorio e quello della sua stirpe (i Brueghel)¹ non si limitavano affatto all'evocazione del mondo della campagna e dei paesani. Anzi: nel corso degli anni, i Brueg(h)el, specialmente i membri delle prime due generazioni (Pieter il Vecchio e i figli Pieter il Giovane e Jan), proposero un ampissimo ventaglio di soggetti, spaziando dalle famose scene contadinesche al paesaggio "puro" nelle forme più varie, dalle scene bibliche a quelle mitologiche, dall'allegoria alla natura morta (soprattutto di fiori, ma non solo), dal tema delle battaglie a quello delle marine, e altro ancora. Unica eccezione: la ritrattistica, che sembra quasi – ma non completamente² – assente dal loro repertorio. Non c'era altra "scuola" o dinastia artistica all'epoca che padroneggiasse una tale diversità di temi e tipologie: e tale constatazione è un primo, fondamentale punto di partenza di questo nostro progetto di mostra.

È un mondo caleidoscopico, immensamente variegato, quello dei Brueg(h)el, ma contraddistinto da alcuni tratti essenziali: anzitutto i formati delle opere, che con poche eccezioni tendono a essere di grandezza media o piccola. Manca poi, in quasi tutte le loro invenzioni, il protagonista principale, la figura centrale che crea e determina con la sua predominanza fisica lo spazio pittorico, al contrario di quanto invece avveniva nelle opere di stampo classicista che godevano di gran successo un po' ovunque all'epoca, a partire dalle grandi corti europee. Per essere precisi, se è innegabile che alcuni dipinti di Pieter il Vecchio mostrano personaggi di notevole presenza fisica, posizionati più o meno al centro dell'immagine, essi non sono mai dominanti. La maggior parte delle opere bruegeliane, invece, raffigura

¹ Nelle fonti, il cognome della famiglia viene scritto in una varietà di modi. Noi seguiamo la norma vigente nella letteratura critica: Bruegel per Pieter il Vecchio, Brueghel per gli altri. Per una breve spiegazione, si veda Jamie L. Edwards, *A note on spelling: Bruegel or Brueghel*, in Wenley 2022, p. 12.

² Cfr. Honig 2016, p. 66, per un ritratto attribuibile a Jan Brueghel. Su altri ritratti documentati di quest'artista, cfr. cat. mostra Essen 1997, pp. 250-251, cat. 71.

Una mostra

PALAZZO REALE



Comune di
Milano



Treno ufficiale



Partner tecnico



Sponsor tecnico



Media partner



Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibueghelmilano.it

scorci di paesaggio con una proliferazione di soggetti naturali, fra animali di tutte le specie (anche esotiche) e un'abbondante vegetazione di alberi, cespugli, piante, fiori. È un universo in miniatura, popolato da molte, moltissime figure e figurine, attorniate dai più diversi tipi di oggetti domestici, strumenti di lavoro ed altro – il tutto situato in contesti rurali costellati da una varietà infinita di abitazioni, capannoni, mulini, cappelle, chiese e castelli. Questo immaginario viene ripreso ed elaborato in una maniera per molti versi nuova dal figlio secondogenito, Jan. È Jan Brueghel, infatti, il secondo protagonista della mostra: “l'ultimo epigono veramente innovativo dell'impresa Bosch-Bruegel”, come giustamente è stato chiamato, capace di trasformare tale duplice eredità in modo inventivo, con immagini estremamente dettagliate e cariche di significati nuovi – un modo versatile, virtuosistico e raffinato che gli è valso il soprannome di “Brueghel dei Velluti”.³

Chi sono dunque questi Brueg(h)el? Sulla vita del capostipite siamo poco informati.⁴ Pare che Pieter fosse nato nella provincia del Brabante – forse nella città di Breda – attorno al 1525-1530. Negli anni quaranta del Cinquecento si trasferì ad Anversa, per entrare nella bottega del noto pittore Pieter Coecke van Aelst, la cui figlia, Mayke, avrebbe più tardi sposato, nel 1563. Dieci anni prima – fra il 1552 e il 1554 – il nostro aveva compiuto un viaggio in Italia, passando per la Francia, ma non è del tutto chiaro quali regioni e città della penisola abbia visitato. La breve, ma intensa carriera successiva di Pieter si svolse fra Anversa e, dal 1563, Bruxelles, dove morì nel 1569. Oltre a una fitta serie di disegni per opere grafiche, rese in bulino e pubblicate da Hieronymus Cock, Pieter produsse, in questi pochi anni, una varietà di opere pittoriche per clienti in buona parte sconosciuti. Un'eccezione è il ricco commerciante anversese Nicolaas Jonghelinck, per il quale eseguì, nel 1565, il magnifico e innovativo ciclo di sei raffigurazioni monumentali delle stagioni dell'anno. A quanto pare, Pieter lavorava da solo, senza mantenere una bottega con assistenti ed allievi.

Tralasciando per il momento la carriera di Pieter il Giovane, che si limitò essenzialmente a continuare la produzione paterna nella bottega di Anversa (a volte presentandone delle varianti rimarchevoli),⁵ ci rivolgiamo invece a Jan, nato poco dopo la morte del padre, Pieter il Vecchio.⁶ Dopo un tirocinio anversese, attorno al 1590 anche Jan si recò in Italia; come nel caso del padre, il motivo del viaggio non è del tutto chiaro. Per sua fortuna, a Roma riuscì ad attirare l'attenzione del cardinale Federico Borromeo, grande riformatore ecclesiastico e uomo di molti interessi intellettuali, con una predilezione non solo estetica ma anche “istituzionale” per l'arte pittorica, il quale lo portò successivamente a Milano. Grazie alla fama delle sue opere per il Borromeo,⁷ Jan Brueghel, tornato nelle Fiandre, fu chiamato a entrare al servizio dei governatori, gli arciduchi Alberto (Albrecht) e Isabella d'Asburgo, sviluppando ulteriormente le diverse categorie pittoriche in cui si era cimentato per i suoi clienti italiani, che comprendevano vari tipi di paesaggio e la natura morta di fiori. Dopo essersi stabilito ad Anversa e aver compiuto alcuni viaggi a Praga e nei Paesi Bassi settentrionali, Jan morì nella città sul fiume Schelda nel 1625, pittore rinomato, altamente apprezzato dalle corti europee e sul mercato artistico internazionale, grazie all'offerta

³ Prosperetti 2009, pp. 67-68.

⁴ Per una buona introduzione sulla vita e le opere di Pieter Bruegel il Vecchio, si veda Silver 2011 e anche, con un tono diverso, Honig 2019.

⁵ Per un recente, breve riassunto della vita e delle opere di Pieter Brueghel il Giovane, si veda Jamie L. Edwards, “Pieter Brueghel the Younger”, in Wenley 2022, pp. 9-13.

⁶ Una bella sintesi della carriera e del significato di Jan Brueghel il Vecchio e della sua produzione viene fornita da Honig 2016.

⁷ Ne parla più estesamente Maria Clelia Galassi più avanti nel catalogo.

Una mostra

Treno ufficiale

Partner tecnico

PALAZZOREALE



Comune di
Milano



Sponsor tecnico

Media partner

Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibueghelmilano.it

di una vasta gamma di soggetti. Le sue frequenti collaborazioni con altri pittori – fra i quali spicca Pieter Paul Rubens – costituiscono un ulteriore elemento innovativo, in termini sia artistici sia commerciali, di cui presenteremo qualche esempio significativo.

Insomma, i Brueg(h)el: una dinastia di artisti originaria dei Paesi Bassi meridionali che, fra la metà del XVI e la gran parte del XVII secolo, riempì i mercati fiamminghi, italiani, europei di dipinti di varia tipologia, ma con determinate caratteristiche comuni e indiscutibilmente riconoscibili come tali. Alcune le abbiamo già individuate: i formati, l'originalità e la diversità nella scelta dei soggetti. Va sottolineato come le opere più note e magari più originali – il “tipico Bruegel” – raffigurino tematiche non narrative, ispirate alla vita di tutti i giorni degli abitanti della campagna fiamminga, o meglio brabantina (se vogliamo riferirci alla regione d'origine della stirpe). È a Pieter Bruegel il Vecchio che dobbiamo effettivamente l'introduzione in pittura e nell'arte incisoria del tema della vita quotidiana della gente comune, ripresa in vari contesti, fra gli interni e le scene all'aperto, a volte panoramiche e di ampio respiro paesaggistico⁸ – con un successo pubblico, è il caso di dire, notevolissimo. Dalla sua arte innovativa partono i vari filoni tipologici e tematici che caratterizzano il fare della sua stirpe, i due figli Pieter il Giovane e Jan in testa.

Nella presente mostra vogliamo in sostanza evidenziare due concetti che ricollegano il progetto a quelli precedenti, pure realizzati a Palazzo Reale, dedicati rispettivamente a Albrecht Dürer (2018) e a Jheronimus Bosch (2022). Tali esposizioni presentavano, per la prima volta a questo livello in Italia, l'opera di due grandissimi pittori nord-europei, operanti a cavallo fra Quattro e Cinquecento, le cui produzioni artistiche – pur essendo totalmente diverse fra di loro – costituiscono una sorta di contrappunto al classicismo praticato in vari modi nei centri non solo italiani, ma anche europei, dell'epoca. Tale classicismo, tuttavia, contrariamente a quanto viene suggerito nei manuali correnti di storia dell'arte, non risulta sempre e necessariamente lo stile dominante nel panorama artistico del continente: esso costituisce piuttosto un'opzione, che si manifesta in dialogo con forme e idee di altre matrici anche di origini geograficamente diverse e non unicamente italiane. In questa costellazione dinamica, sostanzialmente aperta e di dimensioni europee, s'inserisce, a partire dalla seconda metà del secolo XVI, il “brand Brueghel”, elaborando con uno straordinario successo lo stile e la semantica di quei due grandissimi inventori di immagini che erano Pieter il Vecchio e suo figlio Jan. Indagare ed evidenziare le ragioni e soprattutto le conseguenze di questo fenomeno è l'altro obiettivo della nostra impresa.

Come si può immaginare, molto, moltissimo è stato scritto sul “fenomeno Brueg(h)el” e sul significato delle opere bruegheliane, ma va detto che la storiografia, fino a poco tempo fa, si concentrava quasi esclusivamente sulla figura di Pieter il Vecchio, mentre solo in tempi recenti si è cominciato a prestare l'attenzione dovuta ai figli Pieter il Giovane e soprattutto Jan, ai quali sono stati dedicati, negli ultimi vent'anni, alcuni studi di rilievo. Nell'economia della presente mostra, noi ci focalizziamo su questa triade, trattando solo sommariamente le generazioni successive, le quali, fino a Seicento inoltrato, hanno elaborato e ampliato ulteriormente le varie categorie pittoriche praticate dai “padri fondatori”, contribuendo – come vedremo – in maniera determinante allo sviluppo dei cosiddetti generi pittorici.

⁸ Ovvio che Pieter Bruegel sviluppasse queste tematiche sulla base di tutta una serie di precursori, nell'arte pittorica, miniaturistica, e, soprattutto, incisoria. L'analisi di questi modelli non è il tema centrale nel nostro progetto, ma vari esempi verranno illustrati nei saggi in catalogo. Molto materiale sui predecessori paesaggistici si trova in Gibson 1989.

Una mostra

Treno ufficiale

Partner tecnico

PALAZZOREALE



Comune di
Milano



Sponsor tecnico

Media partner

Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibueghelmilano.it

Senza addentrarci nei meandri della genealogia bruegheliana, ricordiamo fra questi membri della famiglia allargata il figlio di Jan, Jan Brueghel il Giovane (1601-1678), Jan van Kessel (1626-1679), Abraham Brueghel (1631-1697) e il famoso e molto produttivo David Teniers II (1610-1690).⁹

Come si è già accennato, non è forse casuale che la ritrattistica, categoria di per sé non particolarmente innovativa, non fosse praticata dalla “ditta Brueghel”, che si profilava, invece, con tematiche diverse, originali. Fino a che punto e in quale maniera questi nuovi soggetti, in particolare le varie fiere e feste contadinesche, siano da considerare in rapporto con la Riforma protestante in atto in questi stessi anni, è una questione particolarmente dibattuta negli ultimi tempi.¹⁰ In questa sede, non intendiamo prendere posizione in questa discussione, offrendo invece alcune letture concrete di opere chiave di Pieter il Vecchio.

Prendiamo il tema delle stagioni dell’anno. Pieter lo realizzò nel 1565 per il ricco mercante anversese Nicolaas Jonghelinck in una serie di sei grandi dipinti su tela (ogni opera raffigurava due mesi), tre dei quali si trovano attualmente al Kunsthistorisches Museum di Vienna, uno al Metropolitan Museum di New York, e il quinto nella collezione Lobkowitz di Praga; la sesta tela è invece andata perduta. La serie, che fu in seguito acquistata dall’imperatore Rodolfo II, è contraddistinta da larghe panoramiche di paesaggio, popolate da molte figure e figurine immerse in attività umili di lavoro, di riposo e di divertimento. Tradizionalmente, questi dipinti vengono considerati pietre miliari nello sviluppo del paesaggio nell’arte, in una sequenza che da Joachim Patinir, ai primi del Cinquecento, tramite la serie bruegheliana, porta allo sviluppo “autonomo” del paesaggio, che diventerà un genere molto apprezzato e riprodotto soprattutto nei Paesi Bassi seicenteschi. In tal senso, i *Mesi* confermerebbero l’idea di una graduale emancipazione del paesaggio fino a divenire, nel XVII secolo, un genere indipendente. Ma ci sono altri modi di leggere il ciclo bruegheliano e, per esteso, molte delle opere “paesaggistiche” della “ditta Brueg(h)el”.¹¹

Intanto ci pare sbagliato considerare la parte paesaggistica come elemento separato dalla *staffage* figurativa nei dipinti; anzi, nella nostra visione ci troviamo di fronte non tanto all’emergenza del genere paesaggistico di per sé ma, al contrario, a un riposizionamento (un *resetting*) della figura umana *vis-à-vis* della natura, o meglio, nei confronti del mondo nel quale l’uomo vive e agisce. Tale ridefinizione richiede, oltre a un nuovo approccio da parte degli artisti, anche una diversa attenzione da parte del pubblico, sfidato visivamente con soluzioni semantiche inedite. Illustriamo il concetto con la tela solitamente indicata col titolo *Cacciatori nella neve*, che raffigura i mesi invernali di dicembre e gennaio. Sotto l’ispirazione dei cicli di miniature fiamminghe tre-quattrocentesche dei mesi dell’anno, vi troviamo personaggi impegnati nelle attività collegate alla stagione raffigurata; ma invece di presentarli semplicemente immersi nelle loro occupazioni del momento, come nei *Mesi* miniaturistici, Bruegel “problematizza” la presenza umana.

In primo piano, nel dipinto viennese, vediamo tre uomini al ritorno dalla caccia;¹² una scenetta della vita di tutti i giorni, si direbbe. Ma attenzione: camminando a testa bassa, i tre cacciatori non si curano di quel che succede loro attorno. Così, non si accorgono della taverna, a sinistra, davanti alla quale è stato acceso

⁹ Per una panoramica comprensiva sulla dinastia Brueghel si veda, recentemente, il cat. mostra Boscoduale 2023-2024.

¹⁰ Cfr. i brevi commenti di Jonckheere 2012, pp. 66-68.

¹¹ Per una lettura in chiave naturalistica e meteorologica di alcune opere bruegheliane, cfr. Göttler 2023-2024.

¹² Seguiamo in sostanza il ragionamento di Falkenburg e Weemans 2018, pp. 57sgg. Per una breve lettura recente che enfatizza il ruolo del ciclo nello sviluppo della pittura di paesaggio europeo, cfr. Pénot 2025, con ulteriore bibliografia.

Una mostra

PALAZZOREALE



Comune di
Milano



Treno ufficiale



Partner tecnico



Sponsor tecnico



Media partner



Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibueghelmilano.it

un fuoco aperto: sicuramente un atto sconsiderato, poco attento all'evidente pericolo di un incendio – e infatti sullo sfondo, in lontananza, un'altra abitazione ha preso fuoco e varie figurine maneggiano una scala nel tentativo, piuttosto maldestro e poco efficace, di spegnerlo. Altro segno sottilmente equivoco: l'insegna della taverna dedicata a Sant'Uberto (patrono dei cacciatori) sta per staccarsi dalla barra alla quale è appesa, ma nessuno vi presta attenzione, nemmeno i tre cacciatori (!) in primo piano, che passano accanto all'immagine del proprio santo "in pericolo" a testa bassa, senza accorgersi di nulla. A ben guardare, si scorgono altri esempi, nella vasta prospettiva paesaggistica, di personaggi che si comportano in maniera ambigua, un po' distratta o negligente, come le persone maldestramente indaffarate a spegnere le fiamme nella dimora in lontananza. Si tratta, sia chiaro, di indizi sottili, quasi nascosti, che si evidenziano solo a chi scruta il dipinto con occhio particolarmente attento, oltre a essere dotato di una certa cultura di base letteraria e religiosa. Da questa prospettiva, per chi guarda non si tratta – o non dovrebbe trattarsi – di godersi spensieratamente la bella vista paesaggistica, ma piuttosto il contrario. Il vasto mondo (il *Weltlandschaft*, per usare il termine tedesco per questi paesaggi panoramici) si presenta come il teatro nel quale l'uomo agisce, con tutte le sue imperfezioni, incostanze e vizi, costituendo allo stesso tempo per lo spettatore esterno una sorta di specchio della vita, che lo mette a confronto con una serie di comportamenti ambigui da evitare. Da evitare, naturalmente, ma anche e in primo luogo da evidenziare come tali, da discutere: nella nostra idea, il dipinto serviva come un *conversation piece* sulla falsariga dei *discours* evocati da Erasmo, il quale, nel *Convivium religiosum* (1522), descrisse un banchetto fra amici nella bella villa di uno di loro. Sulle pareti della sala da pranzo si trovavano pitture con scene paesaggistiche, che venivano vivacemente commentate dagli ospiti. Manca la prova documentaria, ma è facile immaginare che in maniera analoga il ciclo dei *Mesi* bruegeliano abbia decorato le pareti della sala dove Nicolaas Jonghelinck era solito ricevere i suoi amici per i pasti, discutendone con loro le varie opzioni di lettura¹³.

Guardiamo brevemente qualche altro esempio di Pieter il Vecchio che si presterebbe a interpretazioni consimili, come l'*Andata al Calvario* del 1564, ora a Vienna.¹⁴ La grande e spettacolare tavola presenta una vasta panoramica popolata da un pullulare di figurine immerse in varie condizioni e occupazioni. Cristo, il protagonista della scena, si ritrova minuscolo, quasi nascosto, nel bel mezzo della raffigurazione, circondato da personaggi di cui solo alcuni dimostrano un qualche interesse nel Salvatore piegato sotto la grande croce. Altri si sono contraddistinti da una pietà solo apparente, superficiale. È il caso della curiosa scenetta in primo piano a sinistra, con la moglie di Simone di Cirene che cerca di impedire ai soldati di costringere il marito a portare la croce di Cristo (Marco 15, 21-22). Alla cintura la donna porta, in bella evidenza, un cordone del rosario con una croce: segni di una religiosità che, a ben guardare, risulta solo esteriore, finta, non genuina, in quanto lei si oppone con tutte le forze a chi vuole che Simone porti la vera croce di Cristo, comportandosi, in altre parole, da vero Cristiano. Il gruppo dei *pleurants* in primo piano si stacca dal resto della composizione: proporzionalmente più grandi, sono loro a costituire l'evidente ancora visiva che serve ad orientare e guidare lo spettatore. Comunque, senza scendere nei particolari – e ce ne sarebbero tanti da illustrare e commentare – va notato che molte delle figurine sono riprese di schiena, oppure curvate, ripiegate in sé, ignare di quel che le succede loro attorno.

¹³ Goldstein 2013.

¹⁴ Per un'analisi del dipinto come una sorta di meditazione sulle tradizioni pittoriche neerlandesi contro il modello italiano – una tematica toccata nel presente volume da Tine Meganck – si veda Meadow 1997.

Una mostra

PALAZZOREALE



Comune di
Milano



Treno ufficiale



Partner tecnico



Sponsor tecnico



Media partner



Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibruegelmilano.it

Riscontriamo una cifra semantica paragonabile, per fare un altro esempio, nella rimarchevole – e popolarissima, a giudicare delle molte copie e versioni¹⁵ – *Adorazione dei Magi* sotto la neve, del 1563 (Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart “Am Römerholz”)¹⁶. Di formato piuttosto ridotto, in questa tavola il “vero” tema cristologico si nasconde effettivamente nell’estremo angolo sinistro. Contrariamente agli esempi citati in precedenza, le molte figurine in questo dipinto non sono contraddistinte da una varietà di dettagli individuali. Tutti più o meno uguali sotto la fitta nevicata, si presentano come assorbiti nelle varie attività giornaliere, senza mostrare alcun interesse per l’evento sacro; una simile mancanza di partecipazione al miracolo della nascita divina vale anche per il gruppo di personaggi posizionato dietro ai due Re Magi inginocchiati, a sinistra (dov’è il loro seguito? La prima figura sarebbe il Re Baldassare? Non è del tutto chiaro). In termini generali, il “messaggio” di questo dipinto sembra ovvio, ma nei particolari si dimostra meno evidente ed esplicito rispetto agli altri casi riferiti; il dipinto ci confronta piuttosto con una specie di “sussurro” semantico che si presta a una varietà di letture, per riprendere una felice definizione recente.

Nelle repliche di quest’opera, in gran parte di mano di Pieter il Giovane, troviamo poche ma significative varianti rispetto alla versione *princeps*¹⁷. Manca, in quasi tutte queste opere, la caduta di neve che “copre” lo scenario con una specie di velo, complicandone la lettura, mentre le figure sono rappresentate con una maggiore differenziazione cromatica. Così il gruppetto davanti allo stallone, a sinistra, ora risulta chiaramente riconoscibile come il corteo dei Re Magi, capeggiato dal personaggio che rivela tutte le caratteristiche di Re Baldassare. Rimane evidente il contrasto fra la scena religiosa “nascosta” e la generale indifferenza della folla degli astanti; un contrasto che risulta esposto in una maniera più esplicita, e magari anche in termini più aneddotici. Quel che si nota, nelle repliche, è un tendenziale slittamento dal testo pittorico “aperto”, “discutibile”, a un messaggio che può sembrare inequivocabilmente affermativo, ma che – paradossalmente – potrebbe anche passare in secondo piano dal momento in cui l’attenzione per il particolare, il piacere della scenetta curiosa o divertente, prende il sopravvento all’occhio dello spettatore. Fra questi particolari, si segnalano le coperte dei due asini, al centro della composizione, che, nelle versioni di Pieter il Giovane, sono decorate con lo stemma asburgico – forse un segno di aderenza alla dinastia governante da parte dei clienti, oppure semplicemente un rimando all’impero romano, di cui gli Asburgo pretesero di essere i successori “legittimi”.

Una simile, sottile trasformazione semantica si registra anche con altre tematiche che Pieter il Giovane riprese da suo padre. Interessanti sono le (libere) versioni dell’*Andata al Calvario* del Vecchio, che abbiamo discusso nel precedente. Questi dipinti sono stati giudicati dei *pastiche* che utilizzano motivi del padre, ma questa sembra una valutazione troppo riduttiva. Si tratta, invece, di riedizioni del gergo bruegeliano, oculatamente aggiornate per un nuovo (e apparentemente numeroso) pubblico¹⁸. Notiamo la presenza della Veronica accanto a Cristo, mentre il gruppo dei *pleurants*, a destra, risulta sensibilmente ridimensionato rispetto alla tavola viennese di Pieter il Vecchio. Curioso il drappo di cavalieri armati che precede il gruppo di Cristo: questi soldati esibiscono una bandiera con – anche in questo caso – lo stemma degli Asburgo. Il dettaglio ha generato alcune ipotesi di carattere religioso-politico, che sono difficilmente verificabili. Sembra problematico considerarlo un commento negativo alla casa regnante,

¹⁵ Cfr. cat. mostra Maastricht-Bruxelles 2001-2002, pp. 148-159.

¹⁶ Su questo dipinto cfr. oltre a Falkenburg e Weemans *Das Wunder im Schnee* 1999-2000 e Meganck.

¹⁷ Cfr. cat. mostra Maastricht-Bruxelles 2001-2002, pp. 149 ss.

¹⁸ Cfr. in questo senso anche i commenti di Honig 2016, pp. 129sgg.

Una mostra

Treno ufficiale

Partner tecnico

PALAZZOREALE



Comune di
Milano



Sponsor tecnico

Media partner

Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibruoghelmilano.it

come è stato proposto; forse, anche in questo caso, si tratta piuttosto di un riferimento alla continuità dell'impero romano-asburgico. In alcune versioni, tuttavia, il cavaliere dietro Cristo, montato sul cavallo grigio – da identificare con Ponzio Pilato –, esibisce al collo il *toison d'or*, la più alta onorificenza asburgica. Forse abbiamo a che fare con un'allusione al temuto Duca d'Alba, governatore dei Paesi Bassi spagnoli fra il 1567 e il 1573, il che trasformerebbe il dipinto in una critica neanche troppo velata al *regime* di terrore da lui esercitato nel nome del Re e della Chiesa cattolica – contro, naturalmente, il protestantesimo in crescita in queste regioni¹⁹.

I due esempi fanno capire quanto sarebbe sbagliato considerare Pieter il Giovane solo ed esclusivamente come un semplice copista delle opere del padre (che peraltro non ha mai conosciuto di persona, essendo nato giusto due anni prima della morte del genitore). La sua produzione artistica è vasta e variegata, ma purtroppo siamo poco informati sui clienti delle sue opere. Lavorava prevalentemente per il mercato libero, anonimo? Alcuni dipinti paiono essere fatti per dei committenti specifici, in risposta alle loro richieste ideologiche/religiose, come certe versioni dell'*Andata al Calvario*, discusse sopra. Altre opere sono delle copie più o meno fedeli di prototipi del padre, come, per fare l'esempio forse più eclatante, il *Paesaggio invernale con trappola per uccelli*, ripreso dall'Urversion del Vecchio a Bruxelles: un vero e proprio *best seller* che è uscito dalla bottega del Giovane in almeno 123 versioni (!)

Quest'immagine è affascinante per più motivi. Priva di un tema narrativo, a prima vista l'opera si presenta come un *conversation piece* sulla falsariga delle *Stagioni* per Jongelinck (cfr. dettagli curiosi e discutibili come la stessa trappola, il buco nel ghiaccio, ecc.), ma è da chiedersi se il pubblico di tutti questi esemplari si fosse seriamente interrogato sui vari problemi di lettura anche teorici che presentavano. Sarebbe logico assumere che lo spettatore medio non si curasse più di tanto di tali sottigliezze, astenendosi da questioni complesse come quella del rapporto fra l'uomo e la natura e/o il cosmo nella contemplazione dei dipinti. Chi li guardava rimaneva piuttosto colpito dalla varietà semantica, dai contrasti cromatici e dalla moltitudine di figure, animali, elementi ed effetti naturali ed altro che queste opere presentano.

Varietà, per l'appunto: la *varietas* che non a caso risulta un concetto centrale nella teoria dell'arte dell'olandese Karel van Mander, il quale, nel trattato *Den Grondt der Edel vry Schilder-Const* (*Il fondamento dell'arte nobile e libera della pittura*, 1604), dedicava tutto un capitolo alla pittura di paesaggio. Una citazione come questa: “Grazie alla varietà la natura è bella” (*door de verscheydenheyt is Natuer schoon*) illustra bene la sua estetica²⁰. Una *varietas* peraltro che potrebbe anche riferirsi a certi sistemi filosofici popolari all'epoca che vedevano nella “capricciosa” pluralità delle apparenze naturali la riprova della divina perfezione, piuttosto che nell'omnicomprensiva armonia proporzionale auspicata dalla teoria italiana. Ma ribadiamo che, a nostro parere, era la piacevolezza visiva piuttosto che la visualizzazione di idee astratte e speculative che stava alla base dell'ampia e perdurante popolarità di queste immagini. Karel van Mander chiude il capitolo sul paesaggio citando il pittore antico Ludio, il quale, secondo l'autorevole Plinio il Giovane, “per primo [...] scovò come dipingere con arte e abilità / case di contadini, fattorie, vigne, viali, / fitti boschi e elevate colline, / stagni, torrenti, fiumi, porti e spiagge: / qualunque cosa potevano le sue abili mani. / E ci metteva persone che per svago / passeggiavano e vagavano qua e là [...] e nei paesaggi campestri carri ben carichi / e asini, sui campi e sui sentieri, / e accanto, le case e fattorie dei contadini / e altre cose, adatte al lavoro dei campi”²¹. Sembra la

¹⁹ Babin 2021.

²⁰ Citato da Bakker 2004, p. 254.

²¹ Citato nella traduzione di Saporiti e Terrenato 2025, p. 148.

Una mostra

Treno ufficiale

Partner tecnico

PALAZZOREALE



Comune di
Milano



Sponsor tecnico

Media partner

Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibruoghelmilano.it

descrizione di un dipinto della bottega dei Brueg(h)el ed è, in effetti, molto probabile che il rimando all'autorevole, normativo testo pliniano fosse fra le chiavi del successo di questa categoria pittorica.

Ad essere più precisi, è nella pittura del figlio minore, Jan Brueghel il Vecchio, che la varietà raccomandata da Van Mander sulla falsariga del *dictum* di Plinio trova la sua espressione più compiuta e spettacolare. Fu Jan Brueghel, infatti, ulteriormente sviluppando i modelli semantici del padre, a combinare in un unico testo pittorico vaste panoramiche paesaggistiche con un'infinita proliferazione di figurine, animali, oggetti vari e prospettive - e dettagli - naturali. Veri e propri microcosmi racchiusi in opere di formato ridotto, pronte ad essere mandate a clienti anche lontani, e adatte - particolarmente adatte - a figurare nelle grandi collezioni dell'epoca, le collezioni enciclopediche o *Wunderkammer*, costruite fra *naturalia* e *artificialia*, che presentavano al pubblico selezionato una combinazione di oggetti da *toccare* e da *vedere*. Nelle parole del suo grande ammiratore italiano, il cardinale Federico Borromeo (*Musaeum*, 1625): "Pare anche che abbia voluto col suo pennello percorrere tutta quanta la natura, perché dipinse [...] marine, grotte, spelonche sotterranee, e tutte queste cose, separate da immense distanze, restrinse in piccolo spazio, imitando la natura stessa non solo nei colori, ma anche nella facilità, che è il sommo pregio della natura e dell'arte"²².

Ed è proprio a questa doppiezza sensoriale che le opere migliori di Jan Brueghel fanno appello. Le grandi collezioni dell'epoca offrirono al visitatore non solo reperti d'arte ma anche di scienza - oltre al diletto, la conoscenza -, e pare evidente che specialmente le magnifiche allegorie della maturità di Jan Brueghel - opere piene di oggetti e figure dettagliatamente e brillantemente dipinti e ricchissime di rimandi, significati - trasmettevano conoscenze varie a chi le guardava con l'attenzione dovuta²³. Era costume guardare i dipinti per poi passare a scrutinare i vari oggetti rari e curiosi pure presenti nella raccolta, prendendoli in mano, toccandoli e discutendoli con gli altri personaggi presenti. Una tale scena è raffigurata nella famosa galleria anversese di Cornelis van der Geest, dipinta da Willem van Haecht (*Anversa, Rubenshuis*)²⁴.

Raccolte scientifiche e pseudoscientifiche si trovavano anche in Italia, per esempio quella del cardinale Francesco Maria del Monte, collezionista eclettico noto alla storia dell'arte soprattutto come committente del Caravaggio. Non a caso, il porporato romano aveva fra i suoi molti dipinti non meno di diciassette opere di Jan Brueghel (alcune delle quali passate successivamente alla Galleria Doria Pamphilj a Roma). Anche i cardinali Federico Borromeo, Egidio Colonna e Benedetto Giustiniani possedevano ampie selezioni di opere bruegheliane, e non sorprende che questi personaggi facessero parte della stessa cerchia, condividendo interessi consimili in filosofia e ricerca naturalistica.

Fu in questi ambienti altolocati, contrassegnati da una rinnovata *curiositas* per vari settori del sapere umano come la filosofia, la biologia, la geologia, l'alchimia, che il giovane Jan Brueghel, fresco arrivato dalle Fiandre, seppe sviluppare ulteriormente le sue tematiche. In effetti, pare che in Italia, grazie agli

²² Musaeum ... Citato da Bedoni 1983, pp. 144-145.

²³ Per questo argomento, si veda Honig 2016, pp. 54ssg. Meganck 2014 fa notare che già il padre, Pieter il Vecchio, aveva inserito *naturalia* e *arteficialia* nella spettacolare, "boschiana" *Caduta degli angeli ribelli* del 1562 (Bruxelles, Musei Reali).

²⁴ La bibliografia su questo dipinto e in generale sulla categoria della pittura di gallerie, popolarissima nell'Anversa dei primi del secolo XVII, è estesa; si veda, fra altri testi, Filipczak 1987, pp. 47ssg. e fig. 2, e il presente catalogo.

Una mostra

PALAZZOREALE



Comune di
Milano



Treno ufficiale



Partner tecnico



Sponsor tecnico



Media partner



Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibueghelmilano.it

stimoli non solo artistici ma anche intellettuali ivi ricevuti, Jan mise la base per una produzione regolarmente suddivisa in categorie tematiche come pittura di storia, allegorica, di paesaggio, di nature morte, di burrasche ed altro ancora: la premessa al sistema dei generi pittorici, che gradualmente prese forma nei primi decenni del XVII secolo. Tale sistematicità, a ben guardare, rivela certi suggestivi paralleli con l'ordine delle grandi collezioni enciclopediche dell'epoca, così come veniva programmaticamente presentata da Samuel Quiccheberg, medico impiegato alla corte di Monaco di Baviera, e autore, nel 1565, di un trattato sulla *Kunst- o Wunderkammer*.²⁵

Secondo quest'ultimo, una raccolta ideale consisterebbe di cinque sezioni, ciascuna suddivisa in dieci o dodici *inscriptiones*. La prima sezione contiene immagini di storia sacra ed altro, la seconda statue di regnanti illustri, uomini famosi, divinità, ecc.; la terza presenta animali curiosi e rari ed altri oggetti naturali, mentre nella quarta si possono vedere strumenti scientifici e utensili vari. La quinta, infine, mostra dipinti, acquerelli e stampe di artisti rinomati. Uno schema, questo, che evidenzia l'idea di Quiccheberg di considerare la *Kunstkammer* come un *locus* di conoscenza²⁶, ma altri modi di lettura, come lo sfoggio dello status sociale del proprietario, erano sicuramente possibili.

Cicli come quelli dei quattro elementi, di cui uno eseguito da Jan Brueghel con la collaborazione di Hendrick van Balen (Roma, Galleria Doria Pamphilj), e l'altro, interamente autografo di Jan, diviso fra l'Ambrosiana e il Louvre, o anche la magnifica serie dei cinque sensi al Prado, realizzata assieme a Peter Paul Rubens, servono ad illustrare il concetto. Nella sbalorditiva ricchezza di figure (allegoriche) e, soprattutto, oggetti di vari tipi, queste opere di per sé rappresentano delle collezioni enciclopediche dipinte, contraddistinte come sono da una resa accuratissima di *naturalia* ed *artificialia*: “veramente un piccolo museo”, commentava, a ragione, un autore nel lontano 1868²⁷. Va ricordato, a questo punto, che la registrazione di oggetti naturali – animali, piante, fiori, ecc. – tramite illustrazioni dipinte o acquerellate, altamente dettagliate e riprodotte “dal vivo”, aveva preso il volo nel corso del XVI secolo, con specialisti come Daniel Fröschl, Liberale da Udine, Giuseppe Arcimboldo e Jacopo Ligozzi²⁸. Gli album di questi artisti erano fra gli oggetti pregiati delle collezioni enciclopediche, per esempio quella leggendaria, a Praga, dell'imperatore Rodolfo II (non a caso un grande ammiratore delle opere pittoriche della dinastia Brueghel; si veda il saggio di Larry Silver).

In queste raccolte, le immagini derivate dalla natura costituiscono un parallelo suggestivo con i microcosmi bruegeliani con le loro miriadi di particolari; altrettanto fu il caso con le nature morte di fiori, altra tematica nella quale Jan eccelse. Dalla corrispondenza fra Jan e il suo committente, il cardinale Federico Borromeo, si evince come l'artista, quando preparava questi *bouquets* grandiosi ed abbondanti, si dava molto da fare per ritrarre i fiori “del natural”, spostandosi da Anversa a Bruxelles per trovare gli esemplari giusti nei magnifici giardini degli arciduchi Albrecht e Isabella²⁹. Borromeo era un teologo e intellettuale che a Milano si era creato non solo una formidabile biblioteca (l'Ambrosiana) ma anche una collezione dal profilo universale, strutturata secondo le linee esposte sopra. È suggestivo pensare che Jan Brueghel, l'artista preferito da Federico, abbia preso ispirazione da questo sistema di conoscenza e

²⁵ Per una breve sintesi, si veda Chipps Smith 2022, pp. 18-20.

²⁶ Cfr. Findlen 1994, pp. 97-150 (cap. 3, “Sites of Knowledge”).

²⁷ Crivelli 1868, p. 126.

²⁸ Egmond 2017.

²⁹ Lettera del 14 aprile 1606 (Crivelli 1868, p. 63; Bedoni 1983, p. 115).

Una mostra

PALAZZOREALE



Comune di
Milano



Treno ufficiale



Partner tecnico



Sponsor tecnico



Media partner



Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibueghelmilano.it

formazione, predisponendo la propria produzione artistica in una maniera più categorica in vari settori, “generi”, per l’appunto³⁰.

Tornando all’interpretazione dei “microcosmi” di Jan Brueghel, guardiamo un po’ più da vicino qualche esempio significativo. Va fatto letteralmente, questo guardare da vicino, perché l’arte di Jan Brueghel propone, forse più ancora di quella del padre e del fratello, l’esercizio di osservare, osservare fino in fondo, fino all’ultimo particolare. Uno sguardo attivo, questo, che mette alla prova noi, spettatori esterni, ad esplorare l’organizzazione interna dei dipinti, suddivisa fra figure umane che *vedono* certi eventi che si svolgono nella loro immediata vicinanza, e quelle che invece *non* li vedono (o non vogliono vederli, impegnate magari in altre attività che, in un modo o altro, sarebbero collegabili con la scena principale). Esempi di questa dialettica figurativa fra consapevolezza/compartecipazione e ignoranza/indifferenza li abbiamo analizzati in certe opere di Pieter il Vecchio e il Giovane, interpretandoli in una chiave religiosa/moraleggiante. Per alcuni dipinti di Jan potrebbe valere una lettura simile. Nel bellissimo, panoramico paesaggio costiero con la *Predica di Cristo* del 1598 (Monaco di Baviera, Alte Pinakothek), le figure sono innumerevoli, i particolari di ogni genere abbondano. Predica di Cristo? Sì, il Salvatore sta in piedi su una barca, al centro della composizione, ma a distanza, appena visibile; davanti a lui, una folla impressionante che gli dà ascolto. È questo il “vero” tema del dipinto? In primo piano un gruppetto di signore e signori vestiti per bene osserva compiaciuto la ricca cattura di pesci esposta davanti ai loro occhi: una scenetta dalle connotazioni quasi teatrali che salta all’occhio per prima a chiunque guardi il dipinto. Ignorando totalmente la predica di Cristo, queste persone e gli altri astanti attorno a loro sembrano completamente assorbiti in varie attività connesse alla pesca, stanno conversando fra di loro, ecc. Vedere e non vedere: ma si tratta veramente di una critica, di una lezione dal carattere moralistico? Più addietro, nella vasta prospettiva, altre minuscole figurine vanno per i loro affari: la predica è solo una fra le tante attività registrate nella scena. Nello stesso anno 1598 Jan firmava un altro bel dipinto, dalle caratteristiche molto simili, che dalla fine del XVIII secolo si trova nella collezione Liechtenstein (Vienna) (cat. ...). In un ampio panorama fluviale, fra molte figurine, scorgiamo il giovane Tobia, a destra in basso, che su ordine dell’arcangelo Raffaelo tira un pesce fuori dall’acqua (Tobia: 6. 2-9). Una scenetta davvero esigua; molto più in vista il folto gruppo in primo piano, signore e signori ben vestiti attornati da altre figure, alcune a cavallo: due donne guardano nel cielo in alto, dove un rapace sta attaccando un airone. Sullo sfondo a sinistra è in corso una caccia. L’impalcatura compositiva rassomiglia a quella dell’altro dipinto del 1598, con la suddivisione fra primo piano e sfondo, e l’ampia prospettiva a destra. Varietà semantica combinata con indicazioni narrative “seminascoste”: queste opere offrono una pluralità di possibili letture allo spettatore curioso. Una terza opera, del 1600 (sempre a Monaco), presenta un’ulteriore variante di questa tipologia. In questo caso, tuttavia, il tema principale dell’opera, la continenza di Scipione dopo la conquista di Cartagine, anche se è raffigurato in piccolo all’estrema destra, viene ulteriormente elaborato nelle tante altre scene e scenette e nell’ampia prospettiva della città in lontananza³¹. Vediamo un medico che si prende cura dei feriti, saccheggiatori che vengono fermati, signore perbene prese in custodia, ecc.: è lo spettacolo dopo la battaglia vittoriosa del virtuoso generale romano che si presenta a noi in una maniera estremamente vivace e variopinta, per soddisfare la curiosità e per divertire lo spettatore.

³⁰ Per una recente, ampia discussione su Jan Brueghel e il cardinale Borromeo, cfr. Berra 2024 (con notevole apparato bibliografico), oltre, naturalmente, al saggio di Maria Clelia Galassi nel presente catalogo. Sulla natura dei rapporti fra il pittore e il cardinale, imperniata sul concetto della virtù e dell’amicizia, cfr. Cutler 2003.

³¹ Cfr. Honig 2016, pp. 106-108.

Una mostra

PALAZZOREALE



Comune di
Milano



Treno ufficiale



Partner tecnico



Sponsor tecnico



Media partner



Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibueghelmilano.it

È dunque in primo luogo alla *curiositas* del pubblico sofisticato che queste opere “microcosmo” di Jan Brueghel facevano appello; un pubblico che era magari abituato a discutere di fronte ai dipinti in linea con la cultura della conversazione, molto di moda nelle classi socialmente elevate nel XVI secolo (si può pensare ai diffusissimi manuali di comportamento sociale dell’epoca in forma di dialogo, da Castiglione a Guazzo). Si nota che anche in questi dipinti non è il paesaggio il vero tema, ma il rapporto fra le figure umane e l’ambiente naturale e artificiale.

Nella collezione Borromeo, per contro, le opere di Jan Brueghel non servivano tanto alla discussione erudita ed elegante che andava di moda all’epoca, quanto ad altre finalità. Nella visione teologica del prelado milanese, Dio era benevolente, accessibile, e la natura da lui creata si manifestava come un dono, (pre)figurando la grazia divina. In questi termini vanno letti i dipinti del Brueghel come le immagini di eremiti e monaci in un paesaggio. Ma anche la stupenda serie dei quattro elementi andrebbe considerata in tale prospettiva, illustrando la varietà e l’armonia del mondo nelle sue molteplici forme materiali ed espressive e con diverse connotazioni iconografiche, riflettendo la meraviglia del piano divino. Rientrano in questa ottica anche le nature morte di fiori. Fra gli esempi più spettacolari è l’abbondante bouquet dell’Ambrosiana, che offre una combinazione artificiale, con esemplari di fiori non facilmente reperibili e mai insieme nello stesso momento. Va notato che la questione del nutrimento dei fiori tramite l’acqua occupava i botanici dell’epoca (Andrea Cesalpino, *De plantis libri XVI*, Firenze 1583); un rimando a questa discussione è stato visualizzato da Brueghel nelle conchiglie raffigurate nel dipinto (si ricorda a questo proposito che Aristotele chiamava le conchiglie piante del mare, e le piante conchiglie di terra)³². Ecco che la natura dipinta potrebbe addirittura superare la realtà; è ben comprensibile che Borromeo si mostrasse particolarmente colpito dallo splendore del cromatismo di Brueghel in queste composizioni.

La bellezza e la varietà della creazione, riflettendo la bontà divina, trovava anche espressione nei (pochi) dipinti di paesaggio “puro”, senza alcuna “storia”, che furono eseguite da Jan per il suo committente milanese³³. Va ancora notato che secondo una lettura relativamente recente, sofisticata, ma forse un po’ forzata, l’arte paesaggistica del nostro pittore sarebbe da leggere in chiave neo-stoica, orientamento filosofico particolarmente di moda ai primi del secolo XVII³⁴. Comunque sia, queste opere di Jan Brueghel sono esempi precoci di una nuova categoria pittorica, quella della resa autonoma della natura, nelle sue molteplici forme ed apparenze, destinata ad avere un successo travolgente nel secolo XVII.

Un fenomeno simile alla nostra dinastia fiamminga in Italia si può osservare nella produzione della dinastia pittorica dei Dal Ponte, noti come i Bassano, che per molti versi possono essere considerati i “Brueghel italiani”. Nella sua maturità il capostipite Jacopo Dal Ponte (ca. 1510 – 1592) sviluppò una tipologia che presenta paesaggi collinari popolati da una moltitudine di figurine ed animali immerse in varie attività³⁵, il tutto non dissimile dalle invenzioni dei due Pieter Brueg(h)el. Anzi, molte sono le convergenze, non solo in termini tipologici, ma anche nella fisionomia delle figure tozze, compatte; tutto il contrario della norma elegante, classicheggiante dell’epoca³⁶. Un confronto fra un bulino della serie

³² Fehrenbach 2021, pp. 388-389.

³³ Jones 1993, fig. 37.

³⁴ Prosperetti 2009.

³⁵ Caratteristiche notate fin dalle prime fonti stampate sul pittore, per esempio Marucini 1577, p. 10; Borghini 1584, pp. 563-564; Van Mander 1603-1604, fol. 180r-180v; Ridolfi 1648 (1914), I, p. 384.

³⁶ Per un riassunto sulla “pittura rurale” (*rural painting*) bassanesca, si veda Nichols 2018, con un approccio diverso da quello proposto qui. Cfr. anche Nichols 2023.

Una mostra

PALAZZOREALE



Comune di
Milano



Treno ufficiale



Partner tecnico



Sponsor tecnico



Media partner



Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibueghelmilano.it

delle stagioni dell'incisore Pieter van der Heyden, da disegni di Pieter Bruegel il Vecchio e Hans Bol, del 1570, e opere bassanesche come la serie delle quattro stagioni del 1574-75 (Vienna, Kunsthistorisches Museum), evidenzia queste somiglianze (cat. xx): infatti, potremmo supporre che il pittore veneziano abbia conosciuto queste o altre stampe di ambito bruegheliano³⁷. Le invenzioni del Bassano furono riprese e riprodotte innumerevoli volte dai figli, membri della bottega e seguaci, in Italia ma anche fuori, con varianti e ~~con~~ differenze qualitative notevoli³⁸. Giusto come, per l'appunto, successe con i prototipi di Pieter Bruegel il Vecchio.

Sorge la questione dei significati. Anni fa abbiamo proposto di leggere questa categoria di opere del Bassano in termini dialettici, evidenziando il contrasto fra la *vita activa* e quella *contemplativa*, fra una condotta "superficiale", che consiste solo di attività quotidiane, materiali, ignorando i veri valori spirituali, e un'esistenza che, invece, considera la vita su questa terra come un pellegrinaggio verso la meta desiderata, la Gerusalemme Celeste. I vari esodi vetero-testamentari bassaneschi – una tematica innovativa particolarmente adatta per esprimere il concetto – illustrano questa figurazione in una maniera non dissimile dai modi di Pieter Bruegel il Vecchio. Prendiamo l'esempio del *Viaggio di Giacobbe* (Genesi 31: 17-21), del 1578 circa, ora al Palazzo Ducale di Venezia ma originariamente nella raccolta del grande collezionista e scienziato veneziano Jacopo Contarini³⁹. Fra le molte figure scorgiamo tre pastori in secondo piano i quali, spronandosi a vicenda, s'impegnano nel loro iter, la loro *peregrinatio* nel segno di Cristo verso la meta bramata, il monte Sion, visibile nella distanza. La scena in primo piano, invece, mostra un assembramento di pecore, pacchi, utensili domestici e varie figure che, invece di mettersi in viaggio, risultano indaffarate a gestire questi loro beni materiali, ritardando colpevolmente la partenza. Per dirlo con le parole dell'osservante francescano Giovanni Aquilano, autore di uno dei tanti trattatelli devozionali economici di ampia diffusione e di facile accessibilità dell'epoca (1569): "Vuole Giesu Christo, fratelli, che siamo in questo mondo, come poveri pellegrini. Il pellegrino non dee cercare di adunare ricchezze nell'altrui patria le quali poi non possa portarsele nella sua".⁴⁰ Non è – sia detto per inciso – il paesaggio, o la natura, il protagonista della scena, ma lo sono gli esseri umani, nei loro comportamenti differenziati nei confronti del mondo e di Dio. In modi sostanzialmente analoghi viene espresso il rapporto dell'umanità con l'universo nella bella serie delle quattro stagioni a Vienna, a cui si accennava sopra. In questi dipinti troviamo nell'angolo superiore una minuscola scena biblica (il sacrificio di Isacco, per esempio), mentre la parte centrale dell'opera mostra delle attività lavorative e domestiche associate alla stagione in questione⁴¹. Le fasi dell'anno: un tema che il Bassano, in Italia, raffigurava "non con figure degli dèi, come fecero gli antichi, ma secondo gli accidenti, che ciascuna stagione porta seco"⁴²; proprio come le invenzioni di Bruegel nell'Europa del Nord. È forte la tentazione di ascrivere questa somiglianza ad una conoscenza da parte di Jacopo delle opere fiamminghe di Bruegel e associati, come abbiamo suggerito precedentemente, ma la *mise en scène* delle opere bassanesche risulta diversa da quella bruegeliana. Tuttavia, la tipologia delle figurine chinate, tutte racchiuse nelle loro modeste occupazioni del momento, senza alcuna attenzione per ciò che accade loro attorno, accomuna Bruegel e Bassano. Influenza? Forse converrebbe piuttosto parlare, come è stato suggerito, di una

³⁷ Bassens e Van Grieken 2019, pp. 234-241, cat. 33.

³⁸ Per una panoramica dell'impatto dei Bassano (la *dalpontiana methodus*) sull'arte europea – un grande tema largamente e ingiustamente trascurato nella storiografia artistica – cfr. Aikema 2011.

³⁹ Aikema 1996, pp. 89-91.

⁴⁰ Aquilano 1569, p. 27.

⁴¹ Per una lettura diversa della mia di questo ciclo, cfr. Eskelinen 2024-2025 e Del Torre Scheuch 2025.

⁴² Borghini 1584, p. 133.

Una mostra

PALAZZOREALE



Comune di
Milano



Treno ufficiale



Partner tecnico



Sponsor tecnico



Media partner



Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibueghelmilano.it

convergenza in termini di retorica visiva collegata alle necessità di mercato e in buona parte dettata da nuove esigenze devozionali e spirituali e, in generale, a un nuovo *rapport* fra l'opera e il pubblico informato⁴³.

Tuttavia, se abbiamo colto nel segno con il nostro ragionamento, si apre una nuova prospettiva, perché sembra difficile credere che tutti gli spettatori all'epoca fossero preparati o interessati all'“hard looking” necessario per cogliere tali significati spirituali e/o filosofici, magari discutendone in compagnia con altri. Si potrebbe immaginare una tale fruizione delle opere da parte dello Jongelinck per i Mesi del Bruegel, o di Simone Lando, il committente veneziano di un ciclo di quattro dipinti delle Stagioni dell'anno, e di un' *Arca di Noè* del Bassano⁴⁴, ma altri non avranno avuto la pazienza, la voglia o anche la preparazione intellettuale e spirituale di addentrarsi nelle sottigliezze semantiche testé evidenziate. Mentre non escludiamo certi rimandi a situazioni politiche e magari anche a dottrine moralistiche e religiose nelle opere di Pieter Brueghel il Giovane (si veda il discorso precedente), fra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, il *brand* Brueghel, come la controparte italiana bassanese, si svilupperà in una direzione diversa, come viene evidenziato in un passo di Karel van Mander sul Bassano (1604). Scrive il biografo olandese: “Mi hanno detto, infatti, che quando riceveva commissioni, e le storie che gli avevano chiesto non gli erano gradite, faceva di testa sua, creando scene in cui comparissero animali, notti, o altri elementi che gli erano congeniali. E se non piacevano a coloro che li avevano richiesti, li vendeva ad altri mercanti”⁴⁵. Evidentemente, per il pubblico delle opere del marchio Bassano il tema contava solo fino ad un certo punto. Van Mander non lo dice esplicitamente, ma pare che quello che gli acquirenti volevano fosse “un Bassano”, oppure – aggiungiamo noi – “un Brueg(h)el”. Non a caso lo stesso Van Mander, descrivendo la vita e le opere dei Brueg(h)el padre *et fils*, insiste sul carattere popolare, contadinesco della loro maniera, glissando sull'eventuale significato dei dipinti (“Bruegel si divertiva osservando i modi dei contadini nel mangiare, bere, ballare, saltare, fare l'amore ed altri divertimenti, che sapeva imitare in pittura in maniera molto spiritoso e divertente ...”)⁴⁶.

I nomi di questi artisti capostipiti garantivano dunque un certo *modus*, una tipologia riconoscibile come tale, manifestandosi in una varietà di soggetti. Un *brand*, la cui caratteristica comune era la resa naturalistica di scene dal profilo “basso”, campagnole nel caso dei Brueg[h]el; e invece *setting* di temi narrativi, per di più biblici, sempre in ambienti e con modi popolari, non “elevati” per quanto riguarda i Bassano. Pur non rispondendo alle norme più alte della scala del *decorum* retorico, tali tematiche “popolari” erano state non del tutto ignorate nella *Naturalis Historia* di Plinio, considerato l'autorità antica assoluta in termini di gusto e gerarchia di maniere e tematiche pittoriche. Secondo lo scrittore antico, alcuni artisti eccelsero in quel che lui definiva *minoris picturae* (pittura minore); uno specialismo tutto sommato degno di un certo rispetto e piuttosto gradito dal pubblico. I campioni di tale maniera erano i *rhyparographoi* (questo il termine usato da Plinio) Antiphilos e Piraeicus, che sapevano rendere i loro temi “bassi” con grande, virtuosistico ed ingannevole realismo. Proprio come i Brueg(h)el, e come i Bassano, i quali si profilavano con evidente successo come *rhyparographoi* moderni⁴⁷, soddisfacendo la

⁴³ Corsato 2010, pp ...

⁴⁴ Cfr. l'articolata analisi di Corsato 2014.

⁴⁵ Citato nella traduzione di Saporì e Terrenato 2025, p. 94.

⁴⁶ Van Mander (Miedema) 1994, I, pp. 190-193 (fol. 231 r. e v.).

⁴⁷ Il teorico classicista romano Giovanni Battista Agucchi, nel primo Seicento, paragonava in modo esplicito – e significativamente in termini non proprio favorevoli – il Bassano con il *rhyparographos* antico Piraeicus (Mahon 1947, p. 256). Su questo tema, in rapporto con il Bassano, mi permetto il rinvio ad Aikema 2026.

Una mostra

PALAZZOREALE



Comune di
Milano



Treno ufficiale



Partner tecnico



Sponsor tecnico



Media partner



Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibueghelmilano.it

domanda di un pubblico affascinato dall'effetto "sorpresa" generato dalla brillante esecuzione pittorica di un soggetto di per sé senza valore intrinseco⁴⁸: una perfetta variante in termini pittorici, visivi, del noto concetto retorico dell'encomio paradossale, che fu praticato con tanto successo nella letteratura rinascimentale da autori del livello di Erasmo (*Elogio della follia*) e Rabelais⁴⁹.

Domanda del pubblico, questa, che risultava in grande aumento negli anni fra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo, epoca di una forte espansione del mercato artistico in tutta Europa. Una nuova categoria di acquirenti, oltre all'aristocrazia delle corti, emerse fra i cittadini delle varie città del continente, in modo speciale nei paesi a nord delle Alpi; una clientela – l'abbiamo visto nella nota di Van Mander su Bassano – che comprava i dipinti frequentemente da mercanti o ai mercati anziché rivolgendosi ai pittori che realizzavano delle opere. Nel corso degli anni, la domanda del pubblico diventava più articolata: contava il nome dell'artista ma contava anche, soprattutto nei paesi nord-europei (i Paesi Bassi), e in una maniera sempre più insistente e specializzata, l'offerta di tematiche del tipo non "elevato", soggetti "modesti", "banali", scene di tutti i giorni, rese però con un naturalismo del tutto rimarchevole, a volte spettacolare, mozzafiato. Si profilavano degli specialismi, fra i quali la natura morta, il paesaggio, lo (pseudo) ritratto, la scena di vita quotidiana, l'interno di casa, la scena di battaglia. In realtà, la suddivisione "settoriale" era più particolareggiata. Il paesaggio, per esempio, veniva declinato in varie sottosezioni, come il panorama costale, la montagna, la campagna rurale, ma anche la veduta di porto, la marina, la burrasca di mare; regolarmente troviamo inseriti in queste opere degli elementi topografici. Ancora più variegata è la categoria dell'immagine del quotidiano, degli eventi di tutti i giorni, che spazia dalla scena all'aperto, nei villaggi o nelle città, illustrando attività lavorative, oppure giochi e spettacoli, a quella domestica, all'interno delle case dei benestanti, degli artigiani, oppure dei poveri, dei bisognosi, ma anche negli spazi pubblici, come le taverne, le scuole, le chiese. Nella categoria della natura morta troviamo degli specialismi ancora più di nicchia, dai famosi fiori alla cacciagione, alla pescheria, a cibi vari come formaggi, pane, frutta, ai libri, documenti, oggetti di collezionismo, ecc. Una ricchezza tipologica e di soggetti sbalorditiva – che genera tuttavia parecchie domande, a più livelli. Intanto possiamo affermare – ed è un dato fondamentale per il nostro ragionamento – che la suddivisione della produzione pittorica in categorie tematiche trova una sua prima espressione "organizzata" nell'opera di Pieter Bruegel e dei suoi due figli. È un punto di cardinale importanza, perché il sistema dei generi pittorici a partire dal secolo XVII è diventato di norma e vale fino al giorno d'oggi: basta pensare all'ordine "convenzionale" delle opere di pittura sulle pareti di qualsiasi museo di arte antica nel mondo occidentale⁵⁰.

Precedentemente ai decenni finali del XVI secolo, però, un tale schema di carattere iconografico non è riscontrabile nei *discours* sulle arti. Prendendo origine nella *Poetica* di Aristotele, i "generi dicendi" retorici (noti e regolarmente discussi come tali nella teoria letteraria cinquecentesca europea) entrarono nella letteratura artistica solo nel Seicento, nella famosa "lettera sui *modi*" di Nicolas Poussin, nel

⁴⁸ Per una recente riflessione sul concetto, in rapporto con il termine *schilderachtig* ("pittresco") così come fu adoperato per indicare la pittura di paesaggio olandese del primo Seicento (in modo specifico Jan van Goyen), si veda Falkenburg 2024, con spunti utili per il nostro ragionamento.

⁴⁹ È d'obbligo il riferimento al noto studio di Colie 1966.

⁵⁰ Per tutta chiarezza: il termine "genere", nella storia dell'arte, ha un doppio significato. Di regola, viene utilizzato per indicare una categoria iconografica; in tal senso, lo usiamo anche noi in questo catalogo. Inoltre, a partire dall'Ottocento, si indica con l'espressione "pittura di genere" una categoria artistica che consiste, in linea di massima, in scene di vita quotidiana, rese perlopiù in maniera realistica. Per quest'ultima categoria, si veda il volume di Gaethgens 2002, con un florilegio di fonti e un'utile introduzione alle pp. 13-46.

Una mostra

PALAZZOREALE



Comune di
Milano



Treno ufficiale



Partner tecnico



Sponsor tecnico



Media partner



Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibruhelmilano.it

Discorso sulla pittura di Vincenzo Giustiniani, fino all'elaborato dispositivo gerarchico del teorico francese André Félibien (1667)⁵¹. Questa assenza non vuol dire che l'arte del XVI secolo mancasse di sistema. Anzi, secondo alcuni studiosi la caratteristica essenziale dell'arte rinascimentale sarebbe proprio il suo essere "sistemica": in questa visione, la varietà e molteplicità nelle forme di rappresentazione visiva tipiche del XVI secolo europeo sarebbero il risultato di una ricerca innovativa e, per l'appunto, sistemica, che selezionasse la migliore opzione possibile *vis à vis* le varie e differenziate opzioni che si presentavano di volta in volta all'artista⁵². In linea con questo pensiero, è possibile percepire, nel corso del secolo XVI, una differenziazione in vari "modi" artistici; una schematizzazione, per così dire, *in statu nascendi*, in una forma provvisoria, non ancora cristallizzata in un vero e proprio schema fisso⁵³. Infatti, la nozione che le diverse tematiche richiedono differenti modi artistici, già presente in Plinio, fu recepita e tematizzata nel Cinquecento in una varietà di maniere: ce l'ha fatto capire l'esempio dei *rhyparographoi*. Ma quando, negli inventari dell'epoca, troviamo le opere d'arte identificate come "paese", "*Landtschafft*" o "*lantschap*" o come "ritratto", non si tratta di una specie di implicito riferimento a un sistema di generi, ma semplicemente di un espediente comodo che serviva a descrivere e identificare l'opera e niente di più⁵⁴.

Possiamo concludere che la nozione dei generi pittorici verso la fine del XVI secolo fosse rimasta piuttosto vaga, poco definita – forse non a caso, perché una definizione troppo stretta e restrittiva avrebbe magari ostacolato piuttosto che agevolato lo sviluppo di nuove forme tematiche ed espressive artistiche. Ma i tempi stavano cambiando. In questa nuova costellazione l'opera dei Brueg(h)el si inserisce in una maniera decisiva, proponendo una netta suddivisione categorica dei soggetti; una sistemazione che facilitava la commercializzazione su un mercato libero in rapida evoluzione ed espansione. Tale tendenza trovava il suo epicentro ad Anversa, come spiegherà nel suo contributo Christine Goettler⁵⁵. Alla base di tutto starebbe Pieter il Vecchio, il quale – come suggerisce Tine Meganck, più avanti in questo volume – avrebbe lanciato le sue tematiche innovative in una sorta di sequenza cronologica tracciata negli ultimi anni della sua breve vita. Queste tematiche venivano riprese, ampliate e "codificate" dal figlio maggiore Pieter, ma anche, in una maniera diversa, dall'altro rampollo, Jan. Con la sua vasta, diversificata ed articolata produzione, Jan effettivamente poneva le basi per il sistema iconografico dei generi pittorici (a questo proposito, si veda il saggio di Marlise Rijks).

Pieter Bruegel il Vecchio, Pieter Brueghel il Giovane e Jan Brueghel: in tre proposero delle formule iconografiche e tipologiche che – lo illustriamo nella mostra – venivano riprese, ulteriormente elaborate ed aggiornate da una pletora di artisti soprattutto nei Paesi Bassi settentrionali, ma anche a Praga, alla corte dell'imperatore Rodolfo II (ne parla Larry Silver in questo catalogo), mentre la ricezione del modulo bruegheliano-bassanesco in Spagna si profila in una maniera diversa (lo tratta Julio Cubero nel suo contributo). Il processo di assimilazione, elaborazione e cristallizzazione dei generi pittorici si compie in vari stadi cronologici e geografici. Senza fare nomi, individuare protagonisti ed altri – essi compariranno nella parte catalogo di questo volume – sottolineiamo, ancora una volta, la cardinale

⁵¹ D'obbligo il rimando al classico Bialostocki 1981. Per un'ampia prospettiva socio-culturale sul concetto dei generi artistici, si veda Butterfield-Rosen 2020 (con ulteriore bibliografia).

⁵² Williams 2008 e 2017, in particolare pp. 259-267 (*Conclusion*).

⁵³ Per questo punto, mi permetto il rimando a Aikema 2013.

⁵⁴ Cfr. su questo punto anche Falkenburg 2007.

⁵⁵ Su questa tematica si veda pure Silver 2006, con letteratura precedente. Per un riassunto, cfr. anche il recentissimo Vermeulen 2026.

Una mostra

Treno ufficiale

Partner tecnico

PALAZZOREALE



Comune di Milano



Sponsor tecnico

Media partner

Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibueghelmilano.it

importanza del marchio Brueg(h)el in tale sviluppo⁵⁶. Per riassumere, e riconnettere questa mostra con quella precedente, su Jheronimus Bosch: mentre il “branding” boschiano fu, con ogni probabilità, una primizia assoluta in termini europei, quello brueg(h)eliano, riprendendo questo modello, lo perfeziona nel fondare un sistema delle arti che ha mantenuto la sua validità per secoli da venire.

⁵⁶ Per un'avvincente, recentissima *overview* dei generi pittorici nel Seicento olandese nel contesto storico, si veda Schwartz 2026, pp. 142-242, in particolare il cap. 8 (“Genres and Subgenres”).

Una mostra

PALAZZO REALE



Comune di
Milano



Treno ufficiale



Partner tecnico



Sponsor tecnico



Media partner



Palazzo Reale member of



palazzorealemilano.it
mostraibueghelmilano.it