

GIACOMO BERRA

Il “Paradiso” commissionato dal conte Giovanni Borromeo, nipote del cardinale Federico, a Jan Brueghel il Vecchio

Il pittore fiammingo Jan Brueghel il Vecchio, conosciuto anche con altri soprannomi come Brueghel dei Velluti o Brueghel del Paradiso (Bruxelles, 1568 - Anversa, 1625) (fig. 1), figlio del celebre Pieter Brueghel il Vecchio, è stato uno degli artisti maggiormente apprezzati dal cardinale (e poi anche arcivescovo di Milano) Federico Borromeo (1564-1631) (fig. 2)¹. Il cardinale Federico, “*principe e mecenate*”², nell’arco di diversi anni richiese

In questo saggio anticipo una parte di uno studio molto più ampio, per alcuni aspetti ancora in corso, che sarà pubblicato a breve e che riguarderà l’analisi di alcune lettere inedite che il cardinale Federico Borromeo scrisse all’‘amico’ pittore fiammingo Jan Brueghel il Vecchio e anche a suo figlio Jan Brueghel il Giovane. Si tratta di lettere significative attraverso le quali è possibile ‘ascoltare’ le parole stesse del prelado in riferimento ad alcuni dipinti da lui commissionati o ad altri aspetti più o meno contingenti. Nello studio in preparazione verranno anche rese note alcune altre lettere scritte da Jan Brueghel il Giovane al cardinale Federico. In particolare verrà pubblicata un’importante “Nota” inventariale riguardante i quadri presenti in casa del defunto Jan Brueghel il Vecchio (morto nel 1625) che il figlio Jan il Giovane decise di mettere in vendita nel maggio del 1626 ad Anversa. Si tratta di una “Nota” che Jan il Giovane aveva voluto presentare, allegandola a una lettera, anche al Borromeo affinché il cardinale potesse eventualmente decidere di acquistare alcuni di tali quadri inventariati. Questa “Nota” comprende un elenco di una quarantina di quadri con soggetti legati a diversi generi pittorici che Jan Brueghel il Vecchio aveva elaborato nel corso di tutta la sua carriera. Si possono, ad esempio, trovare dipinti con nature morte (“tre Vagij di fiori”), quadri allegorici (“li Cinque sentimenti”), paesaggi (“varij Paesaggi”), dipinti religiosi (“Un Cristo in Crose in picciola con molte figuretti”) e varie altre tipologie.

*Avvertenze: per i documenti citati in questo saggio ho adottato, per la trascrizione, il criterio della massima conservazione (la u e la v sono state però distinte perché non sempre il segno grafico indica chiaramente di quale lettera si tratti). Tutte le abbreviazioni sono state sciolte evidenziandole in tondo (invece le citazioni, anche a stampa, saranno in corsivo). Le lacerazioni della carta sono state così segnalate: [***]; mentre le mie integrazioni verranno inserite in tondo tra parentesi quadre. Alcuni documenti, già resi noti da altri studiosi, sono stati invece citati nella forma già pubblicata e a tali lavori rimando per la precisa indicazione archivistica. È possibile inviarmi eventuali segnalazioni attraverso il sito www.giacomoberra.it.*

Desidero qui ringraziare in modo particolare Lorena Barale, Anna Elena Galli, Giovanna Mazzucchelli e il direttore e il personale della Biblioteca Ambrosiana di Milano.

1 Per un preciso schema genealogico della famiglia Brueghel, cfr. JEAN DENUCÉ, *Letters and Documents Concerning Jan Breugel I and II*, Anversa, 1934, III (alla fine del volume); e KLAUS ERTZ – CHRISTA NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Kritischer Katalog der Gemälde*, I, *Landschaften mit profanen Themen*, Lingen, 2008, p. 63 (è questo un testo, in 4 volumi, che è molto più di un aggiornamento di KLAUS ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Köln, 1979). Per una sintesi della vita del pittore, cfr. BERNADETT TÓTH, *Jan Brueghel in His Age*, in *Jan Brueghel. A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Anversa, Snijders&Rockox House, 5 ottobre 2019 - 26 gennaio 2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, pp. 10-13.

2 Cfr. *Federico Borromeo principe e mecenate*, atti della giornata di studi (Milano, 21-22 novembre 2003),



Fig. 1. Antoon van Dyck, *Ritratto di Jan Brueghel il Vecchio*, Londra, The British Museum



Fig. 2. Anonimo, *Ritratto del cardinale Federico Borromeo*,
Milano, Pinacoteca Ambrosiana

all'artista fiammingo numerosi quadri per la propria collezione perché era estremamente affascinato dai suoi meticolosi dipinti miniaturizzati ed enciclopedici raffiguranti elementi naturali, artificiali e minute figure umane³. Si può, ad esempio, avere un'idea del profondo apprezzamento del Borromeo per la pittura del Brueghel leggendo la trascrizione di un loro breve (e poco conosciuto) dialogo incentrato sull'origine dell'“eccellenza” e dell'ingegno artistico, avvenuto nel periodo in cui l'artista era stato ospitato a Milano dal cardinale, cioè negli anni 1595-1596. Il Borromeo così lo riporta in un suo manoscritto: “*Brughel pittore che stà in casa mia domandandogli chi era statto suo mastro nell'arte, rispose. Signore la natura, dalla quale io imparo ogni di. era il vero. egli stava come attonito sempre rimirando le cose, per esprimerle in pittura di qui naque l'eccellenza sua*”⁴. Si noti il termine “attonito” usato dal cardinale per esprimere lo stupore e la meraviglia che l'artista (che era cattolico) provava nel ‘rimirare’ la natura. Era come un modo da parte del pittore fiammingo di esprimere, attraverso la ‘diligenza’ in pittura, il proprio amore per il creato. Una concezione che il Borromeo deve aver apprezzato particolarmente in quanto, come è stato ampiamente sottolineato, la visione teologica espressa dal cardinale-arcivescovo in diversi suoi scritti era essenzialmente basata sul cosiddetto “*ottimismo cristiano*”. Cioè sull'idea che il mondo naturale con le sue bellezze, e anche con ciò che apparentemente sembrerebbe spregevole, è una verificabile manifestazione della generosità e della saggezza di Dio; il quale, attraverso il creato, provvede al sostentamento del genere umano e dà all'uomo, mediante i sensi di cui è dotato, la possibilità di percepire e di ammirare la suprema bellezza della natura, e quindi di innalzarsi spiritualmente⁵. È stato inoltre osservato che in fondo il Borromeo e il Brueghel emularono con il linguaggio del loro fitto scambio epistolare il circolo virtuoso

a cura di Cesare Mozzarelli, in “*Studia Borromaica*”, 18, 2004.

3 Sullo stile minuzioso del pittore si veda in particolare ELIZABETH ALICE HONIG, *Jan Brueghel and the Senses of Scale*, University Park (Pennsylvania), 2016. Sulle caratteristiche del suo stile paesaggistico si veda invece LEOPOLDINE VAN HOGENDORP PROSPERETTI, *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568-1625)*, Farnham-Burlington, 2009.

4 FEDERICO, BORROMEO, *Miscellanea Adnotatium Variarum*, Biblioteca Ambrosiana di Milano (d'ora in poi: BAMi), A 77 Sussidio, f. 99v, n. 197 (la parola “sua” è quasi illeggibile); cfr. FEDERICO, BORROMEO, *Miscellanea adnotatium variarum*, a cura del Gruppo Editoriale Zaccaria, Milano, 1985, pp. 88-89, n. 197. Questo dialogo è stato recentemente citato anche da ALESSANDRO ROVETTA, *Gli appunti del cardinale. Note inedite di Federico Borromeo per il Musaeum*, in “*Annali di critica d'arte*”, 2, 2006, pp. 105-142, p. 126, nota 56.

5 Cfr. PAMELA M. JONES, *Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600*, in “*The Art Bulletin*”, LXX, 2, 1988, pp. 261-272; e PAMELA M. JONES, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge, 1993, tr. it. *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, 1997, in particolare, pp. 12-13, 63-71. Cfr. anche ARIANNE FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder. The Entry of the Animals into Noah's Ark*, Los Angeles, 2005, pp. 50-52, la quale sottolinea che questo ‘ottimismo’ era presente anche nei testi di diversi teologi protestanti.

dell’amicizia’ ricollegandosi a un’eredità tipicamente ciceroniana⁶.

Nella primavera del 1596 il Brueghel, dopo aver trascorso alcuni anni in Italia, lasciò Milano per tornare ad Anversa (fig. 3) dove soggiornò (a parte ovviamente alcuni viaggi di lavoro in altre città del Nord) sino alla morte avvenuta a causa del colera il 13 gennaio 1625⁷. L’artista rimase però costantemente in contatto epistolare non solo con il cardinale Federico suo protettore, ma anche con il milanese Ercole Bianchi. Questo Bianchi (nipote del noto pittore milanese Giovan Ambrogio Figino, in quanto figlio di sua sorella



Fig. 3. Frans Hogenberg, *Anversa*, in GEORG BRAUN - FRANS HOGENBERG, *Civitates orbis terrarum*, Colonia, 1572, I, pp. n.n. (dopo p. 17)

⁶ Cfr. LUCY CHARLOTTE CUTLER, *Virtue and Diligence. Jan Brueghel I and Federico Borromeo*, in *Virtus virtuositeit en kunstliefhebbers in de Nederlanden 1500-1700*, Zwolle, 2004, in “Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, LIV, 2003, pp. 203-227, pp. 206, 223.

⁷ Per l’attività di Jan ad Anversa si veda la sintesi in HONIG, *Jan Brueghel and the Senses of Scale*, cit., 2016, pp. 18-23; e in ΤΟΤΗ, *Jan Brueghel*, cit., 2019, pp. 11-13.

Caterina) era un mercante e collezionista di opere d'arte che aveva frequenti contatti con le Fiandre. Aveva conosciuto il Brueghel a Milano, diventandone amico, e lo aveva anche reincontrato altre volte durante alcuni suoi viaggi ad Anversa. Ma il mercante milanese non fece solo da intermediario tra l'artista fiammingo e il cardinale, poiché fu anche un attento estimatore del pittore in quanto gli commissionò alcuni dipinti, come la serie dei *Quattro elementi*⁸. Dalle numerose lettere rimaste (che vedremo meglio più avanti) sappiamo che si era creato un efficacissimo triangolo di relazioni e di reciproca fiducia e rispetto, ovviamente anche sulla base di vicendevoli interessi, tra il pittore Brueghel, l'intermediario Bianchi e il cardinale Federico. Ma anche il Bianchi non era un semplice conoscente del cardinale in quanto tra i due ci fu una vera e propria 'amicizia'. Lo dice con chiarezza lo stesso cardinale in un'inedita minuta di lettera datata 3 aprile 1615 e spedita (sicuramente da Milano) da Federico al cardinale Antonio Maria Gallo. In questa missiva il Borromeo, riconoscendo nel suo interlocutore un personaggio influente presso i Teatini, nel chiedergli di favorire la “causa” di “Don Pietro”, fratello di Ercole Bianchi, esprime anche un giudizio estremamente positivo sul Bianchi definendolo proprio “*mio particolare amico*”. Ecco l'intera lettera.

Al signor Cardinale Gallo à 3 Aprile 1615

*Il signor Ercole Bianchi, che sarà l'issibitore della presente, viene costi per certa causa di Don Pietro suo fratello, della Congregatione de Padri Teatini, nella quale si pretende, ch'egli resti aggravato. E per trattarsi il negotio nella sacra Congregatione ove ha Vostra Signoria Illustrissima tanta autorità; accompagno volentieri questo gentilhuomo [Ercole Bianchi] mio particolare amico, e persona d'honorate qualità, supplicandola à vederlo con la solita sua humanità, et a favori la causa del fratello in tutto quello si potrà per giustizia: con fare avvertire principalmente che non riceva torto per alcuni stratagemme: che io d'ogni conveniente servitio che ei riceva dalla cortesissima sua mano, serbarò a Vostra Signoria Illustrissima la dovuta obligatione etc.*⁹.

E ancora, in un'altra inedita minuta di lettera del 28 luglio 1615 il cardinale Federico scrive (anche questa sicuramente da Milano) al cardinale Giovanni Garzia Mellini (“*Mil-lino*”) affrontando di nuovo la questione riguardante il fratello del Bianchi e i Teatini. E anche qui Federico ripete con varianti il suo giudizio assai positivo sul “*gentilhuomo*” Bianchi:

⁸ Per le diverse notizie sul Bianchi rimando a MARIO COMINCINI, *Jan Brueghel accanto a Figino. La quadreria di Ercole Bianchi*, Corbetta, 2010. Cfr. anche la nota 69. Secondo ROSA ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano della comunicazione epistolare nel Seicento: le lettere di Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi*, Università degli Studi di Milano, tesi di dottorato, a.a. 2014-2015, p. 37, forse il Bianchi conosceva un poco la lingua fiamminga.

⁹ Per le indicazioni d'archivio rimando al mio studio in preparazione.

Al signor Cardinale Millino à 28 luglio 1615

*Ritrovandosi così il signor Ercole Bianchi per una causa di suo fratello professore nella Congregazione de Padri Teatini, commessa, intendo, a Vostra Signoria Illustrissima io non posso lasciare di certificarle, ch'egli [Ercole Bianchi] è gentilhuomo d'honorate qualità, mio particolare amico, e meritevole d'ogni favore. E però supplico Vostra Signoria Illustrissima che in quello si potrà gratificare, resti servita farlo in gratia mia ancora. Che lo riconoscerò dalla molta sua benignità etc.*¹⁰.

Questo “suo fratello”, citato anche con il nome “Don Pietro” nella prima lettera, era il fratello minore di Ercole Bianchi chiamato Giovanni Pietro, il quale, nato nel 1584, si era ritirato nel monastero milanese di Sant’Antonio Abate gestito dai padri Teatini¹¹. Evidentemente Giovan Pietro si era rivolto al fratello affinché chiedesse al cardinale Federico di appoggiare la sua “causa” relativa a una controversia in corso, della quale però non conosciamo altri particolari. Una raccomandazione che il prelado inoltrò con almeno due lettere spedite ai due cardinali sopra citati, a dimostrazione della sua ‘amicizia’ con il Bianchi. Ci è rimasta anche la lettera di risposta del cardinale Mellini dell’8 agosto 1615 nella quale egli inizia con delle parole che rimarcano bene come lo stesso Mellini avesse ben inteso il forte legame tra i due: “*Lesser il signor Ercole Bianchi così caro à Vostra Signoria Illustrissima [...] la rendo certa, che non perderò occasione, che ne se né presenti [...]*”¹². Anche in una precedente inedita lettera del 20 aprile 1608 scritta a Loreto dal protonotario apostolico Tiberio Petronio e inviata al cardinale Borromeo troviamo traccia di una raccomandazione dello stesso Federico a favore dell’“amico” Bianchi: “*Al Signore Ercole Bianchi raccomandatomi da Vostra Signoria Illustrissima, non hò mancato dare tutte quelle sodisfattioni spirituali, per altre, che alla molto modestia sua è parso di ricevere [...]*”¹³.

Sono ben note le 77 lettere, conservate presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, che Jan Brueghel scrisse al Borromeo (22 lettere), al Bianchi (54 lettere) e al conte Giovanni

¹⁰ Per le indicazioni d’archivio rimando al mio studio in preparazione.

¹¹ Cfr. COMINCINI, *Jan Brueghel accanto a Figino*, cit., 2010, p. 7. Il cardinale Borromeo aveva citato l’amico Bianchi, che si era dedicato pure agli studi scientifici, anche in un suo scritto edito recentemente e intitolato *Occhiale celeste* (si tratta di appunti preparatori che il cardinale scrisse, parte in latino e parte in italiano, per un’opera pensata sotto forma di dialogo riguardante le proprietà del cannocchiale e le osservazioni celesti, uno scritto che però, molto probabilmente, non fu mai portato a termine): cfr. GILIOLA BARBERO - MASSIMO BUCCIANI - MICHELE CAMEROTA, *Uno scritto inedito di Federico Borromeo: L’Occhiale celeste*, in “Galilæana”, IV, 2007, pp. 309-341, p. 321 e p. 328, righe 18-22. Quello del cannocchiale era un interesse che aveva anche il Brueghel, il quale inserì la raffigurazione del telescopio in alcuni suoi dipinti: cfr. PAOLO MOLARO - PIERLUIGI SELVELLI, *On the Telescopes in the Paintings of Jan Brueghel the Elder*, in *The Role of Astronomy in Society and Culture*, in “Proceedings of the International Astronomical Union”, 260, 2009, pp. 327-332; e ANTONELLA IACOVIELLO - ANNA LETIZIA ZANOTTI, *Pittura naturalistica e strumenti ottici. Storia e applicazioni*, Benevento, 2018, pp. 24-28.

¹² Per le indicazioni d’archivio rimando al mio studio in preparazione.

¹³ Per le indicazioni d’archivio rimando al mio studio in preparazione.

Borromeo (una sola lettera, che vedremo più avanti). In queste missive il pittore, in particolare, ha avuto modo di precisare i suoi tempi di lavoro circa le commissioni ricevute e di affrontare, anche con scambi vivaci di opinioni, il problema dei propri compensi relativi ai quadri che il pittore avrebbe dovuto spedire al Borromeo o allo stesso Bianchi o, talvolta, anche ad altri committenti¹⁴. Sono tutte lettere scritte in italiano tra il 1596 e il 1624. Alcune sono state stilate dallo stesso Brueghel e si riconoscono facilmente perché presentano un linguaggio rudimentale, grossolano e assai scorretto sia dal punto di vista sintattico che ortografico. Il pittore fiammingo, infatti, ha usato un modo di esprimersi che è tipico di chi non possiede la piena padronanza di un linguaggio diverso dal proprio e lo contamina non solo con terminologie derivanti dalla propria lingua madre, ma anche con parole ripescate da altri vernacoli stranieri¹⁵. Jan ne era ovviamente consapevole e, talvolta, nelle sue

¹⁴ Queste lettere sono state interamente pubblicate per la prima volta da GIOVANNI CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milano, 1868, il quale però è pesantemente intervenuto, dichiarandolo apertamente, con diverse interpolazioni linguistiche, interpuntorie e con modernizzazioni toscano-fiorentine, il tutto commentato in modo ampolloso e ridondante. La ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 59, ha inoltre sottolineato che il Crivelli ha tralasciato due lettere (del 23 marzo 1621 e del 16 novembre 1622), forse perché non inerenti alle vicende dei dipinti. Alcune delle missive rese note dal Crivelli e riguardanti in particolare il figlio Jan Brueghel il Giovane sono state ripubblicate da MAURICE VAES, *Le Journal de Jean Brueghel II*, in “Bulletin de l'Institut historique belge de Rome”, 6, 1926, pp. 163-223, pp. 186-204. Nel 2010 tutte le lettere sono state tradotte in tedesco, sulla base dell'edizione ottocentesca del Crivelli, da KLAUS ERTZ – CHRISTA NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Kritischer Katalog der Gemälde*, IV, *Jan Brueghel d. Ä als Mitarbeiter Kat. 585-810 Addendum Kat. Add. 1-30*, Lingen, 2010, pp. 1673-1700, a cura di Regina Erbenraut e con la revisione di Maurizia Cantino Fracchia. Di recente, invece, le lettere del Brueghel all'Ambrosiana sono state nuovamente edite – con un moderno rigore filologico e con un ricco commento volto a indagare in particolare la struttura linguistica utilizzata dal pittore fiammingo – dalla ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015; e soprattutto sono state ripubblicate, in forma quasi identica, dalla stessa ROSA ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere in italiano dell'Ambrosiana*, Milano, 2019, con l'elenco delle missive alle pp. 56-58 (cfr. anche, per altre lettere, la nota 27). Nel citare le missive del Brueghel indicherò inizialmente la segnatura dell'Ambrosiana e poi anche quest'ultimo testo dell'Argenziano, con l'indicazione della numerazione progressiva da lei proposta. Riporto qui i criteri utilizzati dalla studiosa per la numerazione delle diverse lettere (*ivi*, p. 51): “Vengono indicate con numero romano le lettere autografe (contrassegnate con asterisco quelle per le quali è probabile una dettatura, o comunque un intervento di Rubens). In cifra tonda, invece la numerazione delle lettere stese dai segretari di Brueghel.” In questo mio lavoro userò comunque sempre le mie trascrizioni, che differiscono di poco da quelle pubblicate dall'Argenziano.

¹⁵ Si vedano, oltre agli studi già citati dell'Argenziano (cfr. la nota 14), ROSA ARGENZIANO, *Sulle tracce dell'italiano oltre confine: tre lettere di Jan Brueghel il Giovane al cardinale Federico Borromeo*, in *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio, Milano, 2017, pp. 243-253; e ROSA ARGENZIANO, “Me perdonne mio mal schritto”. *L'italiano delle lettere di Jan Brueghel I a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi (1596-1624)*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, atti del XVI Convegno di Studi di Letteratura italiana “Gennaro Barbarisi” (Gargnano del Garda, 29 settembre - 1° ottobre 2014), a cura di Claudia Berra, Paolo Borsa, Michele Comelli, Stefano Martinelli Tempesta, in “Quaderni di Gargnano”, 2, 2018, pp. 633-660.

lettere si scusa con il cardinale usando anche l’espressione “*me pirdonne mio mal scritto*”¹⁶. Invece buona parte delle altre lettere indirizzate dal Brueghel al Borromeo o al Bianchi sono state stilate dal pittore Pieter Paul Rubens, ovviamente su indicazione, anche orale, dello stesso Brueghel. Il Rubens era un suo amico (e collaboratore) che si era prestato a fargli proprio da “*secretario*” (come scrive lo stesso Brueghel) ed era un pittore con una fortissima educazione umanista che conosceva, come è noto, diverse lingue (compreso il latino)¹⁷. Le lettere scritte in italiano dal Rubens per conto del Brueghel (ma anche quelle, numerosissime, da lui inviate a diversi altri interlocutori europei) si riconoscono perché egli sapeva padroneggiare con una discreta competenza la lingua italiana utilizzando una struttura grammaticale sostanzialmente corretta e un linguaggio appropriato (basato sull’italiano settentrionale) non privo talvolta anche di integrazioni colte e retoriche¹⁸.

Il Bianchi svolse dunque un ruolo fondamentale di mediatore tra il pittore fiammingo e il cardinale. Talvolta il Brueghel inviava nello stesso giorno una diversa lettera, riguardante però lo stesso argomento, sia al Bianchi sia al Borromeo nella quale utilizzava differenti toni e diverse sfumature retoriche (stese, come si è detto, dal Rubens). In alcune di esse il Brueghel chiedeva esplicitamente al Bianchi anche di parlare direttamente con il cardinale in modo da ‘influenzarlo’ su qualche questione che gli stava più a cuore. Ad esempio, nel 1608, in occasione della venuta a Milano del suo amico “*fiamengo pittor francesco snijders*” (Frans Snijders), proveniente da Roma, Jan richiese al Bianchi di parlare confidenzialmente con Federico affinché questi concedesse al concittadino Frans il permesso di copiare alcuni quadri della collezione dello stesso cardinale: “*suplica a vostra signoria parlare quater parolli al sua signoria Illustrissimo per aver imprestato alcuni quadri belli*”¹⁹. La prima delle lettere ‘ambrosiane’ del Brueghel è indirizzata al cardinale Federico ed è datata 10

¹⁶ BAMi, G 251a inf., n. 114, f. 228r, Anversa, 14 aprile 1606, da Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. IV, p. 71, riga 17.

¹⁷ Per la citazione, si veda BAMi, G 280 inf., n. 37, f. 59v, Anversa (?), 9 dicembre 1616, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 50, p. 198, riga 26. La prima lettera scritta direttamente dal Rubens per conto dell’amico Brueghel risale al 7 ottobre 1610 ed è indirizzata al Bianchi (BAMi, G 280 inf., n. 14, f. 20r; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 56 e n. 25, pp. 134-136), cioè due anni dopo il ritorno del Rubens in patria (il pittore era stato in Italia dal 1600 al 1608: cfr. RAFFAELLA MORSELLI, *Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608. Regesto biografico-critico*, Roma, 2018). Cfr. anche, per altre citazioni di Rubens come segretario, ROSA ARGENZIANO, *L’italiano di Pieter Paul Rubens in qualità di “secretario” di Jan Brueghel dei Velluti*, in *Verso nuove frontiere dell’eteroglossia*, in “Lingue Culture Mediazioni”, 3, 1, 2016, pp. 9-29; e ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 35, 36, 56, e n. 25, pp. 134-136.

¹⁸ Per le lettere scritte in italiano dal Rubens, cfr. PIETER PAUL RUBENS, *Lettere italiane*, a cura di Irene Cotta, Roma, 1987. Si veda anche MATTEO MOTOLESE, *L’italiano all’estero*, in *La lingua nella storia d’Italia*, a cura di Luca Serianni, Roma-Milano, (2001) 2002, pp. 439-470, pp. 445-446.

¹⁹ BAMi, G 280 inf., n. 4, f. 9r, Anversa, 26 settembre 1608, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XI, p. 95, rispettivamente riga 17 e righe 21-22.

ottobre 1596. Poi, dopo un lungo inspiegabile periodo di silenzio di ben circa 9 anni (forse motivato solo dalla dispersione di alcune missive), la corrispondenza riprende con una lettera inviata dall’artista l’8 luglio 1605 ancora a Federico. L’ultima lettera conservata in Ambrosiana scritta dal pittore fiammingo è invece datata 5 luglio 1624 (circa sei mesi prima della sua morte) ed è anche questa destinata al cardinale²⁰. Tra le diverse lettere ‘ambrosiane’ spedite dal Brueghel una sola, come si è sopra accennato e come vedremo meglio più avanti, è indirizzata al conte Giovanni (VI) Borromeo (1584-1613)²¹. Giovanni era uno dei nipoti del cardinale Federico in quanto figlio primogenito di suo fratello Renato I Borromeo e della consorte Ersilia Farnese, i quali, oltre a Giovanni, avevano avuto altri figli, in particolare Carlo III e Giulio Cesare III²².

Nel corso di una recente ricerca ho però avuto modo di rintracciare anche un’altra lettera spedita dal Brueghel al conte Giovanni Borromeo. Assieme a tale missiva ho ritrovato pure altre lettere inedite indirizzate dal cardinale Borromeo sia al Brueghel sia al figlio Jan il Giovane, e anche alcune altre spedite da Jan il Giovane allo stesso cardinale. A una di queste sue lettere Jan il Giovane ha anche allegato, cosa particolarmente importante, un’interessante “Nota” inventariale con l’elenco dei numerosi quadri che ancora si trovavano nella casa di suo padre Pieter Brueghel dopo la sua morte. Si tratta di un elenco spedito al fine di invogliare il cardinale Borromeo a qualche acquisto²³. In attesa di poter al più presto concludere in modo approfondito lo studio di tutta questa nuova documentazione per pubblicarne poi i risultati, vorrei però qui anticipare e soffermarmi sull’inedita lettera spedita dal Brueghel al conte Giovanni Borromeo che riguarda un quadro chiamato il *Paradiso* di cui si cercherà di individuare l’attuale collocazione. Questa missiva va collegata, per un’esatta comprensione del suo testo, ad alcune delle lettere sopra citate (conservate in

²⁰ Per queste lettere cfr. BAMi, G 173a inf., n. 108, f. 106r, Anversa, 10 ottobre 1596, da Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo; BAMi, G 194a inf., f. 60r, Anversa, 8 luglio 1605, da Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo; BAMi, G 243b inf., n. 196, f. 283r, Anversa, 5 luglio 1624, da Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. I, pp. 61-63 (con foto della lettera a p. 304, doc. 1); n. II, pp. 64-66; n. 77, pp. 256-257.

²¹ BAMi, G 280 inf., n. 24, f. 36r, Anversa, 25 gennaio 1613, da Jan Brueghel il Vecchio a Giovanni Borromeo (cfr. le note 27 e 30); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 35, pp. 163-164. Per la data di nascita e di morte del conte Giovanni, si vedano le note 22 e 45.

²² Cfr. CINZIA CREMONINI, *Storia di un’eclissi apparente: la famiglia Borromeo tra dissidi interni e ostracismo spagnolo (1600-1652)*, in *Lombardia borromaica Lombardia spagnola. 1554-1659*, a cura di Paolo Pissavino e Gianvittorio Signorotto, Roma, 1995, pp. 477-513, e, per Giovanni Borromeo, pp. 481, 484 e nota 16, e pp. 496, 510; CINZIA CREMONINI, *Ritratto politico cerimoniale con figure. Carlo Borromeo Arese e Giovanni Tapia, servitore e gentiluomo con il testo inedito di Giovanni Tapia*, Roma, (2004) 2008, pp. 30, 32, 36 (p. 355 per lo schema genealogico della famiglia Borromeo); e ANNA ELENA GALLI - SERGIO MONFERRINI, *I Borromeo d’Angera. Collezionisti e mecenati nella Milano del Seicento*, Milano, 2012, p. 19 e, per l’albero genealogico, pp. 62-63.

²³ Su questi documenti inediti si veda anche la nota introduttiva.

Ambrosiana) nelle quali si parla anche della trattativa, diretta o indiretta, relativa all’acquisto del quadro del *Paradiso* che il giovane Giovanni Borromeo aveva commissionato al pittore fiammingo attraverso l’intermediazione del Bianchi²⁴.

Una prima traccia dell’entrata in scena del conte Giovanni nell’epistolario del Brueghel si trova nella lettera che il 3 febbraio 1612, da Anversa, il pittore fiammingo inviò al Bianchi. In questa missiva Jan ringrazia l’amico milanese per averlo messo in contatto con il giovane conte Borromeo, che allora aveva circa 27 anni: “*Ringratio vostra signoria del buon officio, che mi la fatto col Signor conto Borromeo, alla cui lettera mando la risposta qui inclusa, dalla quale per esser aperta vostra signoria potra intendere la mia buona intentione di servir sua signoria Illustrissima*”²⁵. Evidentemente in precedenza il conte aveva inviato al Brueghel una lettera (non ritrovata) alla quale il pittore aveva risposto accludendone un’altra lasciata aperta (anche questa non rintracciata) che il Bianchi avrebbe dovuto consegnare al conte. Dopo parecchi mesi, il 22 novembre 1612, Jan scrive di nuovo al Bianchi dicendo di avergli inviato il dipinto richiesto dal conte Giovanni a Milano (si noti come il quadro non sia stato consegnato direttamente al committente): “*Questa serve per aviso, à Vostra Signoria, come io ho già Inviato alla volta di milano Il quadro per il Signor Conte giovanni Borromeo, Il quale Spero che sua Signoria Illustrissima i Vostra Signoria vedranno con qualche SodiSfazione havendo fatto ciò cho potuto con tutte le forze del Ingenio mio*”²⁶. Come era spesso solito, lo si è detto sopra, il Brueghel inviò quello stesso giorno una seconda lettera a un diverso interlocutore incentrata sul medesimo argomento, ma personalizzata per il destinatario. In questo caso la seconda missiva scritta in quello stesso 22 novembre 1612 è proprio quella inedita indirizzata appunto al conte Giovanni Borromeo. Ecco la trascrizione dell’intera lettera che sicuramente non è stata stesa dal Brueghel, ma, con ogni probabilità, dall’amico Rubens, in quanto presenta una struttura sintattica e una relativa correttezza ortografica che Jan, come si è già detto, non possedeva di certo:

Illustrissimo mio Signore

Conoscendo dalla gratissima sua di 31 d’ottobre il desiderio chè hà di veder quanto prima, il suo quadretto mi è summamente caro d’haver prevenuto L’aviso di Vostra Signoria Illustrissima,

²⁴ Cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere*, cit., 1868, pp. 188-207; STEFANIA BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il Collezionismo del Seicento*, Firenze-Milano, 1983, pp. 129-130; COMINCINI, *Jan Brueghel accanto a Figino*, cit., 2010, pp. 65, 67; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell’italiano*, cit., 2014-2015, pp. 111-124; ARGENZIANO, *L’italiano di Pieter Paul Rubens*, cit., 2016, pp. 12, 17, 20; ARGENZIANO, “*Me perdonne mio mal schritto*”, cit., 2018, p. 636, nota 13; e ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 154 sgg.

²⁵ BAMi, G 280 inf., n. 20, f. 30r, Anversa, 3 febbraio 1612, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXXI*, p. 154, righe 2-5.

²⁶ BAMi, G 280 inf., n. 22, f. 33r, Anversa, 22 novembre 1612, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 33, p. 159, righe 2-5.

*con Inviarlo già dal mese passato alla volta di Milano per consegnarlo in mano del Signor Ercole bianco, Il chè sarebbe stato anco più prontamente eseguito se io non fossi stato que[***] travagliato di qualche indispositione con non poco pregiudicio delli miei affari,: Si che in ogni altra occasione Vostra Signoria Illustrissima mi trovava più pronto in servirla ben chè quello tocca la qualita di questa opera mia non saprei far d'avantaggio I Con questo baccio a Vostra Signoria Illustrissima humilmente le mani con ogni affetto
d Anversa alli 22 di Novembre 1612
Di Vostra Signoria Illustrissima
devotissimo Servitore
Giovanni Brueghel²⁷*

Da queste parole veniamo a sapere che il conte Borromeo aveva scritto il 31 ottobre 1612 una lettera al pittore (andata dispersa) nella quale aveva manifestato il suo “*desiderio*” di avere al più presto il “*quadretto*” commissionato. Il Brueghel, in questa missiva, perciò lo rassicura dicendo che in realtà il dipinto era già stato inviato a Milano il mese precedente (sicuramente in ottobre) al Bianchi. Sappiamo che quest’ultimo, come si dirà meglio più avanti, doveva, prima di consegnare il quadro nelle mani del conte stesso, far da intermediario circa il compenso richiesto dal pittore. Inoltre nella stessa lettera Jan si scusa dicendo di non aver terminato e quindi inviato prima il dipinto richiesto in quanto “*travagliato di qualche indispositione con non poco pregiudicio delli miei affari*”. Dunque il dipinto era stato concluso non più tardi dell’ottobre del 1612, ed era stato eseguito, come sostiene il pittore nella precedente lettera, “*con tutte le forze del Ingenio mio*”. Il 25 gennaio 1613 il Brueghel scrive di nuovo al Bianchi in questo modo:

Ringrazio Vostra Signoria delli buoni avisi chè mi dà circa il governarmi con quel personaggio [conte Borromeo] in materia tanto difficultosa come con maraviglia da lei Intendo, Imaginandomi io tutto al Contrario una Cochaigna [cuccagna] à monti d'oro I perciò scrivo al Signor Conte facendoli con buon termino Sapere come quel quadretto, mi sarebbe stato pagato qui in fiandra ottocento scudi da qual si voglia amator di questa arte. di maniera che si confrontaremo ben Insieme circa il prezzo²⁸.

²⁷ Per le indicazioni d’archivio rimando al mio studio in preparazione. La ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell’italiano*, cit., 2014-2015, pp. 32-33, 346-347, segnala (senza però dare le esatte collocazioni d’archivio) anche tre lettere inedite scritte dal cardinale Federico a Jan Brueghel il Vecchio e una indirizzata da Jan Brueghel il Giovane al cardinale, missive che la studiosa ha poi ripreso in alcuni suoi successivi studi (cfr. le note 14 e 15). Un’altra lettera scritta dal Borromeo al Brueghel, non conosciuta dal CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere*, cit., 1868, è stata pubblicata da ACHILLE RATTI (il futuro papa Pio XI), *L’odissea di un bellissimo Brueghel-Rubens già nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano*, in “Rassegna d’Arte”, X, 1, 1910, pp. 1-5, p. 4. Nel mio studio in preparazione approfondirò anche queste lettere.

²⁸ BAMi, G 280 inf., n. 23, f. 35r, Anversa, 25 gennaio 1613, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 34, p. 161, righe 2-8.

Si capisce da queste parole che c'erano stati dei problemi circa il prezzo di 800 scudi richiesto dal Brueghel come compenso per il suo quadro. Una cifra che il conte (definito “*quel personaggio*”) evidentemente riteneva troppo alta, nonostante – osserva il pittore – tale importo sarebbe stato pagato in Fiandra “*da qual si voglia amator di questa arte*”. Quindi l'artista non può far a meno di esprimere la sua delusione con una certa ironia scrivendo che si immaginava invece, accettando le richieste del conte Giovanni, “*una Cochaigna [cuccagna] à monti d'oro*”²⁹.

Nelle lettere sin qui citate non viene indicato il soggetto del quadro, in quanto, ovviamente, veniva dato per scontato dagli interlocutori. Ma in una missiva di qualche mese dopo, del 25 gennaio 1613, indirizzata dal Brueghel al conte Borromeo (ed è questa l'unica lettera a lui indirizzata dal pittore conservata in Ambrosiana), veniamo a sapere che si trattava proprio del “*paradiso*”:

Spero d'haver quella sorte, chè le mie fatiche fatte nel quadro del paradiso non saranno dispiaçciute à Vostra Signoria Illustrissima poi ch'io per dir il vero çì ho impiegato il mio poco talento tutto, Intiero, Spinto à ciò fare per l'antica mia servitù et osservanza verso l'Illustrissima Casa Borromea come anco per l'estrema diligenza usata del Signor Ercole Bianchi in sollecitare et Inçitarmi ad ogni Sforzo per servirla bene.

In questa stessa lettera al conte, il pittore fiammingo affronta esplicitamente la questione fondamentale del prezzo:

*Il quale [Bianchi] ancora par che voglia in ogni modo chio ponga prezzo al opera fatta per Vostra Signoria Illustrissima, chio più voluntieri havrei rimesso nella sua discretione, pùr perche non vorrei sotto pretesto di cortesia astringerla a maggior obligo dirò solo che quel quadro mi sarebbe pagato qui in fiandra al meno ottocento scudi, per le molte varietà di cose che çì entrono Con tutto ciò farò sempre maggior conto della bona gratia di Vostra Signoria Illustrissima che d'ogni altro premio*³⁰.

Dunque anche da questa lettera veniamo a sapere che al conte Borromeo il pittore aveva chiesto 800 scudi, argomentando che in Fiandra il quadro gli sarebbe stato pagato “*al meno*” tale cifra “*per le molte varietà di cose che çì entrono*”. Un'osservazione, quest'ultima, assai importante che rivedremo più avanti. Si noti che in questa missiva Jan scrive proprio che negoziando con il conte avrebbe preferito definire il valore economico del quadro in maniera non così netta: “*chio più voluntieri havrei rimesso nella sua discretione*”. In effetti il pittore pensava di trattare il compenso con il nobile milanese avvalendosi di un metodo

²⁹ Per l'uso di tale ironia cfr. ARGENZIANO, *L'italiano di Pieter Paul Rubens*, cit., 2016, p. 20.

³⁰ BAMi, G 280 inf., n. 24, f. 36r, Anversa, 25 gennaio 1613, da Jan Brueghel il Vecchio a Giovanni Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 35, pp. 163-164, rispettivamente righe 2-7 e righe 7-14.

già sperimentato con lo stesso zio del conte, cioè con Federico. Infatti sappiamo che il cardinale non si accordava mai con il pittore per dei pagamenti precisi poiché, una volta ricevuto il dipinto richiesto, Federico ‘liberamente’ e con ‘nobile’ atteggiamento inviava dei ‘doni’ al pittore (anche dopo parecchio tempo). Questi ‘donativi’ potevano consistere in denaro o anche in oggetti preziosi³¹. È celeberrimo in tal senso il compenso inviato al pittore per il quadro con *Vaso di fiori con un gioiello, monete e conchiglie* (olio su rame, 65 x 45 cm) terminato nel 1606, ora all’Ambrosiana (fig. 4). Nel dipinto, in basso a sinistra, compare un prezioso gioiello che il cardinale fece stimare da un gioielliere in modo da far pervenire al pittore fiammingo l’equivalente in denaro³². Questo gesto di generosità è stato esaltato anche dai biografi del prelado. Ad esempio, Biagio Guenzati nella sua *Vita di Federico Borromeo* scrive sinteticamente: “*Mosse [Federico] pure con stimoli d’oro il pennello mirabile del Brueghel sino a pagargli le gemme dipinte al prezzo delle vere*”, e poi, più avanti, così si dilunga:

*Sarà poi sempre lodato il tratto generoso con cui fece contrapunto allo scherzo bizzarro del pennello mirabile di Giovanni Brueghel. Avendo questi, con tutte le vivezze de’ colori e co’ li sforzi dell’arte, pennelleggiato su d’un quadro un vaso di fiori bellissimi per tramandarlo al Cardinale che colla luce dell’oro die’ sempre lustro a’ suoi colori, gli dipinse a’ piedi un gioiello vaghissimo con due medaglie o siano doppie, forse per muovere, colla rimembranza di quel gruppo prezioso di gemme e di quell’oro, la generosità del Cardinale a mostrarsi altrettanto prodigo di vere ricchezze, quanto esso di dipinte*³³.

Al Brueghel questo sistema di remunerazione in genere andava abbastanza bene proprio per la generosità che il cardinale spesso sapeva dimostrare. Ma, talvolta, l’artista, scrivendo al Bianchi, lasciava trapelare anche una certa insoddisfazione per il compenso ricevuto dallo stesso Federico, manifestando comunque la speranza che in futuro il prelado

³¹ Sui pagamenti del cardinale Borromeo al Brueghel, cfr., in particolare, CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere*, cit., 1868, pp. 105-106; e ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 29-30.

³² Su questo dipinto si vedano LUUK PIJL, *Pinacoteca Ambrosiana. II. Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, a cura di Bert W. Meijer, Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 2006, pp. 87-89, n. 195; e KLAUS ERTZ – CHRISTA NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Kritischer Katalog der Gemälde, III, Blumen, Allegorien, Historie, Genre, Gemäldezeichnungen Kat. 420-584*, Lingen, 2010, pp. 909-913, n. 431. L’aneddoto del pagamento con un gioiello è stato citato dallo stesso cardinale in FEDERICO BORROMEO, *Musaeum*, Milano, 1625, p. 26; ed. con nota al testo e tr. it. di Piero Cigada: *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, Milano, 1997, p. 40 (in latino) e p. 41 (tr. it.). Inoltre tale episodio è stato ricordato anche negli appunti preparatori stesi dallo stesso Federico: cfr. ROVETTA, *Gli appunti del cardinale*, cit., 2006, pp. 125-126, n. 30.

³³ BIAGIO GUENZATI, *Vita di Federico Borromeo*, ms. 1685-1690 circa, ed. a cura di Marina Bonomelli, Milano-Roma, 2010, rispettivamente pp. 218 e 454; e anche p. 575: “*Giovanni Brueghel, pittore, suo scherzo quanto ben rimeritato da Federigo*”.



Fig. 4. Jan Brueghel il Vecchio, *Vaso di fiori con un gioiello, monete e conchiglie*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

“saria più splendido”³⁴.

Il Brueghel, nel mese di aprile 1613 (in un giorno non indicato) scrive al Bianchi una lettera dalla quale si viene a conoscere l’evoluzione successiva delle trattative:

*Cognosco ogni hora più il sincero affetto di Vostra Signoria Verso mè che in ogni occasione non attende ad altro ch’a favorirmi, si come ha fatto nel particolare della mia pittura à non darla al Signor Conte Borromeo, non curandosi d’incorrere forse qualche poco nella sua mala gracia per amor mio. Io confesso perciò ch’ancor ch’il negozio non habbia sortito il desiderato Effetto chè resto col medesimo ò maggior obbligo verso Vostra Signoria, per la molta prudenza et accortezza colle quali si è governata a Sciffar alcun mio danno*³⁵.

Qui il pittore ringrazia il Bianchi per aver dimostrato “*prudenza et accortezza*” nel gestire il “*negocio*” non andato a buon fine, cioè nel non aver subito consegnato il quadro al conte Giovanni, che evidentemente non intendeva acquistarlo ma che – sembra sottintendere l’artista – se lo avesse subito ricevuto avrebbe potuto trattenerlo per chiedere un forte sconto. Poi, nel prosieguo della lettera, il Brueghel, nel sottolineare che il cardinale Borromeo aveva dimostrato un certo interesse per l’acquisto del quadro, riconosce che il desiderio del prelado di avere tale opera doveva essere in gran parte scaturito anche dalle parole persuasive usate dallo stesso Bianchi: “*Il Illustrissimo i Riverendissimo Signor Cardinale ancora si porta generosamente à vole[re] quadro per sé, i questo ancora io attribuisco gran parte a qualche buona Impressione i persuasione datali per Vostra Signoria*”. Poi il pittore conclude la lettera sollecitando il Bianchi a operare per il buon fine della vendita: “*del resto mi rimetto totalmente nelle mani di Vostra Signoria quello tocca il complimento di questo negozio, il quale essendo guidato del suo senno non potrà riuscir sinon a felicissimo fine*”³⁶. In riferimento al rifiuto del dipinto da parte del conte Borromeo, Giovanni Crivelli ha sostenuto, esprimendosi con il suo tipico linguaggio, che in realtà il conte potrebbe aver rifiutato il quadro dopo essersi insospettito per l’interesse dimostrato dallo zio: “*Ma il conte Giovanni, recandosi forse a un miccin di dispetto che si fosse dubbiato sul consegnare a lui quel quadro, e che lo potesse in ogni caso, come probabilmente s’era detto, ritenere lo zio Cardinale, non lo vuole più per lui, causandone ancora la meno diligenza usata nel lavoro.*”³⁷.

³⁴ BAMi, G 280 inf., n. 3, f. 8r, Anversa, 1° agosto 1608, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. X, p. 89, riga 12 (si vedano, in particolare, anche le pp. 29-30 e le lettere IX, XIII, XIX).

³⁵ BAMi, G 280 inf., n. 25, f. 38r, Anversa, aprile 1613, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 36, p. 165, righe 2-9.

³⁶ Cfr. BAMi, G 280 inf., n. 25, f. 38r, Anversa, aprile 1613, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 36, rispettivamente p. 165, righe 9-12 e p. 166, righe 15-18.

³⁷ CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere*, cit., 1868, pp. 201-202.

Il 19 aprile 1613, quindi negli stessi giorni in cui venne stesa la missiva appena analizzata, il Brueghel scrive ben due lettere al Bianchi (e anche una al cardinale che vedremo più avanti) riguardanti il dipinto del *Paradiso*. Innanzitutto non nasconde la sua meraviglia e delusione per il mancato acquisto da parte del conte Giovanni del quadro che il pittore definisce l'opera più “perfetta” da lui eseguita sino a quel momento, un dipinto che si era deciso a eseguire solo per la forte ‘insistenza’ da parte del Bianchi e di Federico:

*Son restato non poco meravigliato della resolutione delli Signor Conte Gioanni et per certo se il Signor cardinale et Vostra Signoria non me lo havessero commandato tanto instantmente mi sarei passato non dico di farlo, ma almeno di usarvi la esquisita deligenza che usato vi ho, essendo la piu perfetta opera che di mia vita habbi intrapreso*³⁸.

Qui il pittore lascia in qualche modo trasparire l'idea che la sua “deligenza” nell'esecuzione di un dipinto poteva essere graduata in base al rango del committente³⁹. E nel caso del *Paradiso* egli aveva appunto usato una “esquisita deligenza” per rispetto del nipote del cardinale, dando indirettamente per scontato che non ci fosse stato neppure l'intervento di qualche suo assistente⁴⁰. Proprio per questo poi Jan continua prendendosela un poco anche con il cardinale (ma ovviamente, si noti, sta scrivendo solo al Bianchi) perché secondo lui Federico, che aveva un giudizio così “fino”, non avrebbe abbastanza sollecitato

³⁸ BAMi, G 280 inf., n. 26, f. 40r, Anversa, 19 aprile 1613, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 37, p. 167, righe 2-6 (con foto della lettera a p. 314, doc. 11).

³⁹ Su questo aspetto della ‘diligenza’, si veda CUTLER, *Virtue and Diligence*, cit., (2003) 2004, pp. 211-218, 222, la quale sostiene che il Brueghel, nelle sue lettere, potrebbe aver associato tale termine anche all'aneddoto pliniano relativo alla costanza e alla precisione impiegata dal grande pittore greco Apelle per far la linea, una storiella da cui era derivato il noto proverbio “*nulla dies sine linea*” (PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, XXXV, 84, tr. it. *Storia naturale*, Torino, 1988, pp. 382-383, XXXV, 84, e per il proverbio, p. 383, nota 1). Quindi il termine ‘diligenza’ – sostiene la Cutler – sarebbe stato inserito da Jan per indicare, seppur indirettamente, come il suo meticoloso lavoro fosse in qualche modo il corrispettivo delle virtù stilistiche dello stesso Apelle. Sul tale termine si vedano anche HONIG, *Jan Brueghel and the Senses of Scale*, cit. 2016, pp. 34-35; e ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, pp. 20-23, la quale però, giustamente, proprio in relazione allo studio della Cutler, sottolinea come il termine ‘diligenza’ fosse presente nel Cinquecento anche in ambiti e in contesti linguistici ben più vasti con un utilizzo basato su varie sfumature semantiche assai diversificate.

⁴⁰ A proposito della bottega del pittore, ANNE T. WOOLLETT, *Two Celebrated Painters. The Collaborative Ventures of Rubens and Brueghel, ca. 1598-1625*, in ANNE T. WOOLLETT - ARIANE VAN SUCHTELEN, *Rubens et Brueghel. A Working Friendship*, cat. della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 5 luglio - 24 settembre 2006; The Hague, Royal Picture Gallery Mauritshuis, 21 ottobre 2006 - 28 gennaio 2007), con il contributo di Tiarna Doherty, Mark Leonard e Jørgen Wadum, Zvolle, 2006, pp. 1-41, p. 34, ha notato come in alcuni documenti relativi ai dipinti del Brueghel si faccia proprio riferimento all'intervento di qualche specifico suo assistente. Sulla presenza di collaboratori nella bottega di Jan, si veda anche HONIG, *Jan Brueghel and the Senses of Scale*, cit. 2016, pp. 23-24.

l’acquisto del *Paradiso* da parte del nipote: “*et havendo Sua Signoria Illustrissima giudicio si fino bene potuto haverrebbe dalli parangone farne acurto il Signor Conte suo nipote, hora poco importa et cio servira per esempio di altra occasione*”⁴¹.

Dunque, vista la committenza abortita, quale fu, in seguito, il destino del *Paradiso*? Ecco le indicazioni date dal Brueghel al Bianchi nella stessa lettera: “*potra Vostra Signoria rimandarmela con primi commodità bene accomodata, ne qui mancherà subito sua ventura tra tanti virt[***]i [virtuosi] che se ne diletmano, forse più ancora con pace d Vostra Signoria di quello si fa in Italia, ne sarà con danno mio anzi spero con maggiori utilità*”⁴². Quindi il quadro doveva ritornare ad Anversa dove il pittore, che non cela una notevole irritazione, avrebbe avuto la possibilità di venderlo a maggior vantaggio di tanti ‘virtuosi’, i quali si diletmano delle sue opere ancor più che in “*Italia*”. Nello stesso giorno, il 19 aprile 1613, Jan, come si è detto, invia una seconda lettera allo stesso Bianchi nella quale esplicita meglio il giudizio che il cardinale Federico avrebbe dato del *Paradiso* commissionato dal nipote:

*Chèl Signor Cardinale non habbia pigliato per sé il paradiso, non mi maraviglio poi ché ha un altro di mia mano, ma ben mi par strano che le pare d’esser usata maggior diligenza nel suo che in questo, sapendo ben io quanto ci sia dà dire di bonta, da l’uno à l’altro, pùr lasciamolo con questa openione*⁴³.

Il Brueghel contesta con decisione il giudizio espresso dal cardinale il quale, evidentemente, almeno in base alle parole del pittore fiammingo, aveva ritenuto che il *Paradiso* eseguito per il nipote fosse di fattura meno accurata rispetto a un analogo “*suo*” quadro che egli già possedeva (ritornerò su questo importante aspetto più avanti). Al contrario Jan ribadisce con forza la “*bonta*” pittorica di entrambi i simili quadri, quello già in mano del cardinale e quello preparato per il nipote. La frase si conclude con le parole glaciali di Jan (che, ovviamente, anche qui si sta rivolgendo confidenzialmente solo al Bianchi) con le quali commenta l’ingeneroso giudizio che Federico avrebbe espresso: “*lasciamolo con questa openione*”. Qui il Crivelli commenta sostenendo che il cardinale Federico in realtà si era “*forse astenuto*” dal comprare il quadro commissionato dal conte Giovanni “*per un riguardo al nipote*”, il quale era “*già permaloso anzi che no verso lo zio*”⁴⁴. Ironia della sorte, il conte Giovanni Borromeo morì comunque solo pochi mesi dopo questa lettera, il 15 agosto 1613 a Milano, all’età di soli 29 anni, lasciando la moglie Balbiano Arcimboldi e

⁴¹ BAMi, G 280 inf., n. 26, f. 40r, Anversa, 19 aprile 1613, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 37, p. 167, righe 6-9.

⁴² BAMi, G 280 inf., n. 26, f. 40r, Anversa, 19 aprile 1613, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 37, pp. 167-168, righe 11-15.

⁴³ BAMi, G 280 inf., n. 27, f. 42r, Anversa, 19 aprile 1613, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 38, p. 169, righe 2-6.

⁴⁴ CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere*, cit., 1868, pp. 207, 203.

nessun figlio⁴⁵.

Nella stessa lettera del 19 aprile 1613 appena citata (è la seconda indirizzata al Bianchi), il Brueghel dà ancora delle indicazioni sul destino del suo *Paradiso*:

*per conto del Paradiso non ho da dir altro si non che vorrei colla prima commodità ~~serviassi~~ ~~serviassi~~ a questa volta, se non fosse che Vostra Signoria costì trovasse occasione di vender a qualche Mercante con avvertenza di non pigliarne che e^[***] per il valore di 800. scudi d'oro, poiche in questa maniera si avvarà forse qualche poco d'avantaggio⁴⁶.*

Il pittore quindi ribadisce che il quadro deve tornare nelle Fiandre, a meno che il Bianchi stesso non riesca a piazzarlo per non meno di “800. scudi d'oro”. Infine, qualche mese dopo, il 9 agosto 1613, il pittore scrive nuovamente al Bianchi ringraziandolo per le sue accorte premure e in particolare per essersi districato nell'affare del *Paradiso* senza offendere “*quei grandi*”, con un evidente sfogo allusivo ai Borromeo:

Al presente nel particolar del Paradiso Vostra Signoria non solo si è portata d'amico nel Sciffar ogni mio danno, ma da fratello non curandosi punto per amor mio d'offender quei grandi. I quali certo non occorreva pigliassero pretesto di simil bagatelle, per non servirsene, ch'in persona privata dariano Indicio de malignita, o d'ignoranza, pur non voglio Interpretarlo così in personaggi di quella sorte i grado, la vendita ancora del quadro per ottocento scudi d'oro, è ragionevole poichè era decaduto del suo primo destino et nè hò à Vostra Signoria grandissimo obliigo⁴⁷.

Quest'ultima frase relativa alla “*vendita*” è stata correttamente interpretata nel senso che il dipinto sarebbe stato venduto dal Bianchi per i richiesti 800 scudi d'oro a un compratore di cui non è stato fatto il nome⁴⁸. In effetti, anche se la prima parte del brano qui sopra citato potrebbe lasciar sospettare che il Brueghel avesse ribadito solo che il prezzo

⁴⁵ Cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere*, cit., 1868, p. 207. Il 4 settembre 1613, da Napoli, il patriarca di Antiochia dei Latini (Tommaso d'Avalos d'Aragona) fece le sue condoglianze al cardinale Borromeo: “*Mi condoglio con Vostra Signoria Illustrissima per la perdita, che hà fatta del Signor Conte Giovanni suo nipote*” (per le indicazioni d'archivio rimando al mio studio in preparazione).

⁴⁶ BAMi, G 280 inf., n. 27, f. 42r, Anversa, 19 aprile 1613, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 38, p. 169-170, righe 8-12.

⁴⁷ BAMi, G 280 inf., n. 28, f. 43r, Anversa, 9 agosto 1613, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 40, pp. 173-174, righe 4-12.

⁴⁸ Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 129; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 129, n. 40; e ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 173, nota 5. Un “*negotiato circa il prezzo del quadro in ottocento Scudi*”, senza riferimento a un dipinto specifico, si trova in una lettera spedita da Jan al Bianchi del 31 ottobre 1614: BAMi, G 280 inf., n. 29, f. 44r, Anversa, 31 ottobre 1614, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 41, p. 176, riga 13.

era ragionevole per una futura vendita, le parole in conclusione "nè hò à Vostra Signoria grandissimo obligo" indicano, di fatto, che il pittore aveva ringraziato il Bianchi non tanto per la sua precedente opera di mediazione, ma, appunto, per la vendita finale del quadro per 800 scudi. Infatti l'avverbio usato nelle parole "la vendita ancora" ha proprio il significato di un'effettiva vendita.

La storia del *Paradiso* si conclude dunque con un netto rifiuto da parte del conte Borromeo ad acquistare l'opera per ragioni economiche. In realtà, altre volte era capitato che al pittore venisse ordinato un quadro che poi il committente si sarebbe rifiutato di acquistare ritenendo il suo prezzo eccessivo. È il caso, ad esempio, della *Maddalena* dipinta su marmo e commissionata da Guido Mazenta (è un'opera che non è stata ancora rintracciata): il pittore, alla consegna nel 1613, chiese 30 scudi, ma gli eredi di Guido rifiutarono successivamente di pagarla considerando tale prezzo troppo alto⁴⁹. Ed è anche il caso della *Madonna e angeli in ghirlanda di fiori* che il Brueghel dipinse nel 1618, assieme a Hendrick van Balen, per Ludovico Melzi su ordine e commissione di Antonio Lavelli, un mercante milanese attivo sulla piazza di Anversa (pure quest'opera non è stata identificata). Anche in questo caso l'erede di Ludovico, cioè Francesco Melzi, si rifiutò di pagare l'opera ritenendo eccessivo il prezzo di 1.450 fiorini richiesto dall'artista. Jan pertanto, come per il *Paradiso*, pregò il Bianchi di tentare di vendere il quadro al cardinale Federico, o, nel caso nessuno avesse voluto acquistarlo, di rispedirglielo ad Anversa⁵⁰. In particolare in una lettera del 6 novembre 1618 così Jan manifestò la sua delusione al Bianchi in relazione a tale vicenda: "io ho havuto Sempre poca sorte colle commissioni del Signor Lavello, questa però sara l'ultima"⁵¹. Sono certamente parole che il Brueghel potrebbe aver usato anche nei confronti del giovane conte Borromeo prima che quest'ultimo morisse prematuramente.

* * *

Ma ora, viste le vicissitudini della committenza del conte Borromeo non andata a buon fine, occorre comunque domandarsi: a quale *Paradiso* si fa riferimento in tali lettere? La frase "per le molte varietà di cose che ci entrono" usata nella missiva del 25 gennaio 1613 non agevola l'identificazione precisa del soggetto, anche se indica che nel quadro erano state dipinte molte "cose". Ma c'è un altro indizio che ci potrebbe essere di particolare aiuto. In

⁴⁹ Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 129-131, 133-134, 147; e ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 33, p. 160, nota 6; n. 51, p. 200, nota 13; n. 52, p. 203, nota 11.

⁵⁰ Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 134-135. Per le lettere relative a tale vicenda, cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, nn. 53-59, pp. 204 sgg. (per il mercante Lavelli: p. 30 e p. 94, nota 9).

⁵¹ BAMi, G 280 inf., n. 41, f. 66r, Anversa, 6 novembre 1618, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 54, p. 206, righe 7-8.

un'altra lettera sopra citata del 19 aprile 1613 il Brueghel ammette che il cardinale potrebbe aver rinunciato a comprare il *Paradiso* rifiutato dal nipote “*poi ché ha un altro di mia mano*”. È anche significativo il fatto che Jan subito continui dicendo di voler contrastare con forza l'obiezione avanzata da Federico di aver “*usata maggior diligenza nel suo che in questo, sapendo ben io quanto ci sia dà dire di bonta, da l'uno à l'altro*”. Quando l'artista scrive che il cardinale “*ha un altro di mia mano*” ovviamente sottintende un “*altro*” *Paradiso*, perché non avrebbe avuto senso se il pittore avesse detto genericamente che Federico aveva un altro suo quadro non comparabile come soggetto, perché a quella data il cardinale possedeva di sicuro diversi altri dipinti del pittore fiammingo. Quindi quale “*altro*” quadro di sua mano raffigurante il *Paradiso* citato nella lettera dell'artista il cardinale possedeva?

Nel codicillo del 15 settembre 1607, inserito nel testamento del cardinale Borromeo, troviamo diversi quadri del Brueghel. Ma l'unico che ha come soggetto il “*Paradiso*” è il seguente: “*Un quadro del medesimo [Brueghel] che rappresenta la gloria del Paradiso con moltissime figure, et con un prato fiorito di sotto, lungo circa due palmi et alto uno, et mezzo*”⁵². Sembrerebbe questo il dipinto già posseduto dal cardinale simile a quello eseguito dal pittore fiammingo per il nipote Giovanni. Ma, in realtà, se leggiamo l'inventario del 1618 dei quadri donati dal cardinale all'Ambrosiana e il *Musaeum* pubblicato da Federico nel 1625 troviamo una descrizione più precisa di tale dipinto che ci porta a escludere del tutto tale identificazione. Infatti nel documento della donazione leggiamo: “*La Gloria del Paradiso significata con moltissime figure, e con un prato fiorito di sotto, alto cinque once e largo sette; e le figure sono di Ratsinamar, et il Paese è di Giovanni Brueghel, con cornici di pero proffilate d'oro.*”; mentre nel *Musaeum* troviamo scritto: “*QUADRETTO DEL PARADISO. [...] ecco il successivo quadretto di soggetto luminosamente gioioso, che rappresenta cioè il Paradiso [...]. Il Paradiso fu realizzato dal belga Rathnamero, i fiori aggiunti da Bruegel.*”⁵³. Quindi questo *Paradiso* era opera di collaborazione tra Hans Rottenhammer, che aveva eseguito le figure che occupano buona parte del quadro, e il Brueghel, che aveva invece eseguito, solo marginalmente, il paesaggio e i fiori. Inoltre in questo dipinto prevalgono nettamente le figure, mentre in un passo di una lettera, già sopra commentata, riferendosi al *Paradiso* commissionato dal conte, il pittore scrive proprio “*per le molte varietà di cose che ci entrono*”,

⁵² BAMi, S.P.II. 262, n. 5/1, f. 6r (codicillo testamentario del 15 settembre 1607); cfr. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, cit., (1993) 1997, p. 336.

⁵³ Cfr., rispettivamente, Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, b. 138, n. 39, C, f. n.n. (f. 3) (donazione del 28 aprile 1618) (si veda anche una copia di questa donazione in BAMi, S.P.II. 262, n. 14/1, f. 7r); cfr. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, cit., (1993) 1997, p. 345; e BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, p. 20; ed. 1997, p. 30 (in latino: “*TABELLA PARADISI. Atque ub ab infimo, et vilissimo animalium ad aeternae lucis, Caelique contemplationem transgrediamur, proxima Tabella est amoenissimi argumenti; Paradisus nempe, et Deipara, quae Cistella cognominata est. Paradisum fecit Rathnamerus Belga, Floresque Bruguelus addidit.*”) e p. 31 (tr. it.). Cfr. STEFANIA VECCHIO, *Inventari seicenteschi della Pinacoteca Ambrosiana*, Bari, 2009, p. XV, e p. 150, n. 60.



Fig. 5. Jan Brueghel il Vecchio e Hans Rottenhammer, *Gloria angelica*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

un chiaro e indubitabile riferimento alla molteplicità di elementi che lo caratterizzavano. Quindi quello citato nel codicillo e nel *Musaeum* era decisamente un altro quadro, il quale, in effetti, è stato facilmente identificato con la *Gloria angelica* (olio su rame, 26 x 35,5 cm), tuttora conservato presso la Pinacoteca Ambrosiana (fig. 5). Si tratta di un'opera che è stata 'forse' realizzata in tempi diversi, cioè tra il 1596 (quando Jan dipinse il paesaggio e i fiori) e il 1605 (quando invece intervenne il Rottenhammer, che lavorava a Venezia, ricevendo il dipinto da Anversa)⁵⁴. Ma se non era questo, quale *Paradiso* già possedeva il

⁵⁴ Su questo dipinto si vedano in particolare, anche per i diversi pareri sulla datazione, BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 44-45, 103, tav. 17; JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, cit., (1993) 1997, p. 262, n. 99; LUK PIJL in *Fiamminghi e Olandesi. Dipinti dalle collezioni lombarde*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale e Pinacoteca Ambrosiana, 23 maggio - 18 agosto 2002), a cura di Bert W. Meijer, Milano, 2002, pp. 140-141, n. 84; PIJL in *Pinacoteca Ambrosiana. II*, cit., 2006, pp. 225-226, n. 289; e KLAUS ERTZ - CHRISTA NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Kritischer Katalog der Gemälde, II, Landschaften mit christlichen Themen; Mythologie Kat. 183-419*, Lingen, 2010, pp. 260-261, n. 321. Una copia grande della

cardinale quando nel 1613 il Brueghel scrisse la sua lettera? Anche dalla consultazione di alcuni altri inventari delle opere dell’Ambrosiana non emerge alcun dipinto del *Paradiso* del pittore fiammingo⁵⁵. Si deve di certo escludere il *Paradiso terrestre con la creazione di Adamo* (olio su rame, 26,5 x 35 cm), firmato e datato 1594 e attualmente conservato nella Galleria Doria Pamphilj di Roma (fig. 6), perché non c’è alcuna prova che questo



Fig. 6. Jan Brueghel il Vecchio, *Paradiso terrestre con la creazione di Adamo*, Roma, Galleria Doria Pamphilj

Gloria angelica (“*La gloria di Ratmanno tirata in grande*”) è citata, tra i dipinti donati dal cardinale Borromeo al nipote conte Giulio Cesare Borromeo e alla moglie contessa Giovanna Cesi Borromeo, nella “*Nota dei quadri*”, inserita nel testamento del cardinale Federico del 20 giugno 1630: cfr. ANNA ELENA GALLI, *Tra l’Ambrosiana e la famiglia: disposizioni testamentarie del cardinale Federico Borromeo per la sua quadreria*, in *La donazione della raccolta d’arte di Federico Borromeo all’Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, a cura di Alberto Rocca, Alessandro Rovetta e Alessandra Squizzato, in “*Studia Borromaica*”, 32 2019, pp. 439-468, pp. 443, 456, n. 3, e anche p. 465. Anche l’ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 38, p. 169, nota 2, nega l’identificazione tra il *Paradiso* preparato per il conte Giovanni e questa *Gloria angelica*, e scrive che nella “*Pinacoteca Ambrosiana non è esposto alcun Paradiso di Brueghel*”.

⁵⁵ Cfr. VECCHIO, *Inventari seicenteschi*, cit., 2009.

quadro sia stato commissionato dal cardinale Borromeo quando si trovava a Roma⁵⁶. Si può tranquillamente anche scartare qualsiasi quadro con l’*Ingresso degli animali nell’arca di Noè* perché questo dipinto, a rigore, non raffigura il Paradiso terrestre. Non a caso, in una lettera del 22 aprile 1611, indirizzata dal Brueghel al Bianchi, nel far riferimento a un quadro con l’*Arca di Noè* richiesto dal Borromeo, Jan non usa per niente il termine ‘Paradiso’: “*quemto il quadro del Illustrissimo Cardinal del arca de noi: non mà schrito. ne anco la lettra. non va risposta. aspettera l ordina sua Vostra Signoria me fara favore.*”⁵⁷. In realtà non sappiamo neppure se tale commissione sia andata in porto e comunque non troviamo più traccia di questo dipinto nelle lettere successive che ci sono rimaste. Non è neppure sicuro che il dipinto per il Borromeo citato in tale missiva, ammesso che, appunto, sia stato consegnato al cardinale, possa essere identificato con *L’ingresso degli animali nell’arca di Noè* firmato e datato 1613 (olio su tavola, 54,6 x 83,8 cm) e ora conservato presso il J. Paul Getty Museum di Malibu (fig. 7)⁵⁸.

Si potrebbe invece sospettare, molto fondatamente, che Jan abbia fatto riferimento a un quadro che di sicuro il cardinale già possedeva in quel momento e che doveva presentare un soggetto simile e sovrapponibile a quello richiesto dal conte Giovanni, ma che oggi conosciamo con un titolo ‘apparentemente’ diverso. Mi riferisco all’*Allegoria della Terra*

⁵⁶ Su questo rame si vedano, in particolare, FRANCESCA CAPPELLETTI in *Dipinti Fiamminghi e Olandesi della Galleria Doria Pamphilj*, cat. della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 16 marzo - 12 maggio 1996), a cura di Piero Boccardo e Clario Di Fabio, Genova, 1996, pp. 70-71; ANDREA G. DE MARCHI, *Il realismo per Camillo Pamphilj e qualche accessione alla raccolta di famiglia*, in *Studi romani III*, in “Antologia di Belle Arti”, 2009, pp. 26-35, pp. 26-27, ill. 2; ERTZ-NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., II, 2010, pp. 432-433, n. 185; ADRIANO AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma: nuove date e qualche proposta per l’identificazione dei rami appartenuti al cardinale Francesco Maria Del Monte*, in “Bollettino d’Arte”, 10, 2011, pp. 63-74, pp. 66-67, ill. 3 (secondo il quale questo dipinto potrebbe essere identificato con quello inventariato nel 1627 nella collezione del cardinal Francesco Maria Del Monte); e ANDREA G. DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Milano, 2016, pp. 79-80, n. FC 274 (il quale invece ritiene che questo rame fece parte fino al 1644 della collezione del cardinale Antonio Barberini e, in seguito, anche di altre raccolte prima di entrare più tardi nella raccolta Doria Pamphilj). Va però segnalato che ARIANNE FABER KOLB, *Cataloguing Nature in Art: Jan Brueghel the Elder’s Paradise Landscapes*, dissertation, Doctor of Philosophy (University of Southern California, Los Angeles), Ann Arbor, 2000, p. 104; e FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder*, cit. 2005, p. 47, sembra, seppur molto cautamente, lasciare aperta la possibilità di associare tale dipinto alla committenza del Borromeo. Per altri *Paradisi* di Jan si veda www.janbrueghel.net (“Brueghel Family: Jan Brueghel the Elder.” The Brueghel Family Database, University of California, Berkeley: si tratta di un sito web ricchissimo di immagini e di informazioni, facilmente rintracciabili con il tasto ‘search’, curato in particolare da ELIZABETH ALICE HONIG (d’ora in poi citato come HONIG/DATABASE).

⁵⁷ BAMi, G 280 inf., n. 17, f. 24r, Anversa, 22 aprile 1611, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXVIII, p. 146, righe 30-32.

⁵⁸ Cfr., in particolare, FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder*, cit. 2005; WOOLLETT-VAN SUCHTELEN, *Rubens et Brueghel*, cit., 2006, pp. 192-201, n. 26; ERTZ-NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., II, 2010, pp. 454-457, n. 197; e www.getty.edu/art/collection/objects/850/jan-brueghel-the-elder-the-entry-of-the-animals-into-noahs-ark-flemish-1613/?dz=0.5000,0.3124,0.90 (con ampia bibliografia).



Fig. 7. Jan Brueghel il Vecchio, *L'ingresso degli animali nell'arca di Noè*, Malibu, J. Paul Getty Museum



Fig. 8. Jan Brueghel il Vecchio, *Terra. Paradiso con il peccato originale*, Parigi, Louvre

(o più semplicemente *Terra* o anche *Terra. Paradiso con il peccato originale* o, ancora, come vedremo tra poco, *Terra o il Paradiso terrestre*) ora conservata al Louvre di Parigi (olio su rame, 45 x 65 cm), un'opera che, in effetti, presenta un vero e proprio soggetto paradisiaco (fig. 8)⁵⁹. Infatti questo rame raffigura, oltre a una grandissima varietà di elementi e soprattutto di animali di specie e di grandezze diverse, anche tre piccolissime figure con Dio

⁵⁹ Cfr., in particolare, JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, cit., (1993) 1997, p. 242 (c); e ERTZ-NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., II, 2010, pp. 451-452, n. 195. Si veda anche CARLO CORSATO, *Detail Made in Heaven. Jan Brueghel the Elder as a New Jacopo Bassano*, in "Dutch Crossing", 35, 3, 2011, pp. 200-212. Una copia della *Terra* è stata segnalata nel 2012 dalla Honig in HONIG/DATABASE, www.janbrueghel.net/object/earth-paradise-landscape-paris-louvre (Stoccarda, Württembergische Staatsgalerie, olio su rame, 46 x 67,2 cm); mentre un'altra copia (improbabile, forse, che sia la stessa) è stata citata da ERTZ-NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., II, 2010, p. 451, nota 1 (foto a colori in "Connaissance des arts", 249, 1972, p. 89; Bruxelles, Boskovitch Miodrag, olio su rame, 46 x 68 cm). È stato inoltre segnalato da ALESSANDRO MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, 2005, pp. 199-200 e p. 222, ill. 128, che la *Terra* del Brueghel è stata in qualche modo ripresa con modifiche da Carlo Antonio Procaccini in un dipinto ora in collezione privata. Per questo quadro si veda, da ultimo, HONIG/DATABASE, www.janbrueghel.net/object/paradise-vienna.

Padre, Adamo ed Eva poste sullo sfondo. Sappiamo che questa *Terra* faceva parte del ciclo commissionato dal cardinale al Brueghel comprendente i *Quattro elementi*, i quali furono realizzati in anni diversi, dal 1607 al 1621 (ma proprio la *Terra*, come si dirà tra poco, non era stata inizialmente concepita come tale). La *Terra* era sicuramente nelle mani del cardinale Federico ‘almeno’ dall’aprile del 1613 (ma più avanti vedremo che lo era sicuramente anche prima). Come è risaputo, la *Terra*, assieme agli altri elementi allegorici del *Fuoco*, *Aria* e *Acqua*, furono esposti presso la Pinacoteca Ambrosiana sino alla fine del Settecento, ma, a seguito delle note spoliazioni napoleoniche del 1796, i *Quattro elementi* furono portati in Francia. Due di essi, cioè la *Terra* e l’*Aria*, li rimasero, mentre le altre due allegorie tornarono a Milano nel 1815⁶⁰. Quindi la *Terra* è attualmente conservata al Louvre, ed è esposta, non a caso, come si è detto, con il titolo *La Terre ou Le Paradis terrestre*⁶¹. È stato proprio notato che il cardinale Borromeo sapeva rileggere gli elementi della cosmologia presenti nei suoi *Quattro elementi* attraverso la lente di una specifica simbologia religiosa: ad esempio il *Fuoco* era anche inteso come allusione all’Inferno, la *Terra* come Paradiso terrestre e l’*Acqua*, per la presenza di un arcobaleno sullo sfondo, come richiamo alla biblica promessa fatta da Dio a Noè⁶². I dipinti del Brueghel, è stato anche sottolineato, possono essere considerati proprio delle “*encyclopedic allegories*” che presentano una sorta

⁶⁰ Cfr. [ACHILLE RATTI], *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano, 1907, p. 141. Sui *Quattro elementi* del Brueghel, si vedano in particolare ARLENE QUINT, *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and his MVSÆUM of 1625*, New York-London, (1974) 1986, pp. 86-90; JONES, *Federico Borromeo e l’Ambrosiana*, cit., (1993) 1997, pp. 241-242 (a, b, c, d); FABER KOLB, *Cataloguing Nature in Art*, cit., 2000, pp. 149 sgg.; PIJL in *Pinacoteca Ambrosiana. II*, cit., 2006, pp. 91-93, n. 197 (*Acqua*); e pp. 93-95, n. 198 (*Fuoco*) (questi sono i soli due elementi tuttora conservati in Ambrosiana); ERTZ-NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., II, 2010, pp. 451-452, n. 195 (*Terra*); III, pp. 1048, 1050, 1052, n. 499 (*Acqua*); pp. 1058, 1060-1061, n. 505 (*Aria*); pp. 1067-1068, n. 509 (*Fuoco*); e HONIG/DATABASE, www.janbrueghel.net. Nel 2012 tutti i *Quattro elementi* dipinti da Jan per il cardinale Borromeo sono stati esposti presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano in una mostra intitolata *Rizómata. Terra, Aria, Acqua, Fuoco. Il Ritorno di Brueghel all’Ambrosiana*, a cura di Marco Navoni (di questa esposizione, però, non è stato pubblicato il catalogo). Nel titolo della mostra si parla appunto di “*Ritorno*” per sottolineare come assieme ai due dipinti del *Fuoco* e dell’*Acqua*, ancora conservati nel museo ambrosiano, siano stati esposti anche gli altri due elementi, la *Terra* e l’*Aria*, provenienti invece dal Louvre, in modo da ricomporre integralmente, almeno per qualche mese, la serie dei *Quattro elementi* appartenuta al cardinale Federico.

⁶¹ Cfr. http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srw=car_not_frame&idNotice=4914. Questo rame è stato inserito come “*Allegory of Earth or Earthly Paradise*” tra i vari quadri con animali dipinti dal Brueghel in MARRIGJE RIKKEN, *Exotic Animal Painting by Jan Brueghel the Elder and Roelant Savery*, in *Zoology in Early Modern Culture. Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education*, a cura di Karl A.E. Emenkel e Paul J. Smith, Leiden-Boston, 2014, pp. 401-433, p. 404, n. 9.

⁶² Cfr. JONES, *Federico Borromeo e l’Ambrosiana*, cit., (1993) 1997, p. 67; CORSATO, *Detail Made in Heaven*, cit., 2011, p. 207; e, per l’*Acqua*, LUCY CHARLOTTE CUTLER, *Representing an Alternative Empire at the Court of Cardinal Federico Borromeo in Hasburg Milan*, in *The Possessions of a Cardinal. Politics, Piety, and Art 1450-1700*, a cura di Mary Holingsworth e Carol M. Richardson, University Park (Pennsylvania), 2010, pp. 249-264, p. 257.

di “*devout naturalism*”. Questo vuol dire che i suoi quadri propongono delle immagini naturali che sono state però trasformate dal pittore in criptogrammi devoti o in icone sacre⁶³. D'altra parte Jan sapeva ben adattare i suoi simbolismi ai diversi committenti. Il pittore, ad esempio, nel dipingere i suoi *Quattro elementi* per il cardinale Federico ha modificato la simbologia imperiale, che aveva invece utilizzato (o che userà anche in seguito) in altri suoi dipinti destinati alle corti asburgiche (come la serie dei *Cinque sensi* eseguita in collaborazione con il Rubens ed ora nel museo del Prado), per accentuare piuttosto una connotazione simbolica più religiosa basata sull'idea che gli elementi non sono altro che l'espressione di Dio che solo crea e governa il mondo⁶⁴. Quindi, per il cardinale Borromeo gli animali con il paesaggio terrestre presenti nella *Terra* eseguita da Jan raffigurano ‘anche’ il *Paradiso terrestre*. È noto come uno dei soprannomi del pittore fiammingo fosse ‘Brueghel del Paradiso’, proprio per la sua frequente produzione di quadri con tale tema⁶⁵.

Che comunque la *Terra/Paradiso* del Louvre avesse anche, o soprattutto, oltre alla ovvia connotazione di elemento cosmologico, una chiara simbologia religiosa è certamente evidente anche dal fatto che sullo sfondo a sinistra, come si è già accennato, il pittore ha raffigurato le piccolissime figure di Dio padre e di Adamo ed Eva. In tal modo il paesaggio, la lussureggiante vegetazione e i diversi animali, in armonia tra di loro prima del peccato originale, non vanno di certo a illustrare un momento della storia dell'umanità e neppure un generico paesaggio terrestre con animali, bensì raffigurano proprio l'inizio del genere umano prima della disobbedienza a Dio, e quindi presentano il ‘Paradiso terrestre’. D'altra parte, a dimostrazione del forte legame tra il *Paradiso* richiesto dal conte Borromeo e la *Terra/Paradiso* presente nella collezione del cardinale Federico, si può notare come quest'ultimo dipinto, pur facendo parte della serie dei *Quattro elementi* commissionati dal prelado, differisca totalmente dal corrispondente elemento *Terra* che troviamo in tutti gli altri cicli con i *Quattro elementi* eseguiti dal Brueghel e sino ad ora noti. Ad esempio, nella

63 Cfr. LEOPOLDINE VAN HOGENDORP PROSPERETTI, *Viola animae: The Art of Jan Brueghel the Elder and the Tradition of Devout Naturalism*, in *The Humanist's Workshop. Special Issue on Salvatore I. Camporale*, in “Italian Quarterly”, XLVI, 179-182, 2009, pp. 107-121, p. 108.

64 Cfr. CUTLER, *Representing an Alternative Empire*, cit., 2010, in particolare pp. 254-255. Per la serie dei *Cinque sensi* del Prado realizzata nel 1617-1618, molto probabilmente su commissione dei protettori del pittore, l'arciduca e governatore dei Paesi Bassi Alberto d'Austria e la moglie arciduchessa Isabella Clara Eugenia d'Asburgo, si vedano, in particolare, HONIG, *Jan Brueghel and the Senses of Scale*, cit. 2016, pp. 73-77; CHRISTINE VAN MULDER, *Rubens. Works in Collaboration: Jan Brueghel I & II*, London, 2016, pp. 53-71, nn. 10-14, ill. 58, 64, 71, 75, 79; e HONIG/DATABASE, www.janbrueghel.net. Rimando inoltre, anche per altri dipinti simili, a JOANNA WOODALL, ‘Greater or lesser?’. *Tuning into the Pendants of the Five Senses by Jan Brueghel the Elder and his Companions*, in *Cambridge and the Study of Netherlandish Art. The Low Countries and the Fens*, a cura di Meredith McNeill Hale, Turnhout, 2016, pp. 68-98.

65 Cfr., ad esempio, KLAUS ERTZ in *Brueghel e Brueghel. Tradizione e Progresso: una famiglia di pittori fiamminghi tra Cinque e Seicento*, cat. della mostra (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 26 settembre - 20 dicembre 1998), a cura di Klaus Ertz, Lingon, 1998, p. 155, n. 43.



Fig. 9. Jan Brueghel il Vecchio e Hendrick van Balen, *Allegoria della Terra*, Roma, Galleria Doria Pamphilj

serie dei *Quattro elementi* conservati nella Galleria Doria Pamphilj di Roma (sono tutti olio su tavola, realizzati in collaborazione con Hendrick van Balen e riferiti al 1611) troviamo proprio un'*Allegoria della Terra* (olio su tavola, 54,2 x 94,5 cm) (**fig. 9**) che è del tutto priva di qualsiasi minimo elemento che possa alludere al Paradiso terrestre⁶⁶. In questo quadro, infatti, è del tutto assente ogni connotazione religiosa perché Jan ha inserito solo figure simboliche collocate in un paesaggio ricchissimo di frutti e di fiori. In particolare, al centro ha posto l'allegoria della Terra nell'atto di sorreggere una cornucopia, mentre attorno alla Terra ha raffigurato le stagioni che la omaggiano con i loro prodotti.

Verosimilmente il soggetto della *Terra/Paradiso* del Louvre sorse a poco a poco. Con ogni probabilità Jan partì con l'intenzione di raffigurare un paesaggio con animali di ogni specie, ma poi, influenzato certamente dal committente, ristrutturò la sua idea iniziale

⁶⁶ Cfr. FABER KOLB, *Cataloguing Nature in Art*, cit., 2000, p. 156. Per questo ciclo si vedano in particolare BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 72-73; CAPPELLETTI in *Dipinti Fiamminghi e Olandesi*, cit., 1996, pp. 76-81; ERTZ-NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625)*, cit., III, 2010, pp. 1041, n. 492 (*Terra*); pp. 1046-1047, n. 497 (*Acqua*); p. 1055, n. 502 (*Aria*); pp. 1065-1066, n. 508 (*Fuoco*); e pp. 1038-1044 per altri quadri della *Terra* conservati in varie collezioni; DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj*, cit., 2016, pp. 82-85, n. FC 322 (*Terra*), n. FC 332 (*Fuoco*), n. FC 328 (*Aria*), n. FC 348 (*Acqua*); e HONIG/DATABASE, www.janbrueghel.net.

rimodulando il quadro sino a connotarlo con un tema biblico paradisiaco⁶⁷. Il Brueghel poi sviluppò tale soggetto del *Paradiso* elaborando diverse varianti (tutte con la presenza di animali) per le quali ora si usano dei titoli specifici che però possono variare in base alla lingua utilizzata o al museo o alla collezione privata che conserva tali dipinti. Eccone alcuni esempi: *Paradiso terrestre senza l'uomo*; *Paradiso terrestre con la creazione di Adamo*; *Paradiso terrestre con la creazione di Eva*; *Paradiso terrestre con il peccato originale*; *La cacciata dal Paradiso terrestre*⁶⁸.

Ma nelle lettere scritte dal Brueghel è rimasta una traccia verbale del dipinto della *Terra/Paradiso* ora al Louvre? Per la verità la parola ‘Terra’ non compare mai nelle missive del pittore destinate al cardinale e sino ad ora rintracciate⁶⁹. In alcune lettere si fa invece solo riferimento a un ‘quadro di animali’ in preparazione per il Borromeo, un dipinto che però, come si dirà, è stato correttamente identificato proprio con la *Terra* del Louvre (e le lettere che vedremo scandiscono proprio la genesi di tale quadro)⁷⁰. La prima citazione di questo rame si trova nella missiva del 14 aprile 1606 che Jan inviò al prelado: “*finita detto: comincerà il quadro delli animali delle grandezza ordinario*”⁷¹. Anche nella successiva lettera del

⁶⁷ Cfr. CORSATO, *Detail Made in Heaven*, cit., 2011, p. 207.

⁶⁸ Cfr. ERTZ in *Brueghel e Brueghel*, cit., 1998, pp. 155-158, n. 43; ERTZ-NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., II, 2010, pp. 428 sgg.; e RIKKEN, *Exotic Animal Painting by Jan Brueghel the Elder*, cit., 2014, pp. 401-433, la quale sottolinea anche l'importanza dei dipinti di Jan raffiguranti *Orfeo che suona la musica per gli animali*. Per la tradizione fiamminga dedicata alle rappresentazioni del *Paradiso* con vari animali, si veda AMANDA K. HERRIN, *Pioneers of the Printed Paradise: Maarten de Vos, Jan Sadeler I and Emblematic Natural History in the Late Sixteenth Century*, in *Zoology in Early Modern Culture*, cit., 2014, pp. 329-400.

⁶⁹ Sappiamo però che, in precedenza, il termine “*Terra*” era stato invece esplicitamente utilizzato da Jan in una sua lettera del 25 marzo 1611 indirizzata al Bianchi, il quale aveva commissionato all'artista il ciclo con i *Quattro elementi*: “*Con mio piacer. entende. il Contento che Vostra Signoria ha in el quadretto ellementa del fuco: gli altri tre Aria Terra et Aqua Non serrane mancho che el primo. Con questa Gorni belli. sta per finirli. et Con le prima bale. de signor Lavelli. inviera detti Vostra Signoria me scuse delle tardance. simile Cose. non ce po fare. in tempo di vernato scura*”. Cfr. BAMi, G 280 inf., n. 16, f. 23r, Anversa, 25 marzo 1611, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXVII, p. 139, righe 2-6.

⁷⁰ Cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere*, cit., 1868, pp. 94-97; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 111; JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, cit., (1993) 1997, p. 242; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 71, nota 19; CARLO CORSATO, *Pittura di istoria e manipolazione iconografica: il modello veneziano e il “Paradiso terrestre con il peccato originale” di Jan Brueghel e Peter Paul Rubens*, in *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca.*, a cura di Carlo Corsini e Bernard Aikema, Treviso, 2013, pp. 117-132, pp. 119, 121-122; e HONING in HONIG/DATABASE, www.janbrueghel.net/object/earth-paradise-landscape-paris-louvre, la quale (nel suo commento del 5 luglio 2013 in “*Discussion*”) scrive: “*I am therefore certain that the Louvre painting is Jan's ‘picture with animals’ of 1606-7*”. Invece qualche dubbio sull'identificazione del “*quadro delli animali*” con la *Terra* è stato espresso da PIJL in *Pinacoteca Ambrosiana. II.*, cit., 2006, pp. 93-95, n. 198.

⁷¹ BAMi, G 251a inf., n. 114, f. 228r, Anversa, 14 aprile 1606, da Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. IV, pp. 70-71, righe 11-12.

17 giugno 1606, pure questa indirizzata a Federico, il pittore scrive: “*Comme farra in quel quader danimali che io farra il maigior parto del natural*”⁷². E ancora, in una seguente lettera al Borromeo del 25 agosto 1606, l’artista ripete di nuovo al committente che ha intenzione di iniziare a dipingere l’opera il prima possibile: “*quanta il quadro delli animali comencera quanta prima et non mancherà de fatigare et studiare. at cio che riesse belle per aver queche perfeccion. in animali et paiesi*”⁷³. Passa circa un anno e mezzo e in una lettera del 1° febbraio 1608 il Brueghel comunica al cardinale Borromeo di aver saputo – da due sue precedenti missive (non conservate), di cui non conosciamo neppure la data, ma certamente di qualche mese prima – che il quadro con gli animali gli era arrivato e, soprattutto, che il dipinto gli era proprio piaciuto: “*Per la gracia d’ Vostra Signoria Illustrissimo ho havuto ultimamente doi lettere per quale entende che Vostra Signoria Illustrissima habbia riceutto il quadro delli animali il che mi allegro somamente che le habbia piaceutto e sodisfatto*”⁷⁴. Da queste lettere si deduce quindi che il cardinale Federico aveva tra le mani il “*quadro delli animali*” già da qualche mese e ne era soddisfatto. Sicuramente lo possedeva già dal settembre del 1607 proprio perché tale opera venne citata nel suo codicillo testamentario del 15 settembre 1607. Qui infatti il dipinto viene descritto accentuando la presenza degli “*animali*” e senza riferimento alla ‘Terra’: “*Un altro quadro pur in rame del medesimo [Brueghel] alto trè palmi in circa et largo quattro, di un paese con molti animali, un leone, un pavone, un toro, un Cavallo, et molti altri, con cornici toccate d’oro*”⁷⁵. Successivamente, dopo la citata missiva del 1° febbraio 1608, il cardinale deve aver inviato altre lettere al pittore (anche queste non conservate): lo sappiamo perché il 3 aprile 1609 il Brueghel, scrivendo proprio al Borromeo accenna anche a una missiva del prelado datata 1° marzo 1609. La lettera qui sopra citata del 3 aprile 1609 è importante perché il pittore, dopo aver detto che un certo “*quadro*” gli era piaciuto (non è chiaro a quale dipinto si riferisse), inserisce un’informazione sul “*quadro de’ animali*” che ci appare contraddittoria, ma che, come vedremo, si rivela in qualche modo illuminante per seguire il percorso ideativo del quadro:

Ho ricevuto la lettera di Vostra Signoria Illustrissima del primo del passato et con essa grandissimo contento per quello che mi scrive intorno il quadro, che le sia piacciuto, et ch’io habbia conseguito il mio fine, qual è stato di servir Vostra Signoria Illustrissima il meglio che fosse possibile alle deboli forze mie, come son obligato di far sempre, et in particolare farò del quadro de’ animali, quando saperò

⁷² BAMi, G 195 inf., f. 11r, Anversa, 17 giugno 1606, da Jan Brueghel a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. V, p. 74, righe 16-17.

⁷³ BAMi, G 195 inf., f. 12r, Anversa, 25 agosto 1606, da Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. VI, pp. 78-79, righe 18-20.

⁷⁴ BAMi, G 198bis inf., f. 239r, Anversa, 1° febbraio 1608, da Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. VIII, p. 82, righe 2-4.

⁷⁵ BAMi, S.P.II. 262, n. 5/1, f. 6r (codicillo testamentario del 15 settembre 1607); cfr. JONES, *Federico Borromeo e l’Ambrosiana*, cit., (1993) 1997, p. 336.

*la mente et i pensieri di Vostra Signoria Illustrissima et in tutto quello che in oltra si degnerà di commandarmi*⁷⁶.

Sembra infatti che qualcosa non torni. Nella lettera precedente del 1° febbraio 1608 il pittore aveva scritto di sapere che il dipinto era di sicuro arrivato nelle mani del cardinale e che si rallegrava “*somamente che le habbia piaceutto e sodisfatto*” (ed era anche stato citato nel codicillo del 1607). Ma dopo qualche mese, il 3 aprile 1609, Jan scrive a Federico dicendo di essere in attesa di sue istruzioni e disposizioni per il “*quadro de’ animali*”, in quel momento nel proprio studio. Questo piccolo enigma, in realtà, è stato già risolto dal Crivelli (il quale ha poi ottenuto anche il consenso di altri studiosi). Egli, infatti, ha giustamente ipotizzato che il cardinale, pur soddisfatto del dipinto, lo abbia subito rimandato al pittore affinché fosse modificato da “*quadro de’ animali*” ad ‘allegoria della Terra’. Ecco tale congettura espressa con il linguaggio ‘crivelliano’: venne “*a Federigo il pensiero di farci fare sol qualche giunta, e di ritenerselo così, bello com’era, non più come quadro degli animali, ma sì come uno, come il primo degli elementi, ch’aveva già nell’animo di farsi dipingere l’un dopo l’altro, l’elemento della terra.*”⁷⁷. Non a caso questo stesso quadro con gli animali viene citato nell’atto di donazione del cardinale datato 28 aprile 1618 (con il quale l’arcivescovo offriva buona parte della propria collezione all’Ambrosiana) con un esplicito riferimento, questa volta, alla Terra: “*L’Elemento della Terra rappresentato in un Paese con le figure d’un Leone, d’un Pavone, d’un Toro, d’un Cavallo, e di molti altri animali, con cornice d’ebano tocca-*

⁷⁶ BAMi, G 202 inf., n. 92, f. 91r, Anversa, 3 aprile 1609, da Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 18, p. 117, righe 2-8 (con foto della lettera a p. 305, doc. 2).

⁷⁷ CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere*, cit., 1868, pp. 94-97 (il quale, a p. 94, si sofferma anche sulla corrispondenza delle misure della Terra del Louvre rispetto alle indicazioni presenti nelle lettere del pittore). L’ipotesi del Crivelli è stata ripresa anche da altri studiosi come BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 120; JONES, *Federico Borromeo as a Patron*, cit., 1988, p. 265, nota 22; JONES, *Federico Borromeo e l’Ambrosiana*, cit., (1993) 1997, p. 242; FABER KOLB, *Cataloguing Nature in Art*, cit., 2000, p. 156; e MARRIGJE RIKKEN - PAUL J. SMITH, *Jan Brueghel’s Allegory of Air (1621) From a Natural Historical Perspective*, in *Art Science in the Early Modern Netherlands*, in “*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*”, 61, 2011, pp. 87-113, p. 107, nota 11. Segnalo inoltre che ELIZABETH ALICE HONIG, *Paradise Regained. Rubens, Jan Brueghel, and the Sociability of Visual Thought*, in “*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*”, 55, 2004, pp. 270-301, p. 286; e HONIG, *Jan Brueghel and the Senses of Scale*, cit. 2016, p. 182, a proposito di una lettera del 4 luglio 1609 che la studiosa dice indirizzata dal Brueghel al Borromeo, così scrive: “*the Paradise could not serve to represent earth in the series because the other works were going to be done with figurini nudi.*”. In realtà questa missiva è stata spedita da Jan al Bianchi (e non al Borromeo) e riguarda altri quadri, cioè “*doi paesetto*” che il Bianchi aveva inviato al pittore affinché li modificasse in allegorie dell’*Acqua* e della *Terra*, correzioni che però Jan non fece perché, come egli scrive in tale lettera, “*non vengano a proposito. per terra et aqua, poi che Laria et fuoco. sonne fatte Con figurini nudi*” (cfr. BAMi, G 280 inf., n. 10, f. 16r, Anversa, 4 luglio 1609, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XX, pp. 122-123, righe 7-9).

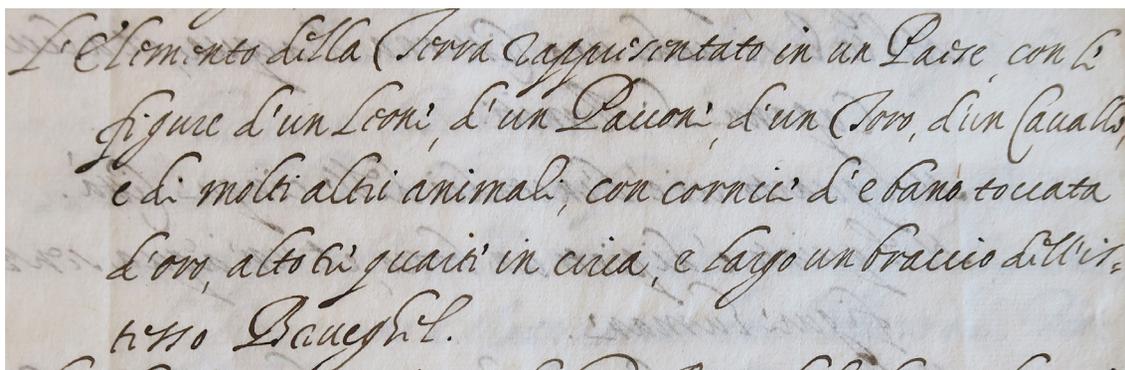


Fig. 10. Atto di donazione del cardinale Federico Borromeo del 28 aprile 1618: particolare con la citazione della *Terra* di Jan Brueghel il Vecchio ora al Louvre, ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, b. 138, n. 39, C, f. n.n. (f. 3)

ta d'oro, alto tre quarti in circa, e largo un braccio dell'istesso Brueghel.” (fig. 10)⁷⁸. Si noti che gli animali qui citati, il leone, il pavone, il toro e il cavallo sono proprio quelli già ricordati nel codicillo del 1607, quando ancora il quadro non era stato rimandato al Brueghel per le modifiche. In seguito invece, ovviamente, il Borromeo nel suo *Musaeum* citerà questo suo dipinto proprio come “*Tabula Terrae*” (“*l'elemento terra*”), ma ne sottolineerà anche, come è ovvio, la presenza di animali tra i quali anche il leopardo e il lupo non citati nei documenti precedenti (sopra ricordati), ma che sono ben visibili nella *Terra* ora al Louvre (fig. 8): “Nel quadro accanto, affrontando l'elemento terra, [Brueghel] ha dipinto luoghi squallidi, ampi deserti, foreste fitte di alberi, dilatati panorami; e, insieme, gli animali terrestri: con superbia il leone, con la pompa delle penne il pavone, con crudeltà il leopardo e il lupo.”⁷⁹. Anche Pietro

⁷⁸ ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, b. 138, n. 39, C, f. n.n. (f. 3) (donazione del 28 aprile 1618) (si veda anche una copia di questa donazione in BAMi, S.P.II. 262, n. 14/1, f. 6v); cfr. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, cit., (1993) 1997, p. 345; e VECCHIO, *Inventari seicenteschi*, cit., 2009, p. 149, n. 55. Si noti il riferimento alla cornice raffinata per la quale sappiamo che Jan aveva una speciale ricetta: cfr. ROSA ARGENZIANO, *Un piccolo “enigma” tra le carte italiane di Jan Brueghel il Vecchio: una ricetta per la doratura delle cornici*, in *Saperi Umanistici nella Contemporaneità*, atti del Convegno Internazionale dei dottorandi (Palermo, Università di Palermo, 17-18 settembre 2015), a cura di Giovanni Sampino e Francesco Scaglione, in “La Biblioteca di ClassicoContemporaneo”, 6, 2018, pp. 1-18.

⁷⁹ BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, pp. 17-18; ed. 1997, pp. 26, 28 (in latino: “*Finitima Tabula Terrae elementum amplexus, repraesentavit squalida loca, solitudinesque vastas, et frequentes arboribus silvas, prospectusque longinquos. Et animalia, quae tellus alit, cum fastu Leonem, cum pennarum pompa Pavonem, cum saevitia Leopardum, et Lupum.*”) e p. 29 (tr. it.). Qualche anno dopo, il cardinale parlerà della possibilità da parte dell'uomo di trarre insegnamenti anche dai vari animali: cfr. FEDERICO BORROMEO, *De laudibus divinis libri tres*, Milano 1628, p. 109: “*Pecudes igitur erunt magistrae nobis, multaque nos docebunt. Atque ut vno, alteroue exemplo in tanta copia contenti simus, nonne irae Leonum, Tigriumue furores, et anguium venena satis declarant, quàm tremenda esse debeat ira Dei?*”; tr. it. FEDERICO BORROMEO, *I tre libri delle laudi divine*,

Paolo Bosca, nel 1672, nel parlare della *Terra* dice che il pittore (e qui riporto la traduzione dal latino dello stesso Crivelli) "describbe l'elemento della Terra mettendone innanzi gli animali che vengono dalla Terra nodriti, e tutt'insieme in una stessa tavola leoni, tigri, e fiere tutte, avidi di sangue; e come nulla tementi la costoro ferocia, ci aggiunse pure i domestici animali; il cavallo specialmente ve l'ha dipinto di tale una bellezza [...]"⁸⁰.

Dunque, abbiamo visto come il primo accenno al "quadro delli animali" si trovi nella lettera del 14 aprile 1606 (ma poi anche in quelle del 17 giugno e del 25 agosto 1606). Abbiamo poi notato come tale dipinto giunse nelle mani del cardinale solo successivamente, ma non dopo il settembre del 1607, quando cioè il prelado lo citò nel suo codicillo. Abbiamo inoltre osservato come, in seguito, in data imprecisata (ma comunque di sicuro dopo il 1° febbraio 1608, cioè quando il pittore scrisse a Federico di sapere che il quadro era giunto a Milano), il Borromeo, pur soddisfatto, pensò di richiedere al pittore delle modifiche per mutarlo in *Allegoria della Terra*, e che per questo lo rinviò al Brueghel ad Anversa. A questo punto possiamo però chiederci: quando il cardinale rientrò in possesso della nuova versione del dipinto? Si tratta di una domanda che ha un particolare valore anche dal nostro punto di vista perché occorre accertare se la *Terra* del Louvre sia stata effettivamente nelle mani di Federico quando, con la citata lettera del 19 aprile 1613 indirizzata al Bianchi, il Brueghel affermò che in quel momento il cardinale aveva un quadro simile al *Paradiso* richiesto dal conte Giovanni. Non ci sono, purtroppo, lettere specifiche in tal senso, ma da una missiva del 19 aprile 1613 si possono ricavare alcune preziose informazioni. Quel giorno, infatti, il Brueghel così scrisse al cardinale:

*Con molto gusto ho inteso dalla amorevolissima di Vostra Signoria Illustrissima come lei continua nel dilettarsi delle opere mie poi che si compiace di comandarmi un altro quadro per suo servitore cioè l'elemento dell'acqua o dell'aria per accompagnare, colli altri che Vostra Signoria Illustrissima ha di mia mano*⁸¹.

In base a queste informazioni sappiamo dunque che il 19 aprile del 1613 il cardinale

Milano, 1632, p. 131: "Gli animali adunque douranno essere i nostri maestri, ed hauranno da insegnarci diuerse cose. E per addurne, e sceglierne vna, ouer due, d'innnumerabili che sono, le ire de' leoni, le crudeltà delle tigri, i veleni de' serpenti, non ci danno forse a vedere con assai viui esempi, quanto terribile e formidabile sia l'ira diuina?". Cfr. ALESSANDRO MARTINI, "I tre libri delle laudi divine" di Federico Borromeo. Ricerca storico-stilistica, Padova, 1975, pp. 215-376, p. 311/17; e JONES, *Federico Borromeo as a Patron*, cit., 1988, p. 266.

⁸⁰ PIETRO PAOLO BOSCA, *De origine, et statu bibliothecae Ambrosianae Hemidecas. Ad eminentissimum Principem S.R.E. Cardinalem Federicum Borromaeum [...]*, Milano, 1672, p. 121: "Terra elementum descripsit propositis animantibus, quas alit humus, & in eadem tabulà, Leones, Tigres, ferasque cruoris cupidas, ac cicures belluas citra metum ferociae copulauit: equum in primis tantà venustate pinxit [...]"; tr. it. in CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere*, cit., 1868, p. 96.

⁸¹ BAMi, G 215 inf., n. 22, f. 38r, Anversa, 19 aprile 1613, da Jan Brueghel il Vecchio a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 39, p. 171, righe 2-6.

già possedeva i due elementi del *Fuoco* (firmato e datato 1608) e della *Terra*, mentre non erano ancora state iniziate l'*Acqua* e l'*Aria*. È importante sottolineare che qui non si dice che la *Terra* era arrivata in quell'inizio del 1613, ma semplicemente che era un quadro che il cardinale già poteva contemplare nella sua collezione (“*ha di mia mano*”). Ma da quanto tempo il cardinale possedeva tale *Terra*? Se consideriamo che dalla lettera sopra citata del 3 aprile 1609 si può dedurre ragionevolmente che il dipinto a quella data si ritrovava nelle mani del pittore fiammingo per aggiustamenti voluti dal cardinale, dobbiamo desumere che l'artista potrebbe aver rinviato a Federico la *Terra* del tutto conclusa con le nuove varianti in quello stesso 1609 o, al limite, nei primi mesi del 1610. È impensabile, infatti, che Jan possa aver trattenuto il dipinto per mesi e mesi o addirittura per anni al fine di apportare solo quelle varianti richieste dal committente, cioè quelle modifiche che non dovevano di certo prevedere un lungo e totale rifacimento del quadro (e forse il Borromeo potrebbe aver chiesto al pittore di inserire solo le figure di Dio padre, di Adamo ed Eva per connotarlo anche come *Terra/Paradiso terrestre*). Tale ritardo sarebbe stato contro ogni logica, anche economica, dal momento che il Brueghel avrebbe avuto tutto l'interesse nell'inviare il quadro il prima possibile in modo da incassare senza ritardi il ‘donativo’ del cardinale e nello stesso tempo potersi dedicare ad altre sue impegnative commissioni. Quindi viene a cadere del tutto la supposizione che l'*Allegoria della Terra* sia stata spedita da Jan nel “1612” come ha scritto Luca Beltrami o che “*sia arrivata a Milano a inizio 1613*” come ha invece proposto Rosa Argenziano⁸². E comunque, anche immaginando, a mio parere senza alcun fondamento, che la *Terra* sia stata effettivamente rimandata nei primi mesi del 1613, il Brueghel sapeva comunque che il Borromeo possedeva tale quadro anche se al cardinale non era ancora fisicamente arrivato il dipinto rimodulato secondo le sue richieste. È comunque sicuramente errata l'ipotesi avanzata da Luuk Pijl, il quale ha scritto che “*è difficile immaginare che il dipinto del Louvre [la Terra] – sia pure nella sua fase iniziale – possa risalire a prima del 1608, mentre una data intorno al 1615 sembra molto più credibile.*”⁸³. Sono altresì del tutto infondate, e anche queste in deciso contrasto con le lettere viste sopra, le ipotesi di Klaus Ertz e Christa Nitze-Ertz che la *Terra* sia stata terminata “*vor 1618*” e di Paul J. Smith che tale quadro sia da collocare “*between 1609 and 1618*”⁸⁴.

⁸² Cfr., rispettivamente, LUCA BELTRAMI in FEDERICO BORROMEO, *Musaeum*, Milano, 1625, tr. it. *Il Museo del Cardinale Borromeo Arcivescovo di Milano*, Milano, 1909, p. 56, nota 2; e ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 171, nota 1, la quale però aggiunge che “*Questa ipotesi non collima tuttavia con la datazione dell'opera [...] intorno al 1618*”.

⁸³ PIJL in *Pinacoteca Ambrosiana. II.*, cit., 2006, p. 95, n. 198.

⁸⁴ Cfr. ERTZ-NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., II, 2010, pp. 451-452, n. 195, i quali, però, non parlano del legame tra il ‘quadro con animali’ e la *Terra* proposto da altri studiosi (cfr. la nota 77) e legano, come *ante quem*, la datazione del quadro alla donazione del 1618 del cardinale Borromeo; e RIKKEN-SMITH, *Jan Brueghel's Allegory of Air*, cit., 2011, p. 107, nota 11. Anche FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder*, cit. 2005, p. 56, data il dipinto al 1618.

* * *

Dunque, dopo un necessario approfondimento sulla genesi e sulla datazione della *Terra* del Louvre – un quadro ultimato definitivamente e inviato in un periodo che sarebbe a mio parere da collocare, come ho qui sopra ipotizzato, verso la fine del 1609 o l’inizio del 1610 – dobbiamo ora tornare al *Paradiso* dipinto dal Brueghel per il conte Borromeo e terminato sicuramente nel 1612. Tenuto dunque conto delle diverse informazioni e delle ipotesi viste sin qui, possiamo ora domandarci se è possibile identificare il *Paradiso* richiesto dal conte Borromeo e poi venduto dal Bianchi a un collezionista a noi ignoto con qualche quadro tuttora conservato. Per individuare tale dipinto occorre dunque tener in considerazione che esso deve ovviamente raffigurare un tema legato alla ‘Terra/Paradiso’ in modo simile alla *Terra* ora al Louvre e deve sicuramente essere datato 1612. Per questo vanno tralasciati quei quadri che presentano una data anteriore o posteriore e pure quelli che, seppur privi di sigla, sono riferiti dal punto di vista stilistico a date diverse dal 1612. Ad esempio, va scartato dalla nostra ricerca il *Paradiso terrestre con il peccato originale* (olio su tavola, 27 cm diametro) conservato in una collezione privata francese e riferito verso il 1612 (fig. 11)⁸⁵. Questo dipinto non solo è da respingere perché non può essere con certezza attribuito e collocato cronologicamente (in quanto privo di sigla e data), ma soprattutto perché in primissimo piano compaiono Adamo ed Eva dipinti con proporzioni decisamente maggiori rispetto agli animali e sulla base di una tipologia iconografica del tutto differente rispetto a quella della *Terra* del Louvre. Va ovviamente anche escluso il *Paradiso terrestre con il peccato originale* (olio rame, 23,7 x 36,8 cm), già a Brentford e ora in collezione privata, che presenta la firma e la data “...EGHEL 1613” (fig. 12)⁸⁶. E non può essere preso in considerazione neppure il *Paradiso terrestre senza l’uomo* (olio su rame, 19

⁸⁵ Cfr. ERTZ–NITZE–ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., II, 2010, pp. 437–439, n. 187a (ritenuto un originale del Brueghel “um 1612”); e HONIG/DATABASE, www.janbrueghel.net/object/paradise-landscape-with-fall-of-man-france-private-collection, la quale invece lo considera, credo correttamente, come opera uscita dalla bottega del pittore. Segnalo che un quadretto in rame del “*Paradiso*” è citato come opera del Brueghel nell’inventario della collezione di Benedetto Giustiniani del 1600 (cfr. SILVIA DANESI SQUARZINA, *The Collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part I**, in “The Burlington Magazine”, CXXXIX, 1136, 1997, pp. 766–791, p. 781, n. 99); e che un altro *Paradiso terrestre* del Brueghel è citato nell’inventario del 1635 della collezione torinese di Vittorio Amedeo I di Savoia: “794. Il Paradiso terrestre. *Del medesimo* [“*Del Brugolo il giovine*”], Buono.” (cfr. ALESSANDRO VESME, *La Regia Pinacoteca di Torino*, in “Le Gallerie Nazionali italiane. Notizie e documenti”, 1897, pp. 3–68, p. 65, n. 794). Giustamente la BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 164, ritiene però che questo “*Brugolo*” sia da identificare con Jan Brueghel il Vecchio e non con Jan il Giovane.

⁸⁶ Cfr. ERTZ–NITZE–ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., II, 2010, pp. 442–443, n. 189 (qui ancora segnalato come presente nella collezione del duca di Northumberland a Brentford); e HONIG/DATABASE, www.janbrueghel.net (con bibliografia precedente): Per la vendita cfr. www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/old-master-british-paintings-evening-114033/lot.19.html?locale=en.



Fig. 11. Jan Brueghel il Vecchio (?), *Paradiso terrestre con il peccato originale*, collezione privata



Fig. 12. Jan Brueghel il Vecchio, *Paradiso terrestre con il peccato originale*, collezione privata



Fig. 13. Jan Brueghel il Vecchio, *Paradiso terrestre senza l'uomo*, Montréal, Musée des beaux-arts

x 15 cm) che si trova ora nel Musée des beaux-arts di Montréal, dal momento che questo quadro è siglato e datato "BRUEGHEL, 1615" (fig. 13)⁸⁷.

Esiste invece un dipinto che, per quanto mi sia noto, è l'unico che presenta quelle caratteristiche che ci permettono di associarlo ragionevolmente al quadro del *Paradiso*,

⁸⁷ Cfr. ERTZ-NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., II, 2010, pp. 430-431, n. 184. Secondo la Honig si tratta però di un'opera di bottega: cfr. HONIG/DATABASE, www.janbrueghel.net/object/paradise-landscape-canada. La data "1615" compare anche in altri due dipinti i quali, però, presentano la stessa scena invertita. Uno è ora conservato presso la Royal Collection dell'Hampton Court Palace, mentre l'altro si trova in una collezione privata belga: cfr. ERTZ-NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., II, 2010, rispettivamente, p. 446, n. 192 e pp. 447-448, n. 193.



Fig. 14. Jan Brueghel il Vecchio, *Paradiso terrestre con il peccato originale*, Roma, Galleria Doria Pamphilj

commissionato dal conte Borromeo, proprio perché è del tutto simile alla *Terra/Paradiso* ora al Louvre. Si tratta del *Paradiso terrestre con il peccato originale* ora conservato nella Galleria Doria Pamphilj di Roma (olio su rame, 50,3 x 80,1 cm) (**fig. 14**). A differenza di altri dipinti con lo stesso soggetto, questo quadro romano è l'unico, in base alle attuali conoscenze, che presenti la firma e soprattutto la sicura data del 1612: "BRUEGHEL 1612" (sul retro sono stati rintracciati anche i punzoni del fabbricante di rami Peeter Stas con l'anno 1608)⁸⁸. Si tratta di un'opera di qualità assai elevata, come doveva essere il quadro

⁸⁸ La data è stata messa in evidenza, per la prima volta, da EDUARD A. SAFARIK - GIORGIO TORSSELLI, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Roma, 1982, p. 110, n. 173: "BRUEGHEL 16(1)2" (cfr. anche EDUARD A. SAFARIK, *Galleria Doria Pamphilj. I capolavori della pittura*, Roma-Firenze, 1993, p. 40, n. 21), con però, come si vede, qualche incertezza sulla terza cifra. Si vedano inoltre CAPPELLETTI in *Dipinti Fiamminghi e Olandesi*, cit., 1996, pp. 82-83; WOOLLETT-VAN SUCHTELEN, *Rubens et Brueghel*, cit., 2006, pp. 64-71, n. 4, pp. 67-68, ill. 43 (con anche un rimando ad alcuni disegni preparatori); DE MARCHI, *Il realismo per Camillo Pamphilj*, cit., 2009, p. 28, p. 34, nota 7, e p. 35, ill. 10, il quale nella nota fa riferimento a "Una verifica della firma e della data, a destra in basso ('BRUEGHEL 1612')"; ERTZ-NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., II, 2010, pp. 440-442, n. 188; AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, p. 67; e DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj*, cit., 2016, p. 80, n. FC 341.

per il conte, che lo stesso Brueghel definisce nella lettera sopra citata del 19 aprile 1613 “la piu perfetta opera che di mia vita habbi intrapreso”. Quest’opera potrebbe ‘forse’ essere quella così descritta in un inventario del 1666 della Galleria Doria Pamphilj: “Un quadro bislongo in tavola alto due palmi con dentro il Paradiso terrestre, cornice di noce rabescata d’oro”⁸⁹. Bisogna però tener conto che qui non è proprio chiaro se l’indicazione del supporto in “tavola” sia un errore materiale o faccia effettivamente riferimento a un altro dipinto diverso rispetto al *Paradiso terrestre con il peccato originale* Doria Pamphilj che però è su rame. Quest’ultima opera è invece (più sicuramente) così segnalata in due altri inventari della raccolta Doria Pamphilj: “Uno paradiso terrestre con Adam et Eva, et animali largo p. 3 ¼ alto 2” (1684) e un “Paradiso terrestre, con diverse sorti di Animali, et Adamo, et Eva in piccolo tentati dal serpente di mano [...] longo palmi trè, et un’quarto incirca, et alto palmi dui incirca [...]” (1709)⁹⁰. Ma come è arrivato questo *Paradiso terrestre con il peccato originale* alla Galleria Doria Pamphilj? Sappiamo che Camillo Francesco Maria Pamphilj (1622-1666), unico nipote del papa Innocenzo X Pamphilj, era assai affascinato e appassionato dei dipinti del Brueghel, come testimoniano diversi documenti. Ad esempio, il 2 marzo 1654 così Camillo scrisse al nunzio apostolico di Parigi: “Ho qui 1 quadro di mano del Brugle rappresentante la creatione del mondo.” (riprenderò più avanti questa citazione)⁹¹. In questa stessa lettera Camillo insiste affinché il nunzio cerchi di acquisire per lui “altri quadri compagni di mano del suddetto Brugle” senza preoccuparsi del prezzo, “premendomi molto d’haverli”. Il Pamphilj riuscì in effetti ad acquistare tali quadri, come risulta da una sua lettera al nunzio del 18 gennaio 1655. In questa missiva egli esprime la sua contentezza per l’acquisto andato a buon fine, ma anche la sua gioia per poter copiare (come pittore dilettante) tali dipinti: “stante il desiderio singolare, che tenevo d’accompagnarli con altri in un mio Gabinetto per la stima che faccio in tal mro [maestro Brueghel] a segno, che nell’imitatione della di lui maniera non posso contenermi di non passai qualche spesso hora col pennello alla mano.”⁹². Inoltre è da ricordare che in un documento del 19 settembre 1654 è annotato

⁸⁹ In JÖRG GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom under Innocenz X*, Rom-Wien, 1972, p. 418 (conservato nel “Palazzo in Navona”, 13 settembre 1666); cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 69.

⁹⁰ Rispettivamente in GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj*, cit., 1972, p. 321; e in DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj*, cit., 2016, p. 80, n. FC 341 (le parentesi quadre non sono mie).

⁹¹ In GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj*, cit., 1972, p. 145, n. 634 (2 marzo 1654); cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 68. Secondo FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder*, cit. 2005, p. 87, nota 96, il quadro qui ricordato corrisponderebbe al *Paradiso con la creazione di Adamo* del 1594 della Galleria Doria Pamphilj. Cfr. la nota 56.

⁹² In GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj*, cit., 1972, p. 146, n. 634 (18 gennaio 1655); cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 68; SAFARIK, *Galleria Doria Pamphilj*, cit., 1993, p. 38, n. 20; GIOVANNA CAPITELLI, *Una testimonianza documentaria per il primo nucleo della raccolta del principe Camillo Pamphilj*, in *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez*, cat. della mostra (Milano, Fondazione Arte e Civiltà, 28 settembre - 8 dicembre 1996), Milano, 1996, pp. 57-80, p. 60 (con una tra-

che Camillo aveva acquistato un “piccolo quadro in tavola, di Brugelo”, a dimostrazione dei continui suoi acquisti di opere dell’ammirato pittore fiammingo⁹³. Abbiamo appena visto che a Parigi nel 1654-1655 il Pamphilj aveva acquistato “altri quadri” del Brueghel. Gli studiosi ritengono molto probabile che essi possano essere identificati proprio con i *Quattro elementi* ora nella Galleria Doria Pamphilj⁹⁴. Non è sicurissimo, ma è assai attendibile. Ma è altrettanto possibile, come è stato suggerito, che tra essi (dal momento che nella lettera non si dice che erano proprio quattro i dipinti) ci potesse essere anche il *Paradiso*⁹⁵. Quindi il *Paradiso* preparato per il conte Giovanni potrebbe essere stato ceduto dal Bianchi nel 1613 a un collezionista anonimo che potrebbe averlo portato in Francia per poi venderlo, direttamente o indirettamente, a Camillo. Ma non è per nulla da scartare neppure l’ipotesi che il *Paradiso terrestre con il peccato originale* datato 1612 della Galleria Doria Pamphilj possa essere identificato con quello che Camillo nella lettera del 2 marzo 1654 (sopra ricordata) dice di aver già nella propria collezione: “Ho qui 1 quadro di mano del Brugel rappresentante la creazione del mondo.”. La descrizione è molto generica, ma se intendiamo le parole “*creazione del mondo*” come sintetica descrizione della fase iniziale del ‘Paradiso terrestre’ si potrebbe sostenere che tali parole potrebbero, forse, essere state riferite al *Paradiso* del 1612 nel quale compare appunto tutto il creato, con Dio, i progenitori, gli animali e la natura⁹⁶.

In conclusione, possiamo ragionevolmente supporre di poter identificare il dipinto del *Paradiso* del 1612, commissionato dal conte Giovanni Borromeo al Brueghel, proprio con il *Paradiso terrestre con il peccato originale* firmato e datato “BRUEGHEL 1612” ora conservato

scrizione leggermente diversa); e CAPPELLETTI in *Dipinti Fiamminghi e Olandesi*, cit., 1996, p. 76.

⁹³ In GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj*, cit., 1972, p. 137, n. 591 (19 settembre 1656); cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 68.

⁹⁴ Cfr., ad esempio, BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 68; e CAPITELLI, *Una testimonianza documentaria*, cit., 1996, p. 60.

⁹⁵ Cfr. DE MARCHI, *Il realismo per Camillo Pamphilj*, cit., 2009, p. 28 e p. 34, nota 7; e DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj*, cit., 2016, p. 80, il quale precisamente scrive che Camillo “*deve aver acquistato a Parigi nel 1654 questo Paradiso*”. Ma lo studioso (*ibidem*) ha anche il “*dubbio*” che tale *Paradiso* sia entrato qualche anno prima nella collezione di Camillo poiché esso appare, attribuito a Paul Bril, nell’inventario del “1650” (in realtà del 1652): “*Un quadro in tavola dipintovi Dio Padre nel Paradiso Terrestre con vedute varie di Boschi, mare e lontananze rappresentante la Creazione di Adamo, et Eva, con t[ut]te sorte d’animali terrestri, volatili, et acquatici, di misura alto palmi uno, e tre quarti, e largo tre, e un quarto con sua cornice liscia di ebano mano di Paolo Brillo*”. Riprendo questa citazione da CAPITELLI, *Una testimonianza documentaria*, cit., 1996, p. 76, n. 206, “*Nota di guardarobba’ del Principe Camillo Pamphilj (1652)*” (la parentesi quadra della citazione non è mia). In realtà va rilevato che in tale descrizione, che si riferisce alla “*Creazione di Adamo, et Eva*”, compare anche “*Dio Padre*” che è invece del tutto assente nel *Paradiso* della Galleria Doria Pamphilj, quindi escluderei del tutto l’ipotesi del De Marchi.

⁹⁶ La BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 68, riferisce tale citazione, inserita nella lettera del 2 marzo 1654, “*al Paradiso terrestre ancor oggi presente nella Galleria Doria-Pamphilj*”, e qui la studiosa si riferisce al dipinto datato 1612, perché considera il *Paradiso* del 1594 come opera del Bril (p. 70).

presso la Galleria Doria Pamphilj. Dico ‘ragionevolmente’ perché, occorre ammettere, non abbiamo prove sicurissime che sia proprio questo il quadro in origine preparato per il conte. A rigore si potrebbe anche obiettare che Jan potrebbe non aver messo la firma e la data sul quadro per il conte. Ma questa ipotesi mi sembra francamente molto improbabile dal momento che il pittore aveva realizzato un prezioso dipinto per un nuovo committente, il conte Giovanni Borromeo, dal quale si aspettava di certo ulteriori richieste (in analogia con quelle pervenute dal suo stesso zio, il mecenate cardinale Federico). Quindi per il pittore fiammingo doveva essere quasi una necessità ‘pubblicitaria’ l’inviare al conte un dipinto con acclusa la firma e la data in modo da certificargli l’autenticità dell’opera, come se l’iscrizione fosse una sorta di autografo marchio di fabbrica. Si potrebbe tuttavia anche eccepire che in quello stesso anno il pittore fiammingo potrebbe aver replicato altri simili quadri con il *Paradiso* inserendo la stessa data del 1612. Ma anche questa ipotesi rimane assai improbabile. Conosciamo una decina di dipinti firmati e datati 1612 (e alcuni sono anche ritenuti opera di bottega), ma ciascuno di essi raffigura un soggetto diverso dall’altro, e comunque nessuno di tali quadri presenta una replica con la stessa data (e il *Paradiso* del 1612 è solo quello Doria Pamphilj)⁹⁷. Sappiamo inoltre che quell’anno 1612 il Brueghel ha avuto diverse commissioni, ma anche qualche problema nel seguirle tutte. Infatti bisogna tener conto che nella lettera inedita sopra ricordata del 22 novembre 1612, Jan si era scusato con il conte Borromeo sostenendo che c’era stato un ritardo nella consegna del *Paradiso* da lui richiesto a causa di una sua malattia che gli aveva ritardato il lavoro: “*sarebbe stato anco più prontamente eseguito se io non fossi stato que[***] travagliato di qualche indispositione con non poco pregiudicio delli miei affari*”. È difficile quindi pensare, data anche la lunga elaborazione che doveva richiedere il dipinto, che in quello stesso anno il pittore, rallentato dalla malattia (della quale però non conosciamo i tempi) abbia potuto realizzare due dipinti del *Paradiso* firmandoli entrambi “1612”⁹⁸. L’indisposizione aveva invece determinato, scrive proprio il pittore, “*non poco pregiudicio delli miei affari*”, cioè un minore lavoro e quindi un mancato guadagno. Da tale lettera si capisce che il pittore non poteva comunque trascurare la committenza del conte Borromeo. Egli infatti doveva ritenere che l’esecuzione di un dipinto per il nipote del cardinale Borromeo fosse particolarmente importante per gli sviluppi futuri, anche se tali aspettative, come abbiamo visto, andarono del tutto deluse.

Che il pittore si riservasse un occhio di riguardo per alcuni committenti e in particolare per quelli della cerchia del cardinale Borromeo è testimoniato, tra l’altro, da una sua lettera al Bianchi del 14 maggio 1606 nella quale scrive proprio “*io laissera oigni altri*

⁹⁷ Cfr. HONIG/DATABASE, www.janbrueghel.net/browse-by-date.

⁹⁸ Per i tempi di lavoro di Brueghel, cfr. TIARNA DOHERTY - MARK LEONARD - JØRGEN WADUM, *Brueghel and Rubens at Work. Technique and the Practice of Collaboration*, in WOOLLETT-VAN SUCHTELEN, *Rubens et Brueghel*, cit., 2006, pp. 215-251, p. 226.

opera per servire Il signor cardinalo”⁹⁹. Anche in una missiva del 6 febbraio 1609 spedita al Bianchi, il Brueghel spiega le sue predilezioni per certe committenze. Confida di essere molto “*occupato*” nel lavoro, ma che, nonostante avesse deciso di ridurre le trattative con altri committenti, egli assicura che avrebbe comunque avuto un occhio di riguardo per gli amici milanesi, riservando infatti i tre mesi di lavoro in estate per il cardinale Borromeo e impegnandosi a eseguire due dipinti all’anno per lo stesso Bianchi: “*per che io son tante occupato. che a nisuno da mio paralo: io reserve semper tre mesi del stato per sua signoria Illustrissimo et Vostra Signoria servira oigni ane. per duoi quadri.*”¹⁰⁰.

Quindi è difficile immaginare che Jan abbia dipinto due diversi quadri con il *Paradiso* datandoli entrambi 1612, Comunque solo negli anni successivi, come abbiamo visto sopra, il pittore realizzò altri dipinti con il tema del *Paradiso*. Infatti quadri simili a quello della collezione Doria Pamphilj, datato 1612, sono stati eseguiti, seppur con piccole varianti o con inversione della scena, solo nel 1613 e nel 1615 (e tengo in considerazione solo quelli sicuramente siglati e datati)¹⁰¹. Ovviamente la certezza inequivocabile che il *Paradiso* commissionato dal conte Borromeo sia proprio quello ora conservato nella Galleria Doria Pamphilj potrà arrivare solo da eventuali altri documenti. Infatti, probabilmente, solo nuovi ritrovamenti archivistici ci potranno consentire di accertare i vari passaggi che permisero al dipinto, venduto nel 1613 dal Bianchi per 800 scudi a un anonimo acquirente, di finire poi, verso la metà del Seicento, nelle probabili mani di Camillo e quindi nella Galleria Doria Pamphilj. Rimane comunque il fatto che, in base alle ricerche attuali, il dipinto Doria Pamphilj, datato 1612, è il quadro che ha le maggiori possibilità per essere identificato con quello preparato nel 1612 dal Brueghel per il conte Giovanni Borromeo.

⁹⁹ BAMi, G 280 inf., n. 9, f. 15r, Anversa, 14 maggio 1609, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XIX, p. 121, riga 17.

¹⁰⁰ BAMi, G 280 inf., n. 6, f. 11r, Anversa, 6 febbraio 1609, da Jan Brueghel il Vecchio a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XIV, p. 107, righe 17-19.

¹⁰¹ Cfr. HONIG/DATABASE, www.janbrueghel.net/browse-by-date.