

Il pittore Jan Brueghel dei Velluti in Italia

Jan Brueghel dei Velluti o il Vecchio (Bruxelles, 1568 - Anversa, 1625), attivo soprattutto ad Anversa, città della Schelda, è stato un importante e rinomato artista fiammingo (fig. 1). Fu il secondogenito del celebre pittore Pieter Bruegel il Vecchio e di Mayken Coecke van Aelst (a sua volta figlia del pittore Pieter Coecke van Aelst). Jan Brueghel è stato un artista citato nei secoli passati con diversi soprannomi. È stato infatti chiamato *Jan Brueghel dei Velluti* (“*den Fluweelen Brueghel*”), per la sua cromia vellutata o, secondo un’altra ipotesi, per il suo amore per il lusso e i velluti con i quali si faceva confezionare magnifici abiti, soprattutto per l’inverno¹; *Jan Brueghel il Vecchio* o *Brueghel I*, per distinguerlo dal figlio Jan Brueghel detto appunto il Giovane o Brueghel II; *Jan Brueghel dei Fiori* (Brueghel “*Blom-schilderen*”), per la sua abilità nel dipingere in maniera meticolosa una gran varietà di fiori²; *Brueghel degli Inferni* (“*Helschen Breugel*”), per il suo interesse per i vari temi infernali, caratterizzati dalla presenza di stupendi effetti luministici legati al fuoco, e per aver elaborato

¹ Cfr. CORNELIS DE BIE, *Het gulden cabinet vande edele vry schilderconst* [...], Antwerpen, 1662, p. 89, il quale, parlando di Pieter Bruegel il Vecchio (il nome di questo artista è senza la ‘h’: cfr. la nota 63), così definisce il figlio Jan: “*Jan Brueghel (diemen hiet den flauweelen Brueghel)* [...]”. Cfr. anche ARNOLD HOUBRAKEN, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en Schilderessen. Waar [...] zynde een veruolop op het Schilderboek van K. v. MANDER*, Amsterdam, 1718, I, p. 85: “*bygenaamt den Fluweelen*”; JEAN BAPTISTE DESCAMPS, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits* [...], Paris, 1753, I, p. 378: “*Ses Habits d’hiver étoient de velours, & c’est delà que le nom de Breughel de Vlour lui fut donné* [...]”; PIERRE JEAN MARIETTE, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes* [...], Paris, 1851-1853, I, p. 191: “*On le surnomma par raillerie Breughel de Velours parce qu’il estoit souuent vetu de cette etoffe, et que ses habits étoient toujours magnifiques.*”; FRANS JOZEF VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen, 1883, I, p. 451; STEFANIA BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il Collezionismo del Seicento*, Firenze-Milano, 1983, p. 18, nota 26, e p. 139; TANIA DE NILE, *Spoockerijen. Tassonomia di un genere della pittura nederlandese del XVII secolo*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma - Universiteit Leiden, 2012-2013 (pubblicata il 30 maggio 2013), p. 170; DORIEN TAMIS, Scheda n. 11, in *Brueghel and Contemporaries. Art as Covert Resistance?*, cat. della mostra (Maastricht, 2021), a cura di Lars Hendrikman e Dorien Tamis, Zwolle, 2021, p. 62. Si veda anche la nota 618 per dei riferimenti a un possibile piccolo commercio di “*Petza de Veluto*” esercitato dallo stesso pittore.

² Cfr. DE BIE, *Het gulden cabinet*, cit., 1662, p. 89, il quale scrive che Jan “[...] *maer heeft oock uytstekende gheweest in Blom-schilderen, daer hy door edelheydt en soeten aert (die in dese Const verborgen sijn het leven schier afronteerde* [...])”, cioè, in sostanza: Jan è stato un pittore di successo nella pittura di fiori, coronando la sua vita con nobiltà e dolcezza d’animo; THEA VIGNAU-WILBERG, *Der Blume-Brueghel. Naturdastellung und Allegorie bei Jan Brueghel d. Ä.*, in *Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä.*, cat. della mostra (München, 2013), a cura di Mirjam Neumeister, München, 2013, p. 65; KAROLIEN DE CLIPPEL - DAVID VAN DER LINDEN, *The Genesis of the Netherlandish Flower Piece: Jan Brueghel, Ambrosius Bosschaert and Middelburg*, in “*Simiolus*”, 38, 1-2, 2015-2016, p. 73.



Fig. 1. Antoon van Dyck, *Ritratto di Jan Brueghel dei Velluti*, Londra, British Museum (© The Trustees of the British Museum) (CC BY-NC-SA 4.0)

una nuova tipologia pittorica che è stata chiamata “Poetsche Hellen” (“*Inferni Poetici*”)³; e *Jan Brueghel del Paradiso*, per i suoi dipinti con soggetti paradisiaci

3 Cfr. DESCAMPS, *La vie des peintres*, cit., 1753, I, p. 378; GEORGE H. DE LOO, *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint de Brueghel*, in RENÉ VAN BASTELAER - GEORGES H. DE LOO, *Peter Brueghel l'Ancien. Son oeuvre et son temps. Étude historique suivie des catalogues raisonnés de son oeuvre dessiné et grave*, Bruxelles, 1907, pp. 351-352; GEORGES MARLIER, *Pierre Brueghel le Jeune*, edizione postuma curata e annotata da Jacqueline Folie, Bruxelles, 1969, pp. 11-35; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 46; CHRISTINE GÖTTLER, *Fire, Smoke and Vapour. Jan Brueghel's 'Poetic Hells': 'Ghespoock' in Early Modern European Art*, in *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, a cura di Christine Göttler e Wolfgang Neuber, Leiden-Boston, 2008, pp. 24-25; DE NILE, Spoockerijen. *Tassonomia*, cit., (2012-2013) 2013, pp. 22, 168-179; TANIA DE NILE, *Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell'arte fiamminga e olandese del Seicento*, Roma, 2023, pp. 159, 182-183, la quale ha sottolineato (come ho ricordato nel testo) che Jan fu l'inventore di una nuova tipologia di raffigurazione che la studiosa ha proposto di chiamare “Poetsche Hellen” (“*Inferni Poetici*”). Questi studiosi, inoltre, seppur in maniera più o meno accentuata, hanno osservato che quando Jan incominciò a dedicarsi ad altri temi (e quindi quando iniziò a essere citato come Jan Brueghel dei Velluti) il soprannome ‘degli Inferni’ passò a poco a poco al fratello Pieter Brueghel il Giovane che aveva copiato o ripreso diversi di tali temi infernali tipici della produzione del padre Pieter Bruegel il Vecchio. In particolare la DE NILE, Spoockerijen. *Tassonomia*, cit., (2012-2013) 2013, p. 170 (e la stessa DE NILE, *Fantasmagorie. Streghe*, cit., 2023, pp. 174) ha inoltre sottolineato che Jan dipinse i suoi quadri con temi infernali (con incendi) in maniera assidua dal 1594 al 1600 e, sporadicamente, non oltre il 1608. Va comunque ricordato che sono documentati dei suoi dipinti con soggetti di fuochi o di inferni anche prima del 1594. Si veda, ad esempio, ISABELLA DI LENARDO, “*Cities of Fire*”: *Iconographic Fortune, Taste, and Circulation of Fire Paintings between Flanders and Italy in the Early Sixteenth Century*, in *Wounded Cities. The Representation of Urban Disasters in European Art (14th-20th Centuries)*, a cura di Marco Folini e Monica Preti, Leiden-Boston, 2015, pp. 112-114, ill. 5.7, la quale, citando vari dipinti di Jan Brueghel dei Velluti con città infuocate, ne ha ricordato anche uno con *Enea che salva Anchise dalla distruzione di Troia* che è datato proprio 1593 (cfr. la nota 17) (fig. 6). Si veda anche ANNA JOLLY, *Eine Höllenlandschaft von Jan Brueghel d. Ä.*, Riggisberg, 2011, la quale, in particolare, ha segnalato un olio su rame di Jan raffigurante *Cristo nel Limbo* (Riggisberg, Abegg-Stiftung) che è firmato e datato “BRVEGHEL. 1593.” (quindi pure questo riferibile al periodo romano) e che riprende in maniera evidente anche le stampe di argomento infernale di Hieronymus Bosch e di suo padre Pieter Bruegel il Vecchio. Si può inoltre segnalare che GIANFRANCO CHIODAROLI, *Un quadro di Giovanni Brueghel per il cardinale Federico Borromeo*, in “*Arte Lombarda*”, 2, 1, 1956, pp. 186-187, ha analizzato anche un dipinto di Jan con le *Tentazioni di Sant'Antonio* che presenta uno sfondo infuocato ‘derivante’ dall'*Allegoria del Fuoco* (o *Fuoco*) della Pinacoteca Ambrosiana (fig. 10), entrambi, però, collocabili molto più tardi, nel 1608 (cfr. anche ROSA ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere in italiano dell'Ambrosiana*, Milano, 2019, p. 93, nota 5). Recentemente è stato riferito a Jan Brueghel anche un dipinto infernale con *Orfeo che suona davanti a Plutone e Proserpina*, un olio su rame di collezione privata firmato e datato 1594: cfr. KLAUS ERTZ, Scheda n. 1, in SUSAN MORRIS, *Jan Brueghel the Elder, TEFAP Maastricht, Richard Green Fine Paintings*, London, 2022, pp. 22-25. Lo stesso FEDERICO BORROMEO, *Musaevm*, Milano, 1625, p. 25, così scrisse su tale produzione dell'artista fiammingo: “*In contraria parte Brugueli eiusdem incendium est, quo picturae genere claruit in iuventa Bruguelus.*”, ed. latina e tr. it. in *Musaevm. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore* [1625], con testo latino a fronte, commento di GIANFRANCO RAVASI (*Federico Borromeo, o della ricerca e dell'esercizio del meglio*, pp. XIII-XXXIII), nota al testo e traduzione di Piero Cigada, Milano, 1997, p. 38 e tr. it. p. 39: “*Sulla parte opposta si trova un incendio del medesimo Bruegel, genere di pittura nel quale fu celebre in gioventù*” (in questo mio libro utilizzerò la traduzione di questa edizione del 1997, ma rimando alla nota 84 per alcune osservazioni critiche su tale lavoro).

che, come si vedrà meglio più avanti, il pittore ha saputo declinare in vario modo e con diverse varianti⁴. Nei documenti o nelle fonti a stampa la grafia del suo nome (*Brueghel*) spesso appare con diverse rimodulazioni o storpiature, come si vede nei seguenti esempi: *Breugel*, *Breughel*, *Brugel*, *Brugola*, *Brugora*, *Brughello*, *Broglo* o, in latino, *Brugelius*⁵.

Il fratello maggiore di Jan Brueghel dei Velluti, anch'egli pittore, si chiamava Pieter Brueghel e quindi fu poi soprannominato il Giovane, per distinguerlo appunto dal padre Pieter il Vecchio⁶. Quest'ultimo morì nel 1569, l'anno dopo la nascita di Jan, mentre sua moglie Mayken Coecke van Aelst (cioè la madre di Jan) si spense nel 1578 (fig. 2)⁷. Secondo alcune testimonianze documentarie, dopo la morte della madre, il giovane Jan, il fratello Pieter e la sorella minore Maria furono accolti a Bruxelles dalla zia materna almeno sino al gennaio del 1583. Sappiamo inoltre che in quegli anni Jan subì l'influenza artistica della

⁴ Cfr. KLAUS ERTZ, Scheda n. 36, in *Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, cat. della mostra (Essen-Wien, 1997-1998), Lingen, 1997, pp. 163-165; KLAUS ERTZ, Scheda n. 43, in *Pieter Breughel Il Giovane (1564-1637/8) – Jan Brueghel Il Vecchio (1568-1625). Tradizione e Progresso: una famiglia di pittori fiamminghi tra Cinque e Seicento*, cat. della mostra (Cremona, 1998), a cura di Klaus Ertz, Lingen, 1998, pp. 155-158.

⁵ Cfr., in particolare, PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma, 1820, I/V, pp. 43-44; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 17, nota 1. Si vedano anche le note 124-125 (il rinvio a una nota in questo lavoro implica, talvolta, anche un rinvio al testo relativo a tale specifica nota). Solo in un documento napoletano il pittore viene chiamato "Gio: Battista Breughel" e non solo Giovanni (Jan): cfr. GIOVAN BATTISTA D'ADDOSIO, *Documenti d'artisti napoletani del XVI e XVII secolo dalle polizze dei Banchi*, in "Archivio Storico per le Province Napoletane", 37, 4, 1912, p. 614.

⁶ Cfr. MARLIER, *Pierre Brueghel le Jeune*, cit., 1969.

⁷ Per il complesso albero genealogico di Pieter Bruegel il Vecchio si vedano KLAUS ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Köln, 1979, p. 13; ANNICK BORN, *Behind the Scenes in Pieter Bruegel's 'Success Story': Pieter Coecke's Networks and Legacy*, in *The Bruegel Success Story*, atti del simposio (Bruxelles, 2018), a cura di Christina Currie et al., Leuven-Paris-Bristol (CT), 2021, p. 323 (per gli antenati di Pieter Bruegel I). Invece per l'albero genealogico del figlio Jan Brueghel dei Velluti, cfr. JEAN DENUCÉ, *Letters and Documents Concerning Jan Bruegel I and II*, Antwerpen, 1934, pp. n.n. (alla fine del volume); UTE KLEINMANN, *Zeittafel*, in *Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, cat. della mostra (Essen-Wien, 1997-1998), Lingen, 1997, pp. 14-15, che presenta lo schema genealogico di entrambi i pittori (con le loro firme); KLAUS ERTZ – CHRISTA NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Kritischer Katalog der Gemälde, I, Landschaften mit profanen Themen*, Lingen, 2008, p. 63 (d'ora in poi utilizzerò prevalentemente questo testo, in quattro volumi, che completa ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 1979); NATASJA PEETERS, *Family Matters. An Integrated Biography of Pieter Breughel II*, in "Revue belge d'Archologie et d'Histoire de l'art - Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis", 77, 2008, p. 47; AMY ORROCK, *Bruegel: Defining a Dynasty*, cat. della mostra (Bath, 2017), London-New York, 2017, pp. X-XI; ALBERTO COTTINO, *Abraham Brueghel 1631-1697. Un maestro della natura morta fra Anversa, Roma e Napoli*, Foligno, 2022, p. 55. Per semplificare, propongo qui un *Albero genealogico* (fig. 2) per il quale va però tenuto presente che diverse date sono ancora incerte e provvisorie e che, quindi, anche l'ordine di nascita di alcuni dei figli di Jan Brueghel dei Velluti non è del tutto sicuro (cfr. le note 752, 790, 857).

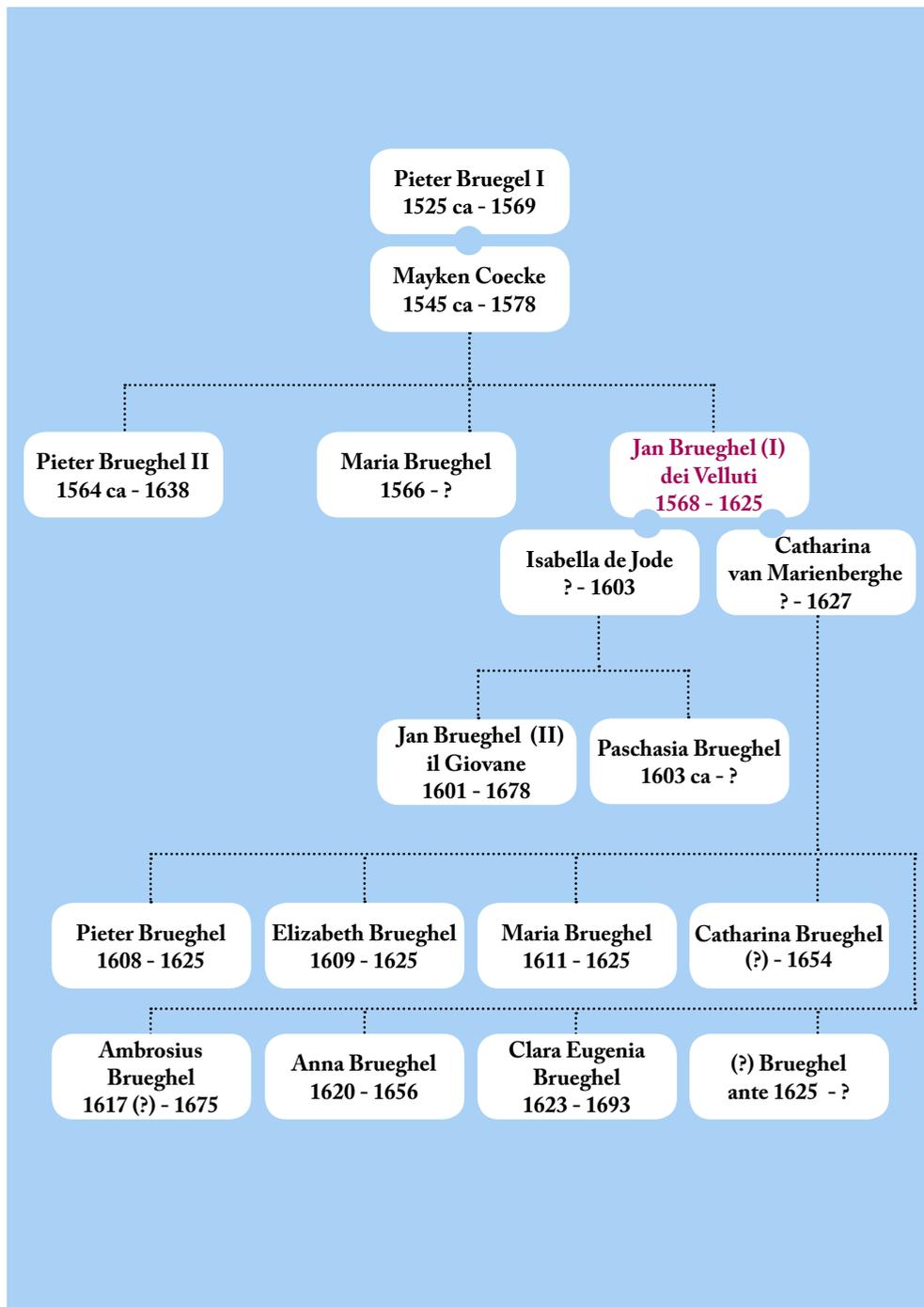


Fig. 2. Albero genealogico (semplificato) della famiglia del pittore Jan Brueghel dei Velluti (grafico: Autore)

nonna materna Mayken Verhulst Bessemers⁸. Infatti, secondo il pittore e biografo fiammingo Karel van Mander è proprio con la nonna, che era un'eccezionale miniaturista e acquerellista, che Jan imparò a lavorare con l'acquerello. Ed è ancora lo stesso Van Mander ad aggiungere che in seguito Jan ebbe modo di acquisire anche la tecnica della pittura a olio presso lo specialista di paesaggi (e commerciante d'arte) Pieter Goetkindt il Vecchio⁹.

⁸ Cfr. CHRISTINA CURRIE - DOMINIQUE ALLART, *The Brueg[H]el Phenomenon: Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Bruegel the Younger with a Special Focus on Technique and Copying Practice*, Turnhout, 2012, I, p. 37 (le parentesi quadre sono nel titolo), i quali accennano ad alcune inedite informazioni documentarie (non ancora pubblicate) ricevute da Joost Vander Auwera. Cfr. anche ELIZABETH ALICE HONIG, *Jan Bruegel and the Senses of Scale*, University Park (Pennsylvania), 2016, p. 9 (più problematica sulla formazione del giovane Jan); NADIA GROENEWELD-BAADJ, *(Re)Framing a Family: Five Generations of Bruegel*, in *Bruegel: The Family Reunion*, cat. della mostra (s-Hertogenbosch, 2023-2024), a cura di Nadia Groeneweld-Baadj e Marlisa den Hartog, Zwolle, 2023, p. 30. Su Mayken Verhulst si veda, da ultimo, ARTHUR DIFURIA, *Mayken Verhulst: Stammoeder to a Dynasty*, in *Bruegel: The Family Reunion*, cat. della mostra (s-Hertogenbosch, 2023-2024), a cura di Nadia Groeneweld-Baadj e Marlisa den Hartog, Zwolle, 2023, pp. 55-59.

⁹ Cfr. KAREL VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry SCHILDERCONST in Verscheyden deelen Wort Voorgbedraghen [...]*, Haarlem, 1604, f. 234r: "Ian by zijn Groot-moeder, de Weduwe van Pieter van Aelst, hier van Water-verwe hebbende gheleert, quam en leerde van Oly-verwe by eenen Pieter Goe-kindt, daer veel fraey dinghen waren in huys. Hy reysde voort nae Colen, en soo in Italien, en is in seer groot achten ghecomen, met te maken Landschapkens, en seer cleen beeldekens, daer hy een uytnemende fraey handeligh van heeft.", tr. it. KAREL VAN MANDER, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi [1604]*, introduzione, traduzione e apparato critico di Ricardo de Mambro Santos, Sant'Orreste, 2000, p. 201: "Jan, il secondo [figlio di Pieter Bruegel il Vecchio], imparò a lavorare la tempera con la nonna [Mayken Verhulst], la vedova di Pieter van Aelst, e apprese a dipingere a olio presso un certo Pieter Goe-Kindt, nella cui casa si trovano diverse opere sommamente vaghe; egli viaggiò a Colonia e anche in Italia e fu massimamente lodato nell'esecuzione di piccoli paesaggi con minuscole figure umane, resi con un trattamento delicato ed eccellente.". Sulla formazione iniziale di Jan Bruegel dei Velluti si vedano inoltre: VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis*, cit., 1883, I, p. 444; R[EDAKTION], voce *Bruegel, Jan, d. Ä.*, in ULRICH THIEME - FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart [...]*, Leipzig, 1911, V, p. 98; MARLIER, *Pierre Bruegel le Jeune*, cit., 1969, pp. 4-5; FRITZ BAUMGART, *Blumen Bruegel (Jan Bruegel d. Ä.). Leben und Werk*, Köln, 1978, p. 10; ANNE T. WOOLLETT, *Two Celebrated Painters: The Collaborative Ventures of Rubens and Bruegel, ca. 1598-1625*, in ANNE T. WOOLLETT - ARIANE VAN SUCHTELEN, *Rubens et Bruegel: A Working Friendship*, cat. della mostra (Los Angeles, 2006; Den Haag, 2006-2007), con il contributo di Tiarna Doherty, Mark Leonard e Jørgen Wadum, Zwolle, 2006, p. 6; CURRIE-ALLART, *The Brueg[H]el Phenomenon*, cit., 2012, I, p. 37; LOUISA WOOD RUBY, *Jan Bruegel d. Ä. als Zeichner. Die frühen Jahre in Italien*, in *Bruegel. Gemälde von Jan Bruegel d. Ä.*, cat. della mostra (München, 2013), a cura di Mirjam Neumeister, München, 2013, p. 35; HONIG, *Jan Bruegel*, cit., 2016, pp. 9, 11; ORROCK, *Bruegel*, cit., 2017, p. 13. Per la famiglia di Jan Bruegel rinvio invece ai seguenti testi: KLAUS ERTZ, *La dinastia dei Bruegel*, in *La dinastia Bruegel*, cat. della mostra (Como-Tel Aviv, 2012), a cura di Sergio Gaddi e Doron J. Lurie, Cinisello Balsamo, 2012, p. 29; TERÉZ GERSZI, *Jan Bruegel's Draughtsmanship*, in *Jan Bruegel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, p. 18; BERNADETT TÓTH, *Jan Bruegel in His Age*, in *Jan Bruegel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, p. 10 (anche per una sintesi della vita del pittore).



Fig. 3. Jan Brueghel dei Velluti, *Veduta di Heidelberg con il castello e il ponte*, New York, Metropolitan Museum (acquisto di David T. Schiff Gift e Harris Brisbane Dick Fund, 1995) (CC0 1.0, OA)

Verso il 1588-1589 (quindi all'età di circa venti o ventun anni) Jan lasciò Bruxelles (o Anversa). Passò per Heidelberg dove raffigurò il castello sulla collina e il ponte della città in un suo magnifico foglio che è considerato il suo primo disegno conosciuto (fig. 3)¹⁰. Fece una probabile tappa a Colonia, dove abitava sua sorella Maria, e forse si fermò anche a Frankenthal. In seguito Jan intraprese il tipico viaggio di formazione nella penisola italiana a cui aspiravano molti artisti del Nord¹¹. Si trattò di un *tour* di studio fondamentale che già suo

¹⁰ Cfr. LOUISA WOOD RUBY, Scheda n. 2, in *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, pp. 26-27; www.metmuseum.org/art/collection/search/337489 (entrambi con bibliografia precedente).

¹¹ Per una sintesi delle diverse tappe di Jan in Italia rimando in particolare a BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 15-16; KLAUS ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, in *Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, cat. della mostra (Essen-Wien, 1997-1998), Lingen, 1997, pp. 21-24; KLAUS ERTZ, *Jan Brueghel il Vecchio*, in *Pieter Breughel Il Giovane (1564-1637/8) – Jan Brueghel Il Vecchio (1568-1625). Tradizione e Progresso: una famiglia di pittori fiamminghi tra Cinque e Seicento*, cat. della mostra (Cremona, 1998), a cura di Klaus Ertz, Lingen, 1998, p. 27; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008, I, pp. 12-13; NICOLE DACOS, *Voyage à Rome: les artistes européens au XVIIe siècle*, Bruxelles, 2012, tr. it. *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*, Milano, 2012, pp. 184-185; LIGEIA RINALDI, *Un viaggio in Italia: Jan Brueghel. Colpito nel segno*, in "Art e Dossier", 286, marzo 2012, pp. 56-61;



Fig. 4. Anonimo (maniera di Jan Brueghel dei Velluti), *Ponte di Rialto di Venezia*, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

padre Pieter aveva intrapreso diversi anni prima, dal 1551 sino al 1553 (forse fino al 1555)¹². Durante il suo lungo viaggio in Italia, Jan si fermò, secondo alcuni studiosi, anche a Venezia (fig. 4), anche se attualmente questa ipotesi rimane ancora aleatoria perché non supportata da elementi pienamente attendibili¹³. Di certo il giovane pittore giunse sino a Napoli, dove la sua presenza è

WOOD RUBY, *Jan Brueghel d. Ä. als Zeichner*, cit., 2013, pp. 35-45; HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, pp. 9 sgg.; TÓTH, *Jan Brueghel in His Age*, cit., 2019, p. 11.

¹² Cfr. KATRIEN LICHTERT, *New Perspectives on Pieter Brueghel the Elder's Journey to Italy (c. 1552-1554/1555)*, in "Oud Holland", 128, 1, 2015, pp. 39-54; LUCA GABRIELLI, *Artisti del Nord attraverso le Alpi: Jan van Scorel, Pieter Bruegel il Vecchio, Heinrich Schickhardt*, in *Dürerweg. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova*, atti del convegno (Cembra-Segonzano, 2015), a cura di Roberto Pancheri, Trento, 2015, pp. 167-169 (con bibliografia precedente). Si veda inoltre URSULA HÄRTING, *Viele Wege führen nach Italien - Oltramontani um 1600 - Künstlerreisen über die Alpen*, in *Künstlerreisen. Fallbeispiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, a cura di Andreas Tacke et al., Petersberg, 2020, pp. 46-64, anche per i possibili percorsi che consentivano ai viaggiatori, superando non pochi pericoli, di attraversare le Alpi per giungere in Italia.

¹³ Cfr. G. EDOARDO MOTTINI, *Il pittore dell'Eden. Giovanni Brueghel, detto il "Velluto"*, in "Emporium", 70, 416, 1929, p. 68; LEO VAN PUYVELDE, *Unknown Works by Jan Brueghel*, in "The Burlington Magazine", 65, 376, 1934, pp. 16-17, plate I B, il quale, in particolare, ha reso noto un dipinto di Jan, di collezione privata, raffigurante una *Veduta di Venezia*, collocata però dallo stesso studioso "before his departure for Italy" (p. 16); WOOLLETT, *Two Celebrated Painters*, cit., 2006, p. 6. A Jan Brueghel è stato anche riferito un disegno raffigurante il *Ponte di Rialto di Venezia* (Berlino, Kupferstichkabinett dello Staatliche Museen, n. 1588: cfr., ma senza foto, <https://recherche.smb.museum/detail/3040536/die-rialto-br%C3%BCcke-in-venedig%2C-vom-wasser>

di sicuro testimoniata il 23 giugno del 1590 da un pagamento a lui versato da Nicola Cristiani per “una pittura sopra al rame di un Orologio” di proprietà dell’abate Francesco Caracciolo¹⁴. Non sappiamo però esattamente quanto il pittore sia rimasto nella città partenopea. Nel Museum Boijmans Van Beuningen di Rotterdam sono conservati due disegni ‘attribuiti’ (ma ci sono pareri contrari) a Jan con soggetti napoletani. Il primo raffigura una *Veduta di Napoli* e presenta, sul retro, le parole “*Roma den 18 Februarj 1591*”, mentre il secondo illustra la *Veduta di Castel dell’Ovo a Napoli*, sulla cui parte posteriore si trova invece la scritta “*Roma 1593*”¹⁵. Si tratta di disegni realizzati a Napoli o a Roma? Purtroppo non

aus-gesehen?language=de&question=brueghel&limit=15&offset=15&controls=none&collectionKey=K K?SohjIdx=16*); ELFRIED BOCK - JAKOB ROSENBERG, *Die niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen mit 220 Lichtdrucktafeln*, Frankfurt am Main, 1931, I, p. 17 (senza foto), i quali, però, lo inseriscono tra i disegni dubbi di Jan. Anche Christien Melze, del museo berlinese, che qui ringrazio pure per avermi inviato la fotografia a colori (fig. 4), mi comunica che il disegno non è riferibile allo stesso Jan Brueghel. Anch’io ritengo (sebbene conosca la sola foto) che esso non possa essere attribuito direttamente a Jan. Comunque, contrari alla tappa veneziana del pittore sono, ad esempio, BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 19-20, la quale scrive: “*Indubbiamente un quadro e un disegno non bastano a dimostrare che Jan abbia effettivamente soggiornato a Venezia.*”; 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*”, 96, 10, 2011, p. 71, nota 1, il quale, in particolare, sottolinea che tale ipotesi “*non è fondata su nessun documento*”; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 14, nota 4. Invece secondo DE NILE, *Fantasmagorie. Streghe*, cit., 2023, p. 170, “*è probabile che egli [Jan Brueghel] vi sia stato [a Venezia] poco prima del ritorno ad Anversa nel 1596, circostanza che giustificerebbe il fatto che le citazioni da Tintoretto inizino a fare la loro comparsa soltanto a partire da quell’anno [...]*”. Cfr. anche la nota 94.

¹⁴ Cfr. D’ADDOSIO, *Documenti d’artisti napoletani*, cit., 1912, p. 614; HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, p. 12. Per due ‘possibili’ disegni eseguiti dal pittore a Napoli rimando a BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 20-21. Secondo PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, *Qualche riflessione sulla natura morta a Napoli nei primi decenni del Seicento*, in *L’Œil gourmand. Percorso nella natura morta napoletana del XVII secolo*, cat. della mostra (Paris, 2007), a cura di Véronique Damian, Paris, 2007, p. 15, Jan Brueghel dipinse sull’orologio “*verosimilmente come soggetto dei fiori*”, ma in realtà non si hanno prove in tal senso, perché, come vedremo meglio più avanti, sappiamo, in base alle opere conosciute, che in quegli anni giovanili Jan non si dedicò alla pittura di fiori, bensì, soprattutto, a quella di paesaggi.

¹⁵ Cfr. MATTHIAS WINNER, *Neubestimmtes und Unbestimmtes im zeichnerischen Werk von Jan Brueghel d. Ä.*, in “*Jahrbuch der Berliner Museen*”, 14, 1972, pp. 125-129, ill. 3-4, e, per il particolare della scritta, p. 128, ill. 8; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 20, 29, 38, 41, la quale comunque considera tali date del 1591 e del 1593 (ma lei riporta la data del “1595”) solo un’ipotesi non confermata da documenti più certi (la studiosa, inoltre, a p. 20, sottolinea che esiste anche una replica dei due disegni presso l’École des Beaux-Arts di Parigi riferibili alla mano dello stesso Jan, anche se, in precedenza, erano stati attribuiti a Paul Brill); AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, p. 63, il quale, in base a tale disegno, scrive che la “*permanenza in città [di Jan a Napoli] durò almeno fino al 1591*”; WOOD RUBY, *Jan Brueghel d. Ä. als Zeichner*, cit., 2013, pp. 35-36, la quale, invece, ritiene che i due disegni siano delle copie; YVONNE BLEYERVELD, Scheda n. 43, in *Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä.*, cat. della mostra (München, 2013), a cura di Mirjam Neumeister, München, 2013, pp. 250-251, la quale considera la *Veduta di Castel dell’Ovo a Napoli* come opera di un seguace (“*Nachfolger*”) dell’artista. Per la



Fig. 5. Lodewyck Toeput (Lodovico Pozzoserrato), *Una figura femminile nuda (Venere?) con due amorini su un delfino*, particolare del verso con l'iscrizione posta in basso a sinistra, Stoccolma, Nationalmuseum

è possibile accertare se si tratti di parole scritte nell'Urbe da un'altra mano su disegni fatti da Jan a Napoli, oppure se si debba ritenere che il pittore abbia fatto tali disegni a Roma sulla base di schizzi propri o di altri eseguiti a Napoli.

Jan Brueghel si doveva comunque trovare nella città papale nel 1592. Questa data si potrebbe ricavare dal fatto che sul verso di un disegno attribuito al pittore fiammingo Lodewyck Toeput, conosciuto come Lodovico Pozzoserrato (attivo a Treviso dal 1582), raffigurante *Una figura femminile nuda (Venere?) con due amorini su un delfino* (Stoccolma, Nationalmuseum), compare, in basso a sinistra, la scritta "*Hans brüeghel In Rooma 1592*" (fig. 5)¹⁶. Invece è più sicura-

Veduta di Napoli rimando anche (con ampia bibliografia) a <http://janbrueghel.net/janbrueghel/view-of-naples-harbor>, dove il disegno è riferito a Jan Brueghel (questo sito web è curato da ELIZABETH ALICE HONIG e d'ora in poi sarà citato come HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net>: si tratta di un sito ricchissimo di immagini e di informazioni, facilmente rintracciabili cliccando su "Search"); e a www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/71773/havengezicht-op-napels (dove il disegno viene invece attribuito a un artista anonimo). Anche per la *Veduta di Castel dell'Ovo a Napoli* rinvio a HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net/janbrueghel/view-of-the-castel-dellovo> (riferita a Jan Brueghel); e a www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/71772/gezicht-op-castel-dell-ovo-voor-napels (attribuita ad anonimo).

¹⁶ Cfr. WOLFGANG WEGNER, *Neu Beiträge zur Kenntnis des Werkes von Lodewyck Toeput*, in "Arte Veneta", 15, 1961, pp. 111-112, ill. 124; MATTHIAS WINNER, *Zeichnungen des Älteren Jan Brueghel*, in "Jahrbuch der Berliner Museen", 3, 1961, pp. 190-191 (con, a p. 191, ill. 1, la foto in bianco e nero del particolare con la sola scritta) (ringrazio Carina Fryklund e Karin Wretstrand del National Museum di Stoccolma per avermi inviato le fotografie a colori, recto e verso, del disegno); WINNER, *Neubestimmtes*, cit., 1972, p. 129; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 29; TERÉZ GERSZI, *The Draughtsmanship of Lodewijk Toeput*, in "Master Drawings", 30, 1992, p. 368, p. 383, nota 42 (la quale sottolinea che non ci sono prove documentarie che i due artisti si siano incontrati di persona), e p. 384, n. 1; LOUISA WOOD RUBY, *Paul Bril: The Drawings*, Turnhout, 1999, p. 44, la quale, invece, a p. 145, nota 340, ipotizza che Jan, probabilmente il proprietario del disegno di mano del Toeput, possa aver incontrato lo stesso Toeput/Pozzoserrato a Treviso durante i suoi primi anni in Italia prima di spostarsi a Roma; WOOLLETT, *Two Celebrated Painters*, cit., 2006, p. 37, nota 13; WOOD RUBY, *Jan Brueghel d. Ä. als Zeichner*, cit., 2013, p. 36-37, secondo la quale Jan arrivò a Roma prima della morte del pittore Girolamo Muziano nell'aprile del 1592; HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, p. 12; TÓTH, *Jan Brueghel in His Age*, cit., 2019, p. 11; LOUISA WOOD RUBY, *Italian Sojourn*, in *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, p. 23. Per i disegni fatti da Jan Brueghel a Roma si vedano GISELA BERGSTRÄSSER, *Jan Brueghel the Elder. View of Rome*, in "Master Drawings", 3,



Fig. 6. Jan Brueghel dei Velluti, *L'incendio di Troia con Enea e Anchise*, Collezione privata (su gentile concessione di Johnny Van Haeften Ltd, Inghilterra)

mente testimoniato che nei primi mesi del 1593 Jan fu a Roma al servizio del cardinale di Sermoneta Enrico Caetani. Su incarico di questo prelado, infatti, il pittore eseguì, per 22 scudi, un olio su rame che è così descritto in un documento di spesa dello stesso cardinale Caetani, un foglio da riferire ai primi due mesi del 1593: “*scudi 22 a Giovanni Brughel pittore per un quadro dell’Incendio di Troia*”. È stato ipotizzato che questo dipinto sia proprio da identificare con *L'incendio di Troia con Enea e Anchise*, ora in collezione privata, firmato e datato “*BRUEGHEL 1593*” (fig. 6)¹⁷.

3, 1965, pp. 260-264, 312-313; CHRISTOPHER BROWN, *A New Jan Brueghel Drawing*, in “*Master Drawings*”, 20, 4, 1982, pp. 370-371, 418-419 (con alcuni disegni di Jan datati 1593); BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 29-88; Wood Ruby, *Jan Brueghel d. Ä. als Zeichner*, cit., 2013, pp. 37-45; *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, schede varie, pp. 28-39.

17 Cfr. ADRIANO AMENDOLA, *I Caetani di Sermoneta. Storia artistica di un antico casato tra Roma e l'Europa nel Seicento*, Roma, 2010, pp. 114-115, ill. 62; AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, pp. 63-65, ill. 1, il quale ha anche ipotizzato che il cardinale Caetani possa aver incontrato Jan a Napoli. Lo studioso inoltre (*ivi*, p. 64), a proposito della data del pagamento non riportata precisamente nel documento, così scrive: “*È possibile ancorare l'esborso, privo di data, ai primi due mesi del 1593 grazie al confronto con gli altri registrati in ordine cronologico nello stesso foglio*”. Per altri simili dipinti giovanili di Jan Brueghel dei Velluti che mostrano anche l'influenza di Hieronymus Bosch, si veda JACO RUTGERS, *The Art of the Masters: Jan Brueghel the Elder and Hieronymus Bosch*, s.l., 2014.

Abbiamo inoltre diverse altre testimonianze che attestano la presenza di Jan Brueghel a Roma nel 1593. Ad esempio, c'è la prova che Jan scese nelle Catacombe di Domitilla a Roma nel 1593 assieme, in particolare, allo speciale Hendrick de Raeff di Delft (Henricus Corvinus) e all'incisore Jacob Matham di Haarlem lasciando, come allora facevano molti visitatori, la propria firma su un muro. Infatti, all'interno di un cubicolo di quella catacomba, nella zona della cripta dei Sei Santi, si leggono due scritte con il nome dell'artista: "Hans Brueghel" e, a piccoli caratteri, "Hans Broegel 1593"¹⁸. A Roma il pittore incontrò, in particolare, sia Paul Bril, un concittadino di Anversa specialista di paesaggi, sia Hans Rottenhammer (con il quale Jan spesso collaborò, come si dirà meglio più avanti). Erano due pittori nordici molto apprezzati anche dal cardinale Federico Borromeo che, come vedremo ampiamente in questo studio, fu uno dei massimi estimatori di Jan Brueghel¹⁹. In una lettera a questo prelato del 10 ottobre 1596 il Brueghel così scrisse da Anversa, dopo il suo ritorno dall'Italia: "Io son stato per tutti [da per tutto] in hollandia e fiandro. per veder la pittura di nostra [dei nostri pittori]: ma veramento non trove cosa nisuno appreso quello d'italia: et de quel dodesco [...]". Jan si riferisce qui ai dipinti degli artisti che il cardinale desiderava acquistare e tra questi il pittore nomina anche il

¹⁸ Cfr. ANTONIUS HUBERTUS LEONARDUS HENSEN, *Nederlanders op het eind der zestiende eeuw in de Catacome van Domitilla*, in "De Katholiek. Godsdiensdig, geschied- en letterkundig maandschrift", 149, 6, 1916, pp. 420-422; GODEFRIDUS JOHANNES HOOGWERFF, *Henricus Corvinus (Hendrik de Raeff van Delft)*, in "Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome", 6, 1936, pp. 95, 100; GODEFRIDUS JOHANNES HOOGWERFF, *Henricus Corvinus (Vervolg)*, in "Mededelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome", 10, 1940, p. 127; GODEFRIDUS JOHANNES HOOGWERFF, *De Romeinse Catacomben*, in "Nederlands archief voor kerkgeschiedenis - Dutch Review of Church History", 44, 1, 1962, p. 224; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 29; RINALDI, *Un viaggio in Italia*, cit., 2012, p. 57; SAVERIO CERAVOLO in BARBARA MAZZEI - SAVERIO CERAVOLO, *Perlustrazioni e viaggi d'istruzione nelle catacombe di Domitilla a Roma: la regione dei fornai*, in *Titulum nostrum perlege. Miscellanea in onore di Danilo Mazzoleni*, a cura di Carlo dell'Osso e Philippe Pergola, Città del Vaticano, 2021, p. 689 (ho ripreso la citazione delle due scritte da questo studio).

¹⁹ Su Paul Bril e i suoi rapporti con Jan Brueghel, si vedano, ad esempio, LUUK PIJL, *Een Val van Icarus van Paul Bril en diens artistieke relaties met Hans Bol, Lodewijk Toeput en Jan Brueghel de Oude*, in "Oud Holland", 110, 2, 1996, pp. 70-78; WOOD RUBY, *Paul Bril*, cit., 1999, pp. 44-45; FRANCESCA CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma, 2006, pp. 22-23, 189-190; LOUISA WOOD RUBY, *Bruegel/Brueghel/Bril: The "Lugt Group" Revisited*, in "Master Drawings", 50, 3, 2012, pp. 357-364; FABRIZIO GIOIOSI, *Il tempio della Sibilla nei Paesaggi di Paul Bril e di Jan Brueghel il Vecchio*, in "Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte", 94, 2021, pp. 167-187. Per un inedito autoritratto di Paul Bril, cfr. CRISTIANO GIOMETTI - LOREDANA LORIZZO, *Rondinini Paintings Rediscovered. A Self-Portrait by Paul Bril and a 'Witchcraft' by Pieter van Laer*, in "Journal of the History of Collections", 31, 2, 2019, p. 335, ill. 4. Per la relazione tra Jan Brueghel, Paul Bril e Hans Rottenhammer si veda SOPHIA QUACH McCABE, *Many Hand, Many Lands: Collaborative Copper Painting by Hans Rottenhammer, Paul Bril, and Jan Brueghel I*, in *Many Antwerp Hand. Collaborations in Netherlandisch Art*, a cura di Abigail D. Newman e Lieneke Nijkamp, Turnhout, 2021, pp. 93-111.

Rottenhammer, chiamato “*dodesco*” perché era di Monaco di Baviera²⁰.

Una delle testimonianze che confermano una stretta corrispondenza epistolare tra Jan Brueghel e Paul Bril intercorsa anche negli anni in cui Jan non si trovava più in Italia è una lettera del 17 dicembre 1610 che il Bril, da Roma, indirizzò al cardinale Borromeo. In questa missiva si fa riferimento sia a una lettera (perduta) che Jan, da Anversa, aveva spedito a Roma a Federico (non sapendo però che il cardinale era già tornato a Milano), sia a un quadro con una *Marina*, opera del Bril, che il Borromeo aveva visto nello studio di Giovan Battista Crescenzi e del quale avrebbe voluto una copia dallo stesso Bril: “*L’inclusa [lettera] – scrive Paul Bril – mi è stata mandata dal Signor Giovanni Brughel d’Anversa, pensando che Vostra Signoria Illustrissima anchora fosse stata a Roma, et quanto al quadro [della Marina] dal quale Vostra Signoria Illustrissima me ha dato ordine e in buono essere*”²¹. Si tratta di una preziosa testimonianza di

20 BAMi, *G 173a inf*, n. 108, f. 106r, Anversa, 10 ottobre 1596, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo (cfr. la nota 100); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. I, p. 62, e nota 15. Questa studiosa, a p. 15, ha esposto i seguenti criteri che ha utilizzato per la numerazione delle diverse lettere da lei pubblicate: “*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.*”. Si veda inoltre GIOVANNI CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l’Ambrosiana*, Milano, 1868, pp. 6-7, 11. Avvertenza: in questo mio lavoro non segnalerò, per il rimando alle varie missive che saranno citate, tale edizione delle lettere di Jan Brueghel pubblicata dal Crivelli, bensì quella dell’Argenziano (indicata nella presente nota), in quanto più moderna e affidabile. Tuttavia, come detto nell’*Introduzione*, ho comunque usato delle trascrizioni fatte direttamente dagli originali, le quali, però, possono leggermente differire da quelle pubblicate da tale studiosa. Una parziale analisi della frase citata nel testo si trova anche in LAURA ALDOVINI, *Alle origini della raccolta grafica della Biblioteca Ambrosiana: ipotesi per un’identificazione della collezione di stampe di Federico Borromeo*, in *Storia e storiografia dell’arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe. Metodologia – Critica – Casi di studio*, atti del convegno (Milano, 2016), a cura di Franco Buzzi, Arnold Nesselrath e Lydia Salviucci Insolera, Milano, 2017, II, p. 173 (cfr. la nota 561). Si vedano inoltre LUCA BELTRAMI, *Il sentimento dell’arte nel Cardinale Federico Borromeo*, in *Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di M.^r Antonio Maria Ceriani prefetto della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, 1910, pp. 285-288; PAMELA M. JONES, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge (Mass.), 1993, tr. it. *Federico Borromeo e l’Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano, 1997, pp. 154, 220-221, 279; ELIZABETH ALICE HONIG, *Paradise Regained. Rubens, Jan Brueghel, and the Sociability of Visual Thought*, in “*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*”, 55, 2004, p. 275; HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, p. 163; WOOLLETT, *Two Celebrated Painters*, cit., 2006, p. 6. Per i contatti, anche epistolari, tra il cardinale Borromeo, Paul Bril e Hans Rottenhammer si veda invece BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 105, 113-114, 123-126.

21 BAMi, *G 204 inf*, f. 21r, Roma, 17 dicembre 1610, da Paul Bril a Federico Borromeo. Si vedano anche i seguenti testi con bibliografia precedente e con riferimento ad altre lettere relative a tale *Marina*: MAURICE VAES, “*Prospettiva di mare*” *de Paul Bril au Musée de l’Ambrosienne*, in *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles-Paris, 1931, pp. 316-317, n. I; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 133-124; CAPPELLETTI, *Paul Bril*, cit., 2006, pp. 322-323; ROSA ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell’italiano della comunicazione epistolare nel Seicento: le lettere di Jan Brueghel*

come il cardinale, giunto a Roma nel 1610 in occasione della canonizzazione di san Carlo, avesse avuto anche l'opportunità di visitare uno studio d'artista e poi di richiedere la copia di un quadro che gli era piaciuto.

Occorre osservare, come si è già accennato, che all'inizio Jan Brueghel fu prevalentemente un pittore di paesaggi (compresi gli incendi e le scene infernali) e che solo successivamente, a partire dai primi anni del Seicento, egli iniziò a elaborare sia quadri con la raffigurazioni di fiori (che divennero un soggetto prevalente a partire dal 1605-1606), sia altre tipologie pittoriche²². Quindi è

il Vecchio a Federico Borromeo ed Ercole Bianchi, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2014-2015, pp. 352-354; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 138, nota 8. Segnalo però che sul retro della lettera qui sopra citata del 17 dicembre 1610 (BAMi, *G 204 inf*, f. 24dv) compaiono alcune righe di risposta del Borromeo con la data del 12 gennaio 1611 e non del 21 gennaio 1611, come invece appare negli studi segnalati in questa nota.

²² Cfr., in particolare, VIGNAU-WILBERG, *Der Blume-Brueghel*, cit., 2013, pp. 65-77; LUUK PIJL, *Jan Brueghel the Elder in Italy: Some New Attributions*, in *Aux Quatre Vents. A Festschrift for Bert W. Meijer*, a cura di Anton W. A. Boschloo, Edward Grasman e Gert Jan van der Sman, con l'assistenza di Oscar ten Houten, Firenze, 2002, pp. 275-278. Secondo uno scritto secentesco di GIACOMO BARRI, *Viaggio pittoresco In cui si notano distintamente tutte le Pitture famose de' più celebri Pittori; che si conservano in qualsivoglia Città dell'Italia*, Venezia, 1671, p. §4r, Jan Brueghel era meritevole di essere ricordato solo come pittore di paesaggi: "Il Brugora non hebbe pari ne' paesaggi, nell'altre opere sue, nulla ò poco si segnalò". A proposito di paesaggi si può evidenziare che "un Paesino del Brughel Incorniciato Oro, è negro" è registrato nella collezione di Flaminio Pasqualini (un canonico di Santo Stefano in Brolio di Milano, che era stato anche uno dei conservatori dell'Accademia del Disegno dell'Ambrosiana): ASMi, *Notarile*, Giovan Tommaso Buzzi, 33054, 3 marzo 1672, inventario del 16 febbraio 1672 posto in allegato, f. 3r; cfr. GIACOMO BERRA, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini nella Milano del Seicento*, in "Paragone", 69, 77, 2008, p. 105 (purtroppo nelle citazioni in questo mio testo invece delle previste parentesi quadre sono state inserite, in fase redazionale, le parentesi tonde che possono creare degli equivoci di interpretazione); MARIO COMINCINI, *Jan Brueghel accanto a Figino. La quadreria di Ercole Bianchi*, Corbetta, 2010, p. 80, nota 108, che però riferisce erroneamente questo dipinto alla collezione Trivulzio. Era probabilmente un paesaggio anche l'*Inverno* citato nell'inventario del 21 aprile 1634 della collezione di Antonio Giggi (dottore dell'Ambrosiana): ASMi, *Notarile*, Francesco Besozzi, 28915, 17 luglio 1634, inventario A del 21 aprile 1634 posto in allegato, f. n.n.: "Inverno paese mano di Giovanni Brugora sul rame cornice nera" (per la verità, non è del tutto chiaro, come per il dipinto sopra citato del Pasqualini, se l'autore sia Jan Brueghel il Vecchio o Jan il Giovane); cfr. SERGIO MONFERRINI, *L'inventario dei beni di Antonio Giggi dottore dell'Ambrosiana*, in *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti delle giornate di studio (Milano, 2018), a cura di Alberto Rocca, Alessandro Rovetta e Alessandra Squizzato, in "Studia Borromaica", 32, 2019, p. 436. Negli inventari del 1694 della collezione dei milanesi conti Biglia sono citati anche i "Paesi del Brugorino": ASMi, *Notarile*, Carlo Gariboldi, 37168, 23 settembre 1694, allegato, rispettivamente parte A, f. n.n., e parte D, f. n.n.: "Un quadro, con quattro quadrettini a Paesi del Brugorino de frutti, e fiori, sopra il rame, cornice intagliata, Lire 240"; e "Doi quadretti uno de Paesi del Brugolino, e uno di Battaglia, sopra il rame cornice adorata. Lire 200"; cfr. CRISTINA QUATTRINI, *I conti Biglia committenti e collezionisti fra Cinquecento e Seicento (1694)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di Edoardo Rossetti, Milano, 2012, rispettivamente pp. 218, 224, 221, la quale scrive che essi andrebbero riferiti a Jan Brueghel dei Velluti, anche se, in realtà, tali citazioni potrebbero riguardare, anche in questo caso, Jan Brueghel il Giovane.



Fig. 7. Jan Brueghel dei Velluti, *Veduta di Roma con il Tevere, Castel Sant'Angelo e San Pietro*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (CC BY-SA 4.0) (foto: Wolfgang Fuhrmannek)

solo all'inizio del Seicento che Jan divenne (assieme al fiammingo Ambrosius Bosschaert il Vecchio) un esponente di spicco del nuovo genere pittorico della natura morta²³. Il Brueghel aveva però già dipinto in precedenza alcuni fiori in un più ampio contesto paesaggistico: ne è un esempio il suo *Paesaggio con monaco in preghiera* del 1597 (ora nella Pinacoteca Ambrosiana) dove, nella parte inferiore destra, troviamo diversi minuscoli fiori dipinti con grande cura²⁴.

A Roma (**fig. 7**) Jan Brueghel ebbe modo di entrare in contatto con altri impor-

²³ Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 15, 46, 48, 109. Sui due pittori si veda, in particolare: DE CLIPPEL - VAN DER LINDEN, *The Genesis of the Netherlandish Flower Piece*, cit., 2015-2016, pp. 73-86. Per le origini del genere della natura morta in Lombardia, rimando a GIACOMO BERRA, *I pionieri lombardi della natura morta italiana*, in *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, cat. della mostra (Roma, 2016-2017), a cura di Anna Coliva e Davide Dotti, Milano, 2016, pp. 47-87. Sul 'confine' tra la vita e la morte nel genere della natura morta, soprattutto nella raffigurazione dei fiori, si veda FRANK FEHRENBACH, *Cut Flowers*, in "Nuncius", 32, 2017, pp. 599-600.

²⁴ Cfr. MARKUS PAULUSSEN, *Jan Brueghel d. Ä. 'Weltlandschaft und enzyklopädisches Stilleben'*, tesi di dottorato, Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, 1997, pp. 133, 146. Per tale *Paesaggio* si vedano LUUK PIJL, Scheda n. 192c, in *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. 78-79; 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, 2008-2010, pp. 600-602, n. 280.

tanti collezionisti e amatori d'arte. Tra questi, oltre al citato cardinale Caetani, vi fu anche il cardinale Benedetto Giustiniani che arrivò a possedere sei rametti del Brueghel acquistati molto probabilmente durante la permanenza dell'artista fiammingo a Roma²⁵. Particolarmente importante come collezionista dei lavori di Jan Brueghel fu pure il cardinale Francesco Maria Del Monte, il quale possedeva diverse opere di tale pittore²⁶. Tra questi dipinti acquistati dal Del Monte sono stati ad esempio identificati i seguenti quadri, firmati e datati, che furono eseguiti a Roma da Jan tra il 1593 e il 1595: la *Visione di San Giovanni a Patmos con marina*, del 1593, ora nella Galleria Doria Pamphilj; il *Paradiso terrestre*, datato 1594, conservato nella stessa Galleria (fig. 80); e la *Marina con pescatori e Giona gettato in acqua*, del 1595, ora in collezione privata²⁷.

Vari studiosi hanno scritto che negli anni romani alcuni dipinti di Jan furono acquistati (o commissionati) 'direttamente' anche dal cardinale Ascanio Colonna, il quale viene dunque considerato come un 'mecenate' dell'artista fiammingo. In realtà, sino ad ora, non è emersa alcuna convincente prova di una relazione diretta, in tale periodo, tra il cardinale Colonna e Jan Brueghel²⁸.

²⁵ Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 48, 56-57; AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, p. 66. Per il disegno di Jan Brueghel con la *Veduta di Roma* (fig. 7), che presenta, in basso a sinistra, la scritta "Roma 13 november 1594", si veda TERÉZ GERSZI, Scheda n. 3, in *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, pp. 28-29.

²⁶ Cfr. AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, p. 67. Secondo ZYGMUNT WAŻBIŃSKI, *Il cardinale Francesco Del Monte 1549-1626. Mecenate di artisti, consigliere di politici e di sovrani*, Firenze, 1994, I, p. 213, il pittore Jan Brueghel, al servizio del cardinale Federico Borromeo, "frequentava o, forse saltuariamente, abitava Palazzo Madama" dove viveva il cardinale Del Monte, dal momento che quest'ultimo e il Borromeo erano 'amici', come risulta da alcune lettere (ivi, p. 213, nota 162). Diverse missive del Del Monte al cardinale Federico sono conservate in Ambrosiana: un elenco di queste lettere si trova anche in MAURIZIO CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, 1990, p. 258, nota 22. Segnalo inoltre due inedite missive spedite dal Del Monte al Borromeo: ABIB, *Famiglia Borromeo, Corrispondenza del cardinale Federico Borromeo III*, 626, Roma, 10 gennaio 1615, da Francesco Maria Del Monte a Federico Borromeo (con auguri di buon anno); ABIB, *Famiglia Borromeo, Corrispondenza del cardinale Federico Borromeo III*, 626, Roma, 17 dicembre 1616, da Francesco Maria Del Monte a Federico Borromeo (con gli auguri di buon Natale).

²⁷ Cfr. AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, pp. 67-68, ill. 4; pp. 66-67, ill. 3; pp. 68-69, ill. 5.

²⁸ Si vedano, ad esempio, senza però alcuna indicazione circa la fonte del legame Colonna-Brueghel, ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 1979, p. 107: "In Rom kommt dem Kardinal Ascanio Colonna (1559-1608) als Mäzen Jans besondere Bedeutung zu"; KLAUS ERTZ, *Jean Brueghel l'Aîné*, in *Bruegel. Une dynastie de peintres*, cat. della mostra (Bruxelles, 1980), Bruxelles, 1980, p. 166: "Jean, protégé du cardinal Ascanio Colonna"; ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 1997, p. 23; ERTZ, *Jan Brueghel il Vecchio*, cit., 1998, p. 29: "A Roma Jan si dovrebbe esser mantenuto soprattutto vendendo quadri al cardinale Ascanio Colonna"; MINA GREGORI, *Federico Borromeo e le ghirlande di fiori*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2001, p. 223; WOOLLETT, *Two Celebrated Painters*, cit., 2006, p. 6: "Brueghel enjoyed the protection of Cardinal Ascanio Colonna"; www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/old-master-paintings-evening-107031/lot.20.html?locale=en; e www.sothebys.com/en/auctions/

Forse l'equivoco è semplicemente nato dal fatto che in alcuni successivi inventari della collezione dei Colonna sono stati segnalati vari dipinti del Brueghel. Già Stefania Bedoni aveva citato le decine di quadri di Jan presenti nella collezione Colonna senza però, correttamente, nominare il cardinale Ascanio Colonna come committente²⁹. In effetti si può notare che tutti gli inventari dei Colonna in cui sono elencati dei dipinti in qualche modo (originali o copie) legati al nome 'Brueghel' sono più tardi, precisamente riferibili agli anni 1689, 1714, 1756, 1763 e 1783 (e comunque in tali carte non è sempre specificato di quale Brueghel si tratti)³⁰. È molto probabile, inoltre, che l'equivoco che ha generato

ecatalogue/2007/old-master-paintings-evening-107031/lot.21.html?locale=en: in questi due siti si ipotizza, rispettivamente, che siano stati commissionati dal cardinale Ascanio Colonna i seguenti due dipinti eseguiti da Jan Brueghel: *Enea condotto dalla Sibilla nell'oltretomba e Paesaggio montuoso con viandanti che ammirano una città*; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008, I, p. 13: "Seinen Lebensunterhalt in Rom dürfte Jan im Wesentlichen vom Verkauf seiner Gemälde an den Kardinal Ascanio Colonna bestritten haben."; GÖTTLER, *Fire, Smoke and Vapour*, cit., 2008, pp. 25, 42 e p. 41: "Another possible owner of Jan Brueghel's hells may have been Cardinal Ascanio Colonna"; LUK PIJL, *An Early 'Nativity' by Jan Brueghel the Elder*, in "The Burlington Magazine", 150, 1259, 2008, p. 101: "he was patronised by Cardinal Ascanio Colonna"; ERTZ, *La dinastia dei Brueghel*, cit., 2012, p. 30: "Verosimilmente Jan I, durante il suo soggiorno romano, si mantenne vendendo i suoi lavori al cardinale Ascanio Colonna"; TERESA POSADA KUBISSA, *Rubens, Brueghel, Lorena. El paisaje nordico en el Prado*, cat. della mostra (Valencia, 2012; Sevilla, 2012-2013), Madrid, 2012, p. 168: "Entre 1592 y 1594 hay constancia de sus primeras obras en Roma, donde tuvo como patrono al cardenal Ascanio Colonna"; HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, pp. 89, 91, 94, 141; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 15, nota 6; GERSZI, *Jan Brueghel's Draughtsmanship*, cit., 2019, p. 18: "he painted 12 pictures for Cardinal Ascanio Colonna"; PATRIZIA PIERGIOVANNI, Scheda n. 81, in *Palazzo Colonna. Appartamento Principessa Isabelle. Catalogo dei dipinti*, a cura di Mauro Natale, con la collaborazione di Patrizia Piergiorgioanni, Roma, 2019, pp. 205-210, la quale però, a p. 208, pur non scartando del tutto l'ipotesi di una committenza da parte di Ascanio, ammette che nel testamento di Ascanio Colonna non si trovano inventariate le opere di Jan Brueghel; LARRY SILVER, *Sibling Rivalry: Jan Brueghel's Rediscovered Early Crucifixion*, in *The Bruegel Success Story*, atti del simposio (Bruxelles, 2018), a cura di Christina Currie et al., Leuven-Paris-Bristol (CT), 2021, p. 280, il quale parla genericamente di connessioni con la famiglia Colonna durante il soggiorno italiano di Jan; MORRIS, *Jan Brueghel the Elder*, cit., 2022, p. 19: "working for Cardinal Ascanio Colonna"; KAYO HIRAKAWA, *Jan Brueghel the Elder's Sojourn in Prague*, in *Art Stories from the Netherlands and Italy, 1550-1800. Liber Amicorum in Honour of Gregor J.M. Weber*, a cura di Fred G. Meijer, Carla van de Puttelaar e Lisanne Wepler, Amsterdam, 2023, p. 155: "His main patrons, such as Cardinal Federico Borromeo and Cardinal Ascanio Colonna, were Italian.". Di recente, a dubitare del legame Jan Brueghel-Ascanio Colonna è stata invece, correttamente, DE NILE, *Fantasmagorie. Streghe*, cit., 2023, p. 179.

²⁹ Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 74-77 (la studiosa, però, sottolinea a p. 75 che non le era stato possibile consultare i documenti della famiglia Colonna).

³⁰ Cfr. EDUARD A. SAFARIK, *Collezione dei dipinti Colonna: Inventari 1611-1795 - The Colonna Collection of Paintings: Inventories 1611-1795*, con l'assistenza di Cinzia Pujia, a cura di Anna Cera Sones, München-New Providence-London-Paris, 1996, p. 144 e p. 182, nn. 809-810 (inventario del 1689 stilato nell'anno di morte di Lorenzo Onofrio Colonna, dove vengono citati 9 piccoli rami, senza però il nome dell'artista, conservati nel palazzo dei Colonna sito nei pressi della chiesa dei Santi Apostoli a Roma); e pp. 713-714 (per gli altri inventari). Per i dipinti di Jan Brueghel della collezione di Lorenzo Onofrio Colonna si veda invece lo studio di NATALIA

la supposizione che il cardinale Ascanio Colonna sia stato un committente o un acquirente dei quadri di Jan potrebbe essere sorto da alcune osservazioni fatte agli inizi degli anni Settanta del secolo scorso da Klaus Ertz. Questo studioso, infatti, aveva sottolineato come il cardinale Ascanio avesse avuto al suo servizio come bibliotecario Philip Rubens (il fratello, più anziano, del pittore Pieter Paul Rubens), il quale era un compatriota di Jan Brueghel, e che quindi dovesse essere legato alla cerchia dei pittori fiamminghi. Queste osservazioni, però, hanno determinato, in qualche modo, la convinzione che il cardinale Ascanio fosse appassionato delle opere di Jan Brueghel³¹. Ovviamente un interesse del cardinale Ascanio Colonna per i quadri di Jan non si può di certo escludere in linea teorica, ma occorrono ben altri elementi documentari per considerarla come un'ipotesi attendibile.

Tra i committenti diretti di Jan Brueghel dei Velluti durante il suo periodo romano è stato indicato anche Carlo Colonna (che prese il nome di Egidio Colonna dopo essere diventato monaco). Egidio, però, di sicuro non ebbe contatti diretti con Jan durante gli anni che l'artista trascorse in Italia in quanto tale Colonna nacque nel 1607 e morì nel 1686, cioè in un periodo in cui il pittore non si trovava più nella penisola italiana o era già morto³². È invece documentato che

GOZZANO, *La quadreria Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma, 2004, pp. 42, 44, 270.

31 Cfr. ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 1979, p. 107 (questo studioso cita, come supporto alla propria tesi, anche LEO VAN PUYVELDE, *La peinture flamande a Rome*, Bruxelles, 1950, pp. 181-182, il quale, però, non aveva nominato il cardinale Ascanio Colonna, ma aveva solo citato alcuni dipinti di Jan presenti nella Galleria Colonna); ERTZ, *Jean Brueghel l'Aîné*, cit., 1980, p. 166 e nota 4. L'Ertz non ha citato la fonte della notizia secondo la quale il fratello del Rubens era al servizio del cardinale Ascanio, ma recentemente sull'argomento è intervenuta puntualmente CECILIA PAOLINI, *L'ultima lettera di Justus Lipsius ad Ascanio Colonna: Philip Rubens, l'ambiente romano e l'ideale neo-storico condiviso con il fratello Peter Paul*, in *Leggere il Barocco. Cortocircuiti scultorei tra Otto e Novecento*, in "Ricerche di storia dell'arte", 124, 2018, pp. 59-63, la quale ha analizzato le due lettere che il neo-stoico Justus Lipsius scrisse il 1° aprile 1605 e il 1° marzo 1606 al cardinale Ascanio (questa seconda lettera era inedita) al fine di raccomandare e parlare con molta benevolenza del proprio allievo Philip Rubens (cfr. le note 167, 332-333). Dell'ipotesi che Jan Brueghel dei Velluti sia stato al servizio del cardinale Ascanio Colonna non si fa cenno, ad esempio, neppure in alcuni studi in cui si parla in modo approfondito di tale prelado: TIZIANA CHECCHI, *Le committenze del cardinale Ascanio Colonna a Marino. I giardini e il barco*, in CECILIA MAZZETTI DI PIETRALATA, *Giardini storici. Artificiose nature a Roma e nel Lazio*, Roma, 2009, pp. 213-234; PATRICIA MARÍN CEPEDA, *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, 2015; GIACOMO BERRA, *Il viaggio della marchesa di Caravaggio Costanza Colonna da Genova a Napoli a bordo di una galera maltese. Lettere inedite*, Heidelberg, 2021 (anche in <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/877>); MARIA GEMMA PAVIOLO, *I Testamenti dei Cardinali. Ascanio Colonna (1560-1608)*, s.l., 2023 (ma con bibliografia superficiale).

32 Su questo personaggio, si veda GINO BENZONI, *Colonna, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1982, XXVII, pp. 282-286. Per la presunta relazione tra Jan ed Egidio, si veda invece HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, pp. 12-13, 29, 202 nota 59, la quale, erroneamente, ha scritto (p. 12) che "The key players in Jan's Roman career were a closeknit group of young churchmen

in seguito Egidio acquistò dei dipinti di Jan Brueghel. Alcuni di questi, infatti, sono stati citati nel suo testamento del 1684³³. Ma a ricordarci in particolare la passione di Egidio per l'arte di Jan è anche una lettera che Sebastiano Resta, un noto collezionista milanese, inviò il 10 febbraio 1704 al cavalier Gabburri. Il Resta riferì proprio che alcuni quadretti del Brueghel “*furono comprati da mons. Colonna patriarca*” (cioè da Carlo Egidio Colonna, che era diventato patriarca di Gerusalemme nel 1671). Inoltre egli aggiunse che il Colonna li acquisì da una dama spagnola, la quale li aveva ricevuti dal re spagnolo Filippo IV che li possedeva come dono da parte di Luis de Benavides Carrillo (marchese di Caracena e governatore di Milano dal 1648 al 1655), il quale, a sua volta, li aveva ottenuti dagli eredi di Ercole Bianchi (un amico di Jan, come si vedrà molto meglio più avanti) come pagamento di un loro debito³⁴.

Comunque, per riprendere il discorso sui committenti romani di Jan Brueghel, è stato ipotizzato che fu forse proprio attraverso il sopra citato cardinale Caetani che, verso il 1593-1594, Jan ebbe modo di conoscere il suo più illustre mecenate, ovvero il cardinale Federico III Borromeo (1564-1631) il quale, come è noto, era il cugino del celeberrimo san Carlo Borromeo³⁵. Federico, in realtà, preferiva farsi chiamare ‘Federigo’ quando si usava la lingua italiana e non il latino, come egli stesso scrisse nel 1627 a suo nipote che aveva il medesimo suo nome di battesimo³⁶. Il giovane abate Federico, su

[...]. One, Egidio Colonna, had connections in Naples, where his family worked for the Spanish crown, and might have been Brueghel's original link to the Roman circle. He was so interested in Northern art that his collection in 1595 contained little else.”; inoltre la studiosa ha aggiunto che a Roma Federico “*should have seen the new interesting works [di Jan Brueghel] in Egidio's collection*” (p. 13).

33 Cfr. PIERGIOVANNI, Scheda n. 81, cit., 2019, p. 209.

34 Cfr. M. GIOVANNI BOTTARI - STEFANO TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII [...]*, Milano, 1822, II, pp. 101-105, n. XLIII, in particolare pp. 102-103 (citazione p. 103). Si vedano inoltre BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 146; BARBARA AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, 1996, p. 168; ANTONIO VANNUGLI, *Collezionismo spagnolo nello Stato di Milano: la quadreria del marchese di Caracena*, in “*Arte Lombarda*”, 117, 2, 1996, pp. 13, 36; FRANCESCA CAPPELLETTI, *Il fascino del Nord: paesaggio, mito e supporto lucente*, in *Il genio di Roma 1592-1623*, cat. della mostra (London-Roma, 2001), a cura di Beverly Louise Brown (London, 2001) e anche di Claudio Strinati e Rossella Vodret (Roma, 2001), Milano, 2001, p. 178; COMINCINI, *Jan Brueghel*, cit., 2010, p. 33; PIERGIOVANNI, Schede nn. 81, 85, 86, 87, 89, cit., 2019, rispettivamente pp. 208-209, 221, 224, 227, 229-230.

35 Cfr., ad esempio, AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, p. 65; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell'italiano*, cit., 2014-2015, p. 20. Per l'interesse di Federico per la pittura fiamminga si veda, in particolare, ÉDOUARD POMMIER, *Un regard de Milan sur la peinture flamande: Federico Borromeo et son Musaeum*, in *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e siècle*, atti del colloquio (Villeneuve d'Ascq, 2000), a cura di Michèle-Caroline Heck, Frédérique Lemerle e Yves Pauwels, Villeneuve d'Ascq, 2002, pp. 203-217.

36 FEDERICO BORROMEIO, *Domesticarum epistolarum liber vnus*, Milano, post 1629-ante 1631, p. 32, in BAMi, *G 256 inf*, Milano, 21 aprile 1627, da Federico Borromeo a Federico

pressione dei familiari, verso la fine di settembre del 1586 parti da Milano e nel mese successivo raggiunse Roma con l'intento preciso di ottenere la porpora cardinalizia. Ma fu solo l'anno seguente, il 18 dicembre del 1587, che il papa Sisto V lo nominò cardinale (a soli 23 anni) con il titolo di Santa Maria in Domnica. Un titolo che però il Borromeo poi muterà con quello dei Santi Cosma e Damiano, di Sant'Agata dei Goti, di San Nicolò in Carcere e, nel 1593, con quello di Santa Maria degli Angeli (che terrà sino alla morte) (fig. 8). Il cardinale rimase a Roma (tranne il breve ritorno a Milano nel 1592 del quale si parlerà più avanti) sino al 1595 con una corte composta da una cinquantina di persone al suo servizio³⁷. Dopo la nomina cardinalizia, Federico lasciò il

Borromeo (suo nipote): *"In scribendo nomine, quod mecum tibi commune est, censeo litteram C pro littera G esse ponendam. Nam plerique Latinè scribentes ita instituerunt. Quoties autem id ipsum nomen Italicè scribi contingat, non iam littera C, sed littera G utemur, si quidem eius Linguae Principes sequi in scribendo velimus."*; tr. it. in PAOLO BELLEZZA, *Federico Borromeo nella vita, nell'opera, negli scritti (con notizie ricavate da documenti inediti)*, Milano, 1931, p. 11: *"nello scrivere il nome che io ho comune con te, ritengo che si debba usare il C anziché il G, poiché così fanno per lo più coloro che scrivono in latino. All'incontro, ogni volta che ci avvenga di scrivere questo nome in italiano, ci varremo non del C ma del G, se vogliamo attenerci all'uso seguito dai più insigni scrittori di questa lingua"*. Si veda anche ALESSANDRO MARTINI, *La formazione umanistica di Federico Borromeo tra letteratura latina e volgare*, in *Federico Borromeo uomo di cultura e di spiritualità*, atti delle giornate di studio (Milano 2001), a cura di Santo Burgio e Luca Ceriotti, in *"Studia Borromaica"*, 16, 2002, p. 200.

37 Cfr. FRANCESCO RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo Cardinal del Titolo di Santa Maria degli Angeli, ed Arcivescovo di Milano*, Milano, 1656, pp. 115, 123, 128 sgg.; BIAGIO GUENZATI, *Vita di Federico Borromeo* [1685-1690 ca, in BAMi, G 137 inf], ed. a cura di Marina Bonomelli, Milano-Roma, 2010, pp. 48, 51, 55-57; e, per una sintesi, PAOLO PRODI, *Borromeo, Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1971, XIII, pp. 33-42. Un accenno ai primi anni romani di Federico si trova anche in BAMi, Y 36 suss *Borromeo 1*, ff. 63r-66r: *"Sieguono i suoi andamenti nella Cortè"*. Per le persone al servizio di Federico durante i suoi anni a Roma si vedano, ad esempio, MARIO BENDISCIOLI, *Politica, Amministrazione e Religione nell'età dei Borromeo*, in *Storia di Milano. L'età della riforma cattolica (1559-1630)*, Milano, 1957, X, p. 311; ANTONIO CISTELLINI, *Il cardinal Federico Borromeo, S. Filippo e la Vallicella*, in *"Atti della Accademia di San Carlo"*, 4, 1981, p. 97. Per l'alto numero dei componenti delle *familiae* cardinalizie nel Quattro e Cinquecento, rimando a GIGLIOLA FRAGNITO, *"Parenti" e "familiari" nelle corti cardinalizie del Rinascimento*, in *"Familia" del principe e famiglia aristocratica* a cura di Cesare Mozzarelli, Roma, 1988, II, pp. 365-387. Cfr. anche le note 87-91. Per gli interessi culturali del giovane Federico si vedano invece AGOSTINO BORROMEO, *Alle origini dell'Ambrosiana: il mondo culturale del giovane cardinale Federico Borromeo*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, pp. 21-44; STEFANO PELIZZONI, *Federico Borromeo. Tra realtà storica ed invenzione letteraria*, Seregno, 2003, pp. 35-57; ROBERTA FERRO, *"Se le lettere fussero alate come son le parole a detta d'Omero"*. *Giovan Battista Strozzi il Giovane e la cultura letteraria di Federico Borromeo*, in *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna*, atti del seminario (Bergamo, 2014), a cura di Clizia Carminati et al., Verona, 2016, p. 380, nota 19 (con bibliografia precedente). Per le varie spese sostenute dal cardinale Federico nei suoi primi anni romani, cfr. BAMi, *Archivio amministrativo della Congregazione dei Conservatori della Biblioteca Ambrosiana* (d'ora in poi: *Arch. Cons.*), 10 e 77; alcuni di questi documenti sono stati recentemente ricordati, in particolare per quanto riguarda i soldi versati dal prelado per ottenere vari libri, da CHIARA CAUZZI, *Federico Borromeo a Roma (1586-1595): nuovi elementi attraverso le carte dell'Archivio della Congregazione dei Conservatori*, in *Viaggiare nel testo. Scritture, libri e biblioteche nella storia 2019*, Sermoneta, 2022, pp. 81-89. Per il denaro speso a Roma dal Borromeo dal 1° gennaio 1589 al 31 dicembre 1590, si veda anche BAMi, E 61 suss. Cfr. la nota 863.



Fig. 8. Anonimo, *Ritratto del cardinale Federico Borromeo mentre scrive*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana
(© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)
(per un'altra versione di questo dipinto si veda la fig. 75)

palazzo, sito presso Sant'Apollinare, del cardinale Marco Sittico Altemps (che era parente e amico dei Borromeo in quanto cugino di san Carlo) e andò ad abitare nell'edificio che, molto probabilmente, era stato del cardinale Guido Ferrero (detto di Vercelli), situato invece nel rione Borgo, nei pressi di San Pietro³⁸. Un documento del 17 dicembre 1591, in particolare, accerta che il cardinale Borromeo aveva pagato, attraverso il suo uomo di fiducia, 87 scudi e 6 baiocchi "per il compito pagamento della pigione della casa di Borgo per tutto il mese d'Aprile 1591"³⁹.

Nel suo primo periodo romano il cardinale Federico iniziò a commissionare o ad acquistare alcuni dipinti per la propria neonata collezione. In alcuni documenti degli anni 1589-1591 compaiono, in particolare, vari pagamenti ordinati dallo stesso Borromeo a favore di artisti più o meno noti per alcuni ritratti o per vari dipinti religiosi. Il 18 aprile 1588 il cardinale fece versare a "Horatio de Becchis Pittore" 6 scudi "per resto di maior summa di un ritratto di Papa sexto [Sisto V] fattolj per Sua Signoria Illustrissimo Cardinale Borromeo [...]"⁴⁰. In data 14 luglio 1589 a "messer Michele [Fojjca] Pittore" furono invece pagati 6 scudi per "uno Quadro di Pittura con una Madonna comperato da lui"⁴¹. Il 28 luglio 1589 "al pittore di Borgo" Federico fece erogare 2 scudi per un "Quadro d'una Madonna"⁴². Il 4 gennaio 1590 "Giacomo da Prato argentiero in Roma"

38 Cfr. GUENZATI, *Vita di Federico*, cit., (1685-1690 ca) ed. 2010, p. 54; GIUSEPPE VAGLIANI, *Il Forte Armato o' sia il Compendio delle Virtù nella Vita, e Fatti eroici del sempre grande e M.^{mo}, e Rev.^{mo} Sig.^r Cardinale Federico Borromeo Del Titolo di Santa Maria degli Angeli Arcivescouo di Milano*, Milano, 1704, p. 52; ARTILIO BARERA, *L'opera scientifico letteraria del Card. Federico Borromeo*, Milano, 1931, pp. 33-69, capitolo "Federico Borromeo alla corte di Roma"; GIUSEPPE GABRIELI, *Federico Borromeo a Roma*, in "Archivio della R. Società Romana di Storia Patria", 56-57, 1933-1934, pp. 159-160; STEFANO PELIZZONI, *Federico Borromeo e le note di lettura del periodo romano*, in "Aevum", 69, 3, 1995, pp. 641-664; PELIZZONI, *Federico Borromeo. Tra realtà storica*, cit., 2003, pp. 35-57; AGOSTI, *Collezionismo e archeologia*, cit., 1996, pp. 23-24 (pp. 9-37 per gli anni romani di Federico); e soprattutto LOTHAR SICKEL, *Gli esordi di Caravaggio a Roma. Una ricostruzione del suo ambiente sociale nel primo periodo romano*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 39, 2009-2010 (ma 2012), pp. 230-231, ill. 1A (preprint del 26 novembre 2010, in <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rjbb/article/view/92439>, pp. 10-11, ill. 1A).

39 BAMi, *Arch. Cons.*, 10, O, n. 434, f. 446r, 17 dicembre 1591. Un'altra carta di pagamento del 29 gennaio 1591 accerta che il denaro veniva versato all'agente della "Signora Marchesa di Messerano": BAMi, *Arch. Cons.*, 10, P, n. 505, f. 519r.

40 BAMi, *Arch. Cons.*, 10, A, n. 36, f. 37r, 18 aprile 1588.

41 BAMi, *Arch. Cons.*, 77, H2, n. 212, f. n.n., 14 luglio 1589: "Io Michel foijca o Reciputo li sopra detti denari"; e anche BAMi, *E 61 suss*, f. 25r, 24 luglio 1589: "[...] scudi sei pagati a messer Michele Pittore per un Quadro con una Madonna". Invece in un'altra ricevuta di pagamento del 16 novembre 1591 si legge che lo stesso "Michele Foica cavaliere" ricevette 30 denari "per un quadro d'una madonna per la capella, la quale è copia d'una di Rafaele d'Urbino": BAMi, *Arch. Cons.*, 66, A, f. n.n., 16 novembre 1591. Il cardinale Borromeo fece inoltre pagare il 20 gennaio 1591 a "magistro Pietro Logi Francese" 1 scudo circa "per le cornici di hebano col telaro ben lavorato": BAMi, *Arch. Cons.*, 10, O, n. 495, f. 509r, 20 gennaio 1591.

42 BAMi, *E 61 suss*, f. 26r, 28 luglio 1589.

ricevette, sempre su ordine del Borromeo, 10 scudi per “una medaglia d’argento d’un San Tomaso”⁴³. Invece il 17 dicembre 1590 ad “Alberto Orefice in Roma” furono pagati 5 scudi e 50 baiocchi per “quattro quadretti di devotione mandati alla Signora Contessa [Margherita Trivulzio] madre del Signor Cardinale”⁴⁴. Il 28 aprile 1590 il cardinale ordinò di sborsare 7 scudi e 45 baiocchi per l’acquisto di “medaglie, corone, grani da benedizione, doi agnus dei legati, et un quadretto d’una Madonna”⁴⁵. Inoltre, in un altro documento, datato 14 giugno 1589, si contabilizza a beneficio di “messer Antonio Pittore da Bologna” un compenso di 4 scudi per l’esecuzione dei “ritratti delli Illustrissimi Paleotti [Gabriele Paleotti], e Verona [Agostino Valier]”⁴⁶. Invece, a favore di “Pietro Contini pittore in Roma” venne registrato in data 8 gennaio 1590 un pagamento di 10 scudi per “tutte le sue manifatture da questo giorno retro”, e in data 27 dicembre dello stesso anno un versamento di 25 scudi “a conto del suo credito”⁴⁷.

Ma, tra queste commissioni richieste dal giovane cardinale Federico, vale la pena di soffermarsi in particolare su quella per un *Ritratto di Filippo Neri* (ora in Ambrosiana) (fig. 9). Si tratta di un piccolo ritratto ovale (5,2 x 4 cm) modellato con la cera policroma (e quindi in rilievo) raffigurante un personaggio che ha avuto un ruolo importante nella formazione culturale e religiosa di Federico⁴⁸.

⁴³ BAMi, *E 61 suss*, f. 46r, 4 gennaio 1590.

⁴⁴ BAMi, *E 61 suss*, f. 78r, 17 dicembre 1590.

⁴⁵ BAMi, *E 61 suss*, f. 56v, 28 aprile 1590. Il 22 gennaio 1591 il cardinale Borromeo fece anche pagare a “magistro Stefano Napolitano coronaro in Roma scudi quattro di moneta che sono per tante corone, e medaglie da benedire che hà date per il Signor Cardinale”: BAMi, *Arch. Cons.*, 10, P, n. 500, f. 514r.

⁴⁶ BAMi, *E 61 suss*, f. 19v, 14 giugno 1589; e anche BAMi, *Arch. Cons.*, 77, H2, n. 169, f. n.n., 15 giugno 1589: “Vi contentarete pagare quattro scudi a messer Antonio Pittore da Bologna li quali sono per doi quadri di Rettratti l’uno al Cardinale Paleotto [Gabriele Paleotti], e l’altro al Cardinale di Verona [Agostino Valier]”.

⁴⁷ Cfr., rispettivamente, BAMi, *E 61 suss*, f. 46r, 8 gennaio 1590: “Pietro Contini pittore in Roma deve dare alla cassa scudi dieci di moneta ricevuti per saldo, e pagamento di tutte le sue manifatture da questo giorno retro” (cfr. anche BAMi, *Arch. Cons.*, 77, H3, n. 327, f. n.n., 8 gennaio 1590: “pagare a messer Pietro Contini Pittore scudi diece di moneta che sono per compito pagamento di tutti li lavori che hà fatti fino al dì d’hoggi, per servitio di Sua Signoria Illustrissimo Cardinale Borromeo patrone”); e BAMi, *E 61 suss*, f. 79r, 27 dicembre 1590: “A magistro Pietro Contini pittore scudi venticinque di moneta à conto del suo credito”. Su questo pittore di Roma si veda *Alla ricerca di “Ghiongrat”. Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, a cura di Rossella Vodret, Roma, 2011, pp. 148, 473-474, n. 1842.

⁴⁸ Cfr., in particolare, ANTONIA FALCHETTI, *The Ambrosiana Gallery*, Vicenza, (1969) 1986, p. 194, n. 119, che riferisce genericamente il ritratto all’“*Italian art*”; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 281, n. 1, la quale lo attribuisce a un “ANONIMO, ca. 1586-95”; CHIARA SPANIO, Scheda n. 1725, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo quinto - Raccolte archeologiche - Sculture*, coordinamento di Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 2009, pp. 215-216, che invece lo riferisce a uno “*Scultore romano*”; MARCO NAVONI, Scheda, in MARCO NAVONI - ALBERTO ROCCA, *Pinacoteca Ambrosiana*, Milano, (2013) 2023, p. 223, che riprende l’attribuzione a uno “*Scultore romano*”. Per la bibliografia su tale *Ritratto di Filippo Neri* si vedano anche le note seguenti.



Fig. 9. Ludovico Leoni detto il Padovano, *Ritratto di Filippo Neri*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

Quest'opera è proprio quella citata in un *Inventario* dell'Ambrosiana del 1661 (sottoscritto da Stefano Antonio Canziani e da altri) come “*Una mezza statua di S. Filippo Neri ovata, di cera, coperta di vetro.*”⁴⁹ In un documento del 16 maggio 1590, posto tra le carte delle spese romane di Federico, troviamo alcune specifiche notizie sull'incarico per tale lavoro:

*Il Padovano pittore deve alla cassa scudi sei di moneta ricevuti a buon conto del ritratto che fa del Padre messer Filippo d'ordine del Signor Cardinale Scudi 6: —*⁵⁰

⁴⁹ BAMi, *A 357 inf*, n. 26, *Inventario di quanto si trova nel salone della Libreria Ambrosiana, et altri luoghi appartenenti alla detta Ambrosiana*, 1661, f. 79v e anche f. 87r; cfr. STEFANIA VECCHIO, *Inventari seicenteschi della Pinacoteca Ambrosiana*, Bari, 2009, p. 15, n. 170, e anche p. 141. La FALCHETTI, *The Ambrosiana Gallery*, cit., (1969) 1986, p. 194, n. 119, ha scritto erroneamente che tale *Ritratto* faceva parte della donazione del 1670 di Flaminio Pasqualini. Ma esso non è citato in alcun modo nelle carte del Pasqualini: cfr. BERRA, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini*, cit., 2008, pp. 67-110.

⁵⁰ BAMi, *E 61 suss*, f. 59v, 16 maggio 1590. Giovanni Maria Vercelloni, segretario del Borromeo, scrisse che “*filippo Neri [fu] già suo confessore [di Federico]*”: GIOVANNI MARIA VERCELLONI, *Appunti per la vita del cardinale Federico Borromeo* (d'ora in poi VERCELLONI, *Appunti*), in BAMi, *G 264 inf, Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, f. 9r. Per i rapporti tra Filippo Neri e il giovane Federico Borromeo si vedano, ad esempio, ALPHONSE DUPRONT, *Autour de Santi Filippo Neri: de l'optimisme chrétien*, in “*Mélanges d'archéologie et d'histoire*”, 49, 1-5, 1932, pp. 219-259; GABRIELI, *Federico Borromeo*

In un'altra diversa carta d'archivio si certifica pure che il saldo di 9 scudi (quindi per un importo complessivo di 15 scudi) venne versato all'artista in data 5 agosto 1590:

Magnifico Signor Giulio Petrucci. Vostra Signoria pagará à messer Ludovico Padovano scudi nove di moneta per conto saldo del ritratto che hà fatto del Padre messer Filippo d'ordine del Signor Cardinale il quale se gli paga così d'accordo scudi quindici, computati, li sei, che se li diedero avanti tratto sotto li .6. [ma 16] di Maggio prossimo passato. Adi 5 di Agosto 1590

Scudi 9 —

Giovan Domenico Santo Helia maestro di casa

*jo lodovico lione padovano orissevto li sodetti danari per il ritratto*⁵¹

a Roma, cit., 1933-1934, pp. 189-200; NELLO VIAN, *Biglietto del cardinal Federico a san Filippo*, in "Vita e Pensiero", 47, 3, 1964, pp. 188-194; CISTELLINI, *Il cardinal Federico Borromeo, S. Filippo e la Vallicella*, cit., 1981, pp. 91-133; GENNARO CASSIANI, *Il ritratto di Filippo Neri nel Philagios di Federico Borromeo*, in *Tornare alle fonti. San Filippo Neri e la nascita del cattolicesimo moderno*, a cura di Danilo Zardin e Gennaro Cassiani, in "Lineatempo", 8, 2015, pp. 1-11, in http://lineatempo.ilsussidiario.net/sites/default/files/08_Cassiani_Il-ritratto_0.pdf.

51 BAMi, *Arch. Cons.*, 77, H3, n. 452, f. n.n., 5 agosto 1590. Invece, a proposito di un ritratto dello stesso Federico Borromeo, il VERCELLONI, *Appunti*, in BAMi, *G 264 inf, Miscellanea. Carmina, et nonnulla alia ad Cardinalem Federicum Borromeum spectantia*, f. 42r, scrive: "Tanto è il concetto, in che è tenuto comunemente ch'io l'hò veduto dipinto da un pittore diviso [di viso?] sedersi in atto di scrivere con la faccia al Cielo et con un raggio che veniva dal Cielo"; inoltre, sul lato destro di questa frase, troviamo anche scritto (con altra calligrafia): "nelle sale del Vescovado di Novara [si trova] un quadro, nel quale è dipinto il Cardinale *in atto* sedersi in atto di scrivere con la faccia verso il Cielo, e con un raggio che viene dal Cielo". Invece il Vercelloni, nello stesso testo (*ivi*, f. 33r), parla del suo vano tentativo di "far intagliare un ritratto che rappresentasse al vivo l'effigie del Cardinale con animo di farlo stampare [...]". Il ritratto del Borromeo "in atto di scrivere con la faccia al Cielo" sembra simile al *Ritratto del cardinale Federico Borromeo mentre scrive* come appare sia nella versione ora presente in Ambrosiana (**fig. 8**) (cfr. la nota 863), sia in quella di Varese (**fig. 75**) (per quest'ultimo quadro ringrazio la dirigenza dell'Ospedale di Circolo di Varese per avermi dato la possibilità di osservarlo con attenzione; cfr. anche la nota 435). Segnalo inoltre che il Vercelloni, ancora nel suo scritto (f. 41v), così annota: "Il ritratto et effigie del Cardinale ~~fu~~ si trova presso di me, e fu Cavato per mia industria da Marc'Antonio Crespi da Busto pittore del[?] vivo[?], che continuamente dimorava a Como per stanza nel tempo che il Cardinale udiva le messe[,] dal mio che è l'originale et primiero sono stati cavati tutti i ritratti; che oggidi si veggono somiglianti al Cardinale". Questo artista può essere identificato, anche se il nome non è esattamente lo stesso (probabilmente per una svista), con il pittore Antonio Maria Crespi Castoldi (detto il Bustino) nato a Busto Arsizio, ma residente anche a Como: cfr., in particolare, FRANCO BERTOLLI, *Il curato Pietro Agostino Crespi Castoldi*, in "Canto novo", 49, 2, 1971, p. 23; ripreso anche da GIUSEPPE PACCIAROTTI, *I pittori Crespi Castoldi*, in "Rivista Archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como", 161, 1979, p. 311, i quali citano un inventario del 1662 da cui risulta che due quadri con cornice (ora dispersi) con il *Ritratto del cardinale Federico Borromeo* si trovavano a Busto Arsizio presso il curato Pietro Agostino Crespi Castoldi (fratello dell'artista). Sul pittore Antonio Maria Crespi si vedano inoltre MARCO BONA CASTELLOTTI, *Crespi Castoldi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1984, XXX, pp. 732-735; FRANCO BERTOLLI in FRANCO BERTOLLI - UMBERTO COLOMBO, *La peste del 1630 a Busto Arsizio. Riedizione commentata della "Storia" di Giovanni Battista Lupi (Biblioteca Reale di Copenaghen) [1632-1642]*, Busto Arsizio, 1990, p. 284, nota 274; PAOLO VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano, 2015,

Ancora nella recente ristampa del catalogo della Pinacoteca Ambrosiana l'autore di questo *Ritratto di Filippo Neri* è stato indicato genericamente come “*Scultore romano*”⁵². In realtà, come si dirà tra poco, il nome dell'artista, cioè Ludovico Leoni, era già stato correttamente ipotizzato in studi precedenti. Il “*messer Ludovico Padovano*”, citato nei documenti inediti appena visti, è dunque il pittore Ludovico Leoni, detto il Padovano (1542-1612). Questa identificazione può essere confermata con certezza dal fatto che lo stesso artista, nel certificare il ricevimento del compenso per il *Ritratto di Filippo Neri* da lui eseguito, si è firmato proprio come “*lodovico liono*”. Ludovico era il padre del pittore Ottavio Leoni, detto il Padovanino (un amico del Caravaggio), ed era un esperto medaglista e ceroplasta attivo tra Padova e Roma⁵³. Infatti l'opera voluta da Federico non era un semplice dipinto, ma un piccolo stupendo ritratto ovato fatto di cera dipinta con le fattezze, a mezzo busto, dell'oratoriano padre Filippo Neri (1515-1595) visto di profilo (lato di destra). Ludovico Leoni era infatti particolarmente famoso per questo tipo di ritratti colorati, come testimonia anche il pittore Giovanni Baglione, il quale così scrisse nelle sue *Vite* del 1642:

*visse anche Lodouico Lione Padouano, il quale nel suo tempo fu huomo insigne, e nel fare i ritratti di cera, massimamente alla macchia, così detti perche si fanno solo con vedere vna volta il soggetto, e per così dire alla sfuggita, egli in ciò era famosissimo. // [...] Facea le imagini di cera colorite, & a vedere quei ritratti, era cosa di stupore, con ogni diligenza, e naturalezza terminati*⁵⁴.

il quale, alle pp. 115, 172, 200, 203, 211, 219, si sofferma su Antonio Maria Crespi, residente a Como, attivo come copista dei ritratti degli uomini illustri appartenenti alla collezione di Paolo Giovio e riprodotti proprio su commissione del Borromeo. Sappiamo inoltre che il cardinale Federico chiese allo stesso Vercelloni di stilare l'indice dei ritratti presenti in Ambrosiana: cfr. ALESSANDRO ROVETTA, *Gli appunti del cardinale. Note inedite di Federico Borromeo per il Musaeum*, in “Annali di critica d'arte”, 2, 2006, pp. 111, 126, n. 32.

⁵² NAVONI, Scheda, cit., (2013) 2023, p. 223. Sull'imprecisione di tale attribuzione si veda in particolare ANDREA DANINOS, *Cere borromaeiche e sviste ambrosiane*, in “Concorso. Arti e lettere”, 8, 2016, pp. 63-64.

⁵³ Sull'attività di Ludovico Leoni si vedano, ad esempio, MARIA CRISTINA TERZAGHI, *Ludovico Leoni ritrattista tra Padova e Roma*, in *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattrocento e Settecento*, giornate di studio internazionali (Pisa, 2011), a cura di Lucia Simonato, Pisa, 2014, pp. 147-179 (pp. 167-168, ill. 26, per il *Ritratto* dell'Ambrosiana); YURI PRIMAROSA, *Oltre Scipione Pulzone. Lesordio di Ottavio Leoni e alcune proposte per “Ludovico padovano”*, in *Scipione Pulzone e il suo tempo*, a cura di Alessandro Zuccari, Roma, 2015, pp. 218-228 e anche p. 221, ill. 16-17, dove vengono pubblicati due ritratti di Ludovico Leoni eseguiti dal figlio Ottavio. Per i rapporti tra Ottavio Leoni e il Caravaggio si veda, invece, in particolare, MARIA CRISTINA TERZAGHI, “*Virtuosi illustri del suo tempo*”. *Novità e precisazioni per Ottavio Leoni, Caravaggio e i volti della Roma caravaggesca*, in *Caravaggio. Mecenate e pittori*, cat. della mostra (Caravaggio, 2010), a cura di Maria Cristina Terzaghi, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 15-57.

⁵⁴ GIOVANNI BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma, 1642, pp. 144-145.

A proposito del *Ritratto di Filippo Neri* dell'Ambrosiana, Achille Ratti (il futuro papa Pio XI) nel 1909 così scrisse (purtroppo senza indicare la precisa fonte delle sue informazioni):

Alla tenerezza tutta particolare di Filippo pel Cardinale Federico, dobbiamo il piccolo, arguto ritratto [...], preso da una cera colorata di finissima modellatura, per la quale è buona tradizione che San Filippo, ribelle ad ogni altra istanza, si rassegnasse a posare, pur di contentare il suo prediletto Cardinale, che non voleva partire da Roma senza recar seco l'immagine del dolce e santo padre dell'anima sua⁵⁵.

La notizia che Federico richiese il ritratto di Filippo Neri quando quest'ultimo era ancora in vita si trova anche negli atti del processo per la canonizzazione del Neri: "*Sui ritratti, art. 84, il teste [Pietro Consolini] sa 'che il card. Borromeo lo fece, in vita, retrahere, in cera'*"⁵⁶. Se ne parla anche nella *Vita di S. Filippo Neri* scritta da Pietro Iacomo Bacci nei primi decenni del Seicento:

Insino à qui Federigo Cardinal Borromeo: il quale per l'amore, e concetto in che l'hauea, fece fare vn ritratto di cera del Santo ancor viuente, tenendolo apresso di se con grandissima veneratione⁵⁷.

Nel 1928 Louis Ponnelle e Louis Bordet citarono due lettere, del 16 maggio e del 5 agosto 1590, inviate da Domenico Sant'Elia a Giulio Petrucci (ora purtroppo disperse) in cui si parla di un ritratto di Filippo Neri eseguito da "*Messer Ludovico Padovano*" per conto di un cardinale, un prelado che i due studiosi identificarono problematicamente con Agostino Cusani o con Federico Borromeo⁵⁸. In seguito è stata in particolare Olga Melasecchi nel 1995 a proporre di

⁵⁵ ACHILLE RATTI, *S. Carlo e S. Filippo Neri*, in "San Carlo Borromeo nel terzo centenario della canonizzazione M.DC.X - M.CM.X", 5, marzo, 1909, p. 76, ill. 10, e p. 77. Cfr. anche ARLENE QUINT, *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and his MVSAEVM of 1625*, New York-London, (1974) 1986, p. 9.

⁵⁶ *Il primo processo per San Filippo Neri nel codice Vaticano latino 3798 e in altri esemplari dell'Archivio dell'Oratorio di Roma*, edito e annotato da Giovanni Incisa della Rocchetta e Nello Vian con la collaborazione del P. Carlo Gasbarri d.o, Città del Vaticano, 1963, IV, Regesto del terzo processo, testimonianza di Pietro Consolini (un padre dell'Oratorio), 19-20 agosto 1610, p. 39. Cfr. CLAUDIA GERKEN, *Filippo Neri, Carlo Borromeo und Ignatius von Loyola - Die Entsehung der Bildverebrung*, in "Annales Oratorii", 13, 2015, p. 148, nota 44.

⁵⁷ PIETRO IACOMO BACCI, *Vita di S. Filippo Neri fiorentino Fondatore della Congregazione dell'Oratorio. Raccolta da' Processi fatti per la sua Canonizatione [...] Di nuouo dall'Autore riueduta, et emendata*, Roma, (1622) 1642, p. 319, n. 12 (frase non presente nella I ed. del 1622). Cfr. CLAUDIA GERKEN, *Vom Porträt zum Heiligenbild. Filippo Neri als 'Vivum Exemplar' und die Legitimation seines Bildkultes*, in *Rahmen-Diskurse. Kultbilder in konfessionellen Zeitalter*, a cura di David Ganz e Georg Henkel, Berlin, 2004, II, p. 239 (la quale cita il testo del Bacci dall'edizione del 1625) e p. 235, ill. 12 (in questo studio la didascalia del *Ritratto di Filippo Neri* presenta un punto di domanda dopo il nome di Ludovico Leoni).

⁵⁸ LOUIS PONNELLE - LOUIS BORDET, *Saint Philippe Néri et la société romaine de son temps*

individuare l'autore del *Ritratto di Filippo Neri* in Ludovico Leoni e di confermare che tale commissione era stata voluta proprio dal cardinale Federico. La studiosa ha infatti pubblicato un documento steso dal padre oratoriano Pietro Consolini (è lo stesso che ha testimoniato al processo) nel quale si legge: “*So che esso vivente [Filippo Neri] furono fatti di lui ritratti e fra gli altri ne viddi uno in cera, che l'havea fatto fare il Card.le Federico Borromeo*”. Sulla base di questa carta d'archivio la Melasecchi ha quindi scritto che è “*Probabile*” che tali testimonianze documentarie facciano proprio riferimento al *Ritratto di Filippo Neri* dell'Ambrosiana⁵⁹. Si tratta di un'ipotesi che, come si è visto, viene ora pienamente confermata dai pagamenti inediti sopra citati. Sappiamo inoltre che esiste un'incisione (il cui autore è indicato con la scritta “*Jac. Mercorus sculp. Mediol.*”), che riproduce il *Ritratto di Filippo Neri* dell'Ambrosiana, un lavoro sulla cui parte inferiore troviamo scritte anche queste parole latine:

*Vera. S. Philippi. Nerii. Effigies/Ex. Icuncula. Cerea/Quam/Federicus. Borromeus/ Card. et Archiep. Mediol./vivens/Penes. Se. Religiose. Habott/Moriens/Bibliothecae. Ambrosianae. Legavit*⁶⁰.

Oltre alle commissioni qui sopra ricordate a vari artisti, sappiamo che a poco a poco l'interesse di Federico Borromeo si concentrò anche sul tema del paesaggio naturale. Questo spiega il suo rivolgersi inizialmente soprattutto ai pittori fiamminghi che di tale genere erano i maggiori esperti e di cui avevano quasi il monopolio. Tra questi, ovviamente, i pittori più dotati e quindi i più ricercati

1515-1595, Paris, 1928, tr. it. *San Filippo Neri e la società romana del suo tempo (1515-1595)*, Firenze, 1931, p. 68, nota 2 (le parole citate sono di tali studiosi poiché i due documenti non sono stati trascritti). Le due lettere sono state ricordate anche da OLGA MELASECCHI, *Cristoforo Roncalli, Ludovico Leoni e la Congregazione dell'Oratorio romano*, in “*Storia dell'arte*”, 92, 1998, p. 23, nota 11, la quale, tuttavia, ha precisato che esse “*sono andate [poi] disperse*”.

⁵⁹ OLGA MELASECCHI, *Nascita e sviluppo dell'iconografia di S. Filippo Neri dal Cinquecento al Settecento*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cat. della mostra (Roma, 1995), Milano, 1995, citazioni p. 47, nota 14, e p. 35; MELASECCHI, *Cristoforo Roncalli*, cit., 1998, rispettivamente pp. 5 e 6. La studiosa, però, ha erroneamente riferito (p. 6) che tale *Ritratto* faceva parte dei 98 dipinti citati nella “*Donatio inter vivos*” del cardinale Federico del 1618 (per questo documento si veda la nota 198), una notizia ripetuta anche, ad esempio, da BERNARDINA SANI, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino, 2005, p. 23. In realtà il *Ritratto di Filippo Neri* non faceva parte di tale gruppo di opere: cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 281, n. 1 (il *Ritratto* di cera dipinta del Leoni è stato inserito dalla studiosa tra le “*Sculture*”): la Jones, però, ha scritto che esso era stato eseguito da un “*ANONIMO, ca. 1586-95*”. Invece, successivamente, RUTH S. NOYES, *Peter Paul Rubens and the Counter-Reformation Crisis of the Beati moderni*, London-New York, 2018, p. 151, proprio sulla base dello studio della Melasecchi, ha attribuito tale *Ritratto* a Ludovico Leoni.

⁶⁰ Cfr. GERKEN, *Filippo Neri*, cit., 2015, p. 148, il quale, però, non ha pubblicato tale incisione, anche se ha dato la seguente indicazione circa la sua collocazione: “*London Oratory, Bibliothek, S. Philip Neri in pictures. Portraits and devotional, Bd. II, S. 9*”. Purtroppo, nonostante i tentativi fatti, non mi è stato possibile né vedere né ottenere tale immagine.

erano Paul Bril e Jan Brueghel dei Velluti. Di fatto, anche attraverso i propri scritti, il Borromeo, che, come è noto, era stato anche il “*benigno Protettore*” dell’Accademia di San Luca a Roma dal 1593 sino al 1595 (anno in cui lasciò Roma per tornare a Milano)⁶¹, è stato uno di coloro che più hanno apprezzato e valorizzato i generi pittorici della pittura fiamminga⁶².

Il cardinale Borromeo divenne, dunque, un importante committente di Jan Brueghel di cui dovette apprezzare non solo le sofisticate abilità di artista nel campo della diligente riproduzione del naturale, ma anche il suo comportamento da buon cattolico (come si vedrà meglio più avanti in alcune lettere). Infatti Jan, che era il figlio del cattolico Pieter Bruegel il Vecchio (che dal 1559 si firmava “*BRVEGEL*”, senza la ‘H’), era un artista di religione cattolica che proveniva da un paese che, a differenza di altre regioni confinanti, era rimasto ancora nell’ambito del cattolicesimo⁶³. Il pittore milanese Agostino Santagostino nel

61 ROMANO ALBERTI, *Origine e progresso dell’Accademia del Disegno, De Pittori, Scultori, & Architetti di Roma [...]*, Pavia, 1604, pp. †2r-v (introduzione datata 31 gennaio 1599): “*PERCHE V.S. Illustriss. & Reuerendiss. [cardinale Federico Borromeo] ha sempre hauuto gusto, e piacere grandissimo, che l’Accademia del Disegno incominciata da’ Pittori, Scultori, & Architetti di Roma, sotto la sua benigna Protezione vada innanti; però nel partire, che V. S. Illustrissima fece di Roma per Milano al suo Arciuescouato, commise à me, come à Segretario, ben che indegno di tal Accademia, ne tenessi minuta, e particolar cura in notare tutto ciò, che passasse giornalmente in essa Accademia, e ne dessi conto à V. S. Illustriss. come nostro benigno Protettore, che se bene nel suo // partire ci lasciò in luogo suo gl’Illustrissimi Signori Cardinali Paleotto, e del Monte, ambi affettionatissimi à tal professione: tuttauia gustando tanto (come fa) V. S. Illustriss. di queste Virtù, ne ha sempre tenuta, e tiene particular protezione in fauorir tutti come benignissimo Signore*”; e (p. 1): “*Dopò varij discorsi, si fè elezione del Sig. Principe [Federico Zuccari] sotto la protezione dell’Illustriss. & Reuerendiss. Card. BORROMEO, dell’anno 1593. & sotto il Pontificato di CLEMENTE VIII.*”. Si veda anche ISABELLA SALVAGNI, *Da Universitas ad Accademia. II. La fondazione dell’Accademia de i pittori e scultori di Roma nella chiesa dei santi Luca e Martina. Le professioni artistiche a Roma: istituzioni, sedi, società (1588-1705)*, Roma, 2021, in particolare pp. 473, 481, 498 (con bibliografia precedente). La studiosa sottolinea (pp. 211 sgg.) come sia infondata la tesi spesso ripetuta, anche tramite il testo secentesco dell’Alberti, che lo Zuccari (assieme a Girolamo Muziano) sia stato il protagonista principale della nascita dell’Accademia di San Luca. Di questa Accademia fece parte anche Paul Bril (cfr. *ivi*, ad indicem).

62 Cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 65, 86. Si veda anche ALESSANDRO ZUCCARI, *Arte, collezionismo, accademie e riforma tridentina: Federico Borromeo tra Roma e Milano, in La donazione della raccolta d’arte di Federico Borromeo all’Ambrosiana 1618–2018. Confronti e prospettive*, atti delle giornate di studio (Milano, 2018), a cura di Alberto Rocca, Alessandro Rovetta e Alessandra Squizzato, in “*Studia Borromaica*”, 32, 2019, pp. 13-48.

63 Si è molto discusso sulla presenza o meno di elementi protestanti nella pittura di Pieter Bruegel il Vecchio, ma in realtà non ci sono affatto elementi che portino a concludere che Pieter non fosse cattolico: cfr., in particolare, NILS BÜTTNER, *Plus semper quam pingitur: The Catholic Bruegel*, in “*Artibus et Historiae*”, 39, 77, 2018, pp. 99-109, il quale (p. 105) così sintetizza: “[Pieter] Bruegel non only lived and died as a Catholic, but was also familiar with the contents of Catholic theology to which he gave artistic form.”. Per quanto riguarda il proprio cognome, Pieter dal 1559 abbandonò la grafia in corsivo “*brueghel*” per adottare quella in maiuscolo di origine classicheggiante: “*BRVEGEL*” (senza la ‘H’): cfr. MARGARET A. SULLIVAN, *Bruegel and the Creative Process, 1559–1563*, Farnham-Burlington, 2010, pp. 18-19. Invece i figli ripresero il cognome “*Brueghel*” con la ‘h’: cfr. ORROCK,

suo testo *L'immortalità, e gloria del pennello* del 1671 così scrisse a proposito dell'incontro a Roma tra il cardinale Borromeo e Jan Brueghel:

Bruguel Fiamingo. Il cardinale Federico Borromeo essendo in Roma hebbe cognitione di questo Virtuoso, che quiui studiuaua con molta applicatione, e preuedendo, che sarebbe riuscito vn grand'huomo, lo volle in sua Corte con buonissima prouisione, // dandogli comodità d'operare conforme il suo genio, ch'era dipingere in piccolo, onde riuscì poi quell'eccezionale Pittore, come l'opere fatte da lui lo publicano al Mondo⁶⁴.

L'anno seguente, invece, Pietro Paolo Bosca così si soffermò sull'interesse di Federico per il giovane Jan a Roma, del quale – egli scrisse – apprezzava l'indole e l'ingegno: “*Immo cum Romae versaretur Bruguel ab ephebis egressus, captauerat sibi beneuolentiam Federici, qui cum inspexisset indolem, ac ingenium adolescentis, vocatum in suas aedes benignè aluit, ac semper largè ditauit pecunia.*”⁶⁵.

Al periodo romano di Jan Brueghel è stata riferita una ‘possibile’ prigionia del pittore (voluta dal Sant’Uffizio) e una sua successiva scarcerazione per intervento del cardinale Borromeo. È stato lo stesso Bosca nel 1672 ad accennare cripticamente a tale episodio. Egli, parlando del *Fuoco* (o *Allegoria del Fuoco*), ora esposto in Ambrosiana (olio su rame, 46 x 66 cm) (fig. 10), dipinto da Jan nel 1608 su commissione di Federico, così scrisse:

*Haec tabula aut commendat, aut accusat artificem; tanto enim studio elaboratam fuisse tulit fama, quòd cum tunicà molestà foret puniendus Bruguel, iam que tortor parasset fasciculos, ereptus flammis à Federico, flammis apprime reddiderit. Dissipatus is rumor verus ne sit, an mendax, statuere non attinet*⁶⁶.

Cioè le fiamme magistralmente dipinte da Jan nel suo *Fuoco* alluderebbero alle pene corporali che il pittore, che era stato (forse) carcerato, avrebbe dovuto subire. Secondo il Crivelli, che ha cercato di interpretare le parole del Bosca, l'artista era stato probabilmente sottoposto a indagine dal Sant’Uffizio. A ciò

Bruegel, cit., 2017, p. 8 (ma si veda anche la nota 739).

⁶⁴ AGOSTINO SANTAGOSTINO, *L'immortalità, e gloria del pennello, Ouero Catalogo delle Pitture Insigni, che stanno esposte al publico nella Città di Milano* [...], Milano, 1671, pp. 66-67, ed. *L'immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano* [1671], a cura di Marco Bona Castellotti, Milano, 1980, p. 68.

⁶⁵ PIETRO PAOLO BOSCA, *De origine, et statu bibliothecae Ambrosianae Hemidecas. Ad eminentissimum Principem S.R.E. Cardinalem Federicum Borromaeum* [...], Milano, 1672, p. 123.

⁶⁶ BOSCA, *De origine*, cit., 1672, p. 123. Il CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 72, così traduce questo brano: “*tal quadro ‘dice dunque il Bosca’ sta come una lode, o vuoi come un'accusa, per chi lo ha dipinto. Poiché portò la fama, che fosse il quadro dipinto con tanto ingegno per questo, che, sendo Brueghel in procinto d'essere punito colla malcomoda camiciuola, e già preparando il carnefice i fascinetti, sottratto lui il pittore, alle fiamme dall'istesso Federigo, abbia perciò le fiamme dipinto con tanta maestria [...] se poi tal voce che è corsa, la sia vera, ouveramente una fandonia, non è ciò ch'importi di stabilire.*”. Per la bibliografia sul *Fuoco* rimando alle note seguenti e alla nota 462.



Fig. 10. Jan Brueghel dei Velluti, *Allegoria del Fuoco*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana
(© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

farebbero riferimento, a parere dello studioso, la “*tunicà molestà*” (“*malcomoda camiciuola*”) e i “*fasciculos*” (“*fascinetti*”), attinenti a un “*auto da fè*”, che potrebbero alludere, appunto, ad alcune pene che gli furono però evitate per l’intervento provvidenziale dello stesso cardinale Federico⁶⁷. Tuttavia questo episodio (che lo stesso Bosca ammette di non sapere se sia vero o meno) non è per nulla

⁶⁷ CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 72-74, il quale, in particolare (p. 72), così commenta: “*Ma ciò che adesso veramente rimane, e importerebbe, e piacerebbe, di stabilire, saria, se le cose siano realmente venute sì presso a’ termini di un auto da fè, come farebbero pensare la camiciuola ed i fascinetti presentati dal Bosca.*”. Sulla questione si vedano anche BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 39-41 (la quale, seguendo in parte il Crivelli, cita, a tal proposito, tre lettere di Jan, la prima del 17 giugno 1606 [cfr. la nota 356 e la **fig. 65**], la seconda del 26 settembre 1608, dirette a Federico, e la terza dello stesso giorno inviata invece a Ercole Bianchi, in cui si farebbe riferimento a tale aiuto nella liberazione: la studiosa dà credito solo alla prima lettera, ma ritengo che anch’essa non si riferisca a tale questione); GIAN ALBERTO DELL’ACQUA, *La Galleria federiciana e gli incrementi del tardo Seicento*, in *Storia dell’Ambrosiana. Il Seicento*, Milano, 1992, p. 304; AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, pp. 65-66; RINALDI, *Un viaggio in Italia*, cit., 2012, p. 58; ARGENZIANO, *Un contributo allo studio dell’italiano*, cit., 2014-2015, pp. 20-21; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 15 e pp. 74-75, note 31-32; GIUSEPPE ELIO BARBATI, *La nascita della natura morta in Europa. Contributo alla definizione delle origini del genere*, Napoli, (2020), 2021, p. 136, nota 40.

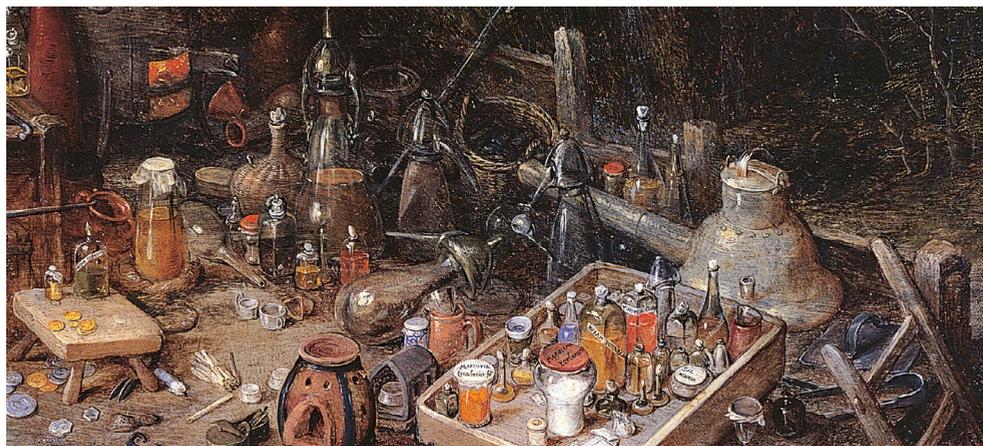


Fig. 11. Jan Brueghel dei Velluti, *Allegoria del Fuoco*, particolare della fig. 10, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

documentato. E neppure sono emersi indizi in tal senso tra le carte romane di quegli anni tuttora conservate nell'archivio del Sant'Uffizio (oggi Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede) che sono state recentemente indagate da Adriano Amendola⁶⁸. Forse la causa della carcerazione di Jan potrebbe essere intravista, come è stato ipotizzato dallo stesso Amendola, in “*un tentato procedimento inquisitorio*” determinato da un'attività alchemica che il pittore potrebbe aver svolto in quegli anni. Si tratterebbe, cioè, di una pratica esoterica, intrapresa dal pittore, che era legata al lavoro della distillazione. Una procedura che potrebbe essere testimoniata anche dagli oggetti tipici di un laboratorio alchemico che il medesimo Jan raffigurò qualche anno dopo nel suo dipinto raffigurante il *Fuoco* (fig. 11), proprio quello citato dal Bosca: infatti qui troviamo degli oggetti che lo stesso pittore così menzionò in una sua lettera indirizzata a Federico del 26 settembre 1608: “*il quadro Ellementa del fuoco in quael e de uedere oigni sorte darmeria. metali oro argento e fuoco ancho l'alchimio e distilattioni. tutti fatte del natural con grandismo diligenc*”⁶⁹. Ma, ovviamente, la presenza di

⁶⁸ Cfr. AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, pp. 65-66.

⁶⁹ BAMi, *G 198b inf*, f. 258r, Anversa, 26 settembre 1608, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XII, p. 99. Per l'ipotesi del “*tentato procedimento inquisitorio*” per tali pratiche esoteriche rimando ad AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, p. 65. Sulle allusioni alchemiche presenti in questo quadro, senza però riferimenti alla lettera qui sopra citata, si vedano CHRISTINE GÖTTLER, *Allegories of Fire and of the Arts*, in *Art and Alchemy. The Mystery of Transformation*, cat. della mostra (Düsseldorf, 2014), a cura di Beat Wismer, Dedo von Kerksenbrock-Krosigk e Sven Dupré, München, 2014, pp. 137-138, ill. 3; MARLISE RIJKS, *Artist' and Artisans' Collections in Early Modern Antwerp: Catalysts of Innovation*, Turnhout, 2021, p. 114; MARLISE RIJKS,

ampolle e contenitori legati all'alchimia e alla distillazione nel suo *Fuoco* non può essere di certo considerata una prova che Jan fu imprigionato a Roma per tale pratica. Al limite, se fosse vera tale carcerazione, si potrebbe intravedere, come è stato pure suggerito, una marginale detenzione causata da qualche reato minore come una rissa. Infatti non raramente accadeva, soprattutto nel corso del Seicento, che alcuni riottosi pittori fiamminghi attivi a Roma fossero coinvolti in violenze e disordini ben testimoniati anche dalle carte documentarie rimaste. Ma anche questa rimane una pura supposizione⁷⁰. Di recente, inoltre, Marco Tizzoni e Costanza Cucini, analizzando attentamente un piccolo olio su rame con la raffigurazione di un *Paesaggio con altoforno* (ora nella Galleria Doria Pamphilj) eseguito da Jan Brueghel, hanno formulato una nuova ipotesi (anche questa, però, mi sembra assai improbabile)⁷¹. Questi studiosi sono partiti dalla considerazione che l'artista fiammingo abbia realizzato tale quadretto nei pressi di Tivoli durante il suo periodo romano: una convinzione motivata dal fatto che nel dipinto è riprodotto un raro altoforno (gestito da maestranze lombarde) che si trovava proprio in quel luogo. Di conseguenza essi hanno ipotizzato che Jan, avvicinandosi per dipingere tale “*sensitive subject*”, sia stato scambiato per una sorta di ‘spia’ e che quindi sia stato incarcerato sino alla liberazione avvenuta per l'intervento del cardinale Borromeo.

'Maker-Collectors': Distillation in Early Modern Antwerp, in *Alchemie - Genealogie und Terminologie, Bilder, Techniken und Artefakte*, a cura di Petra Feuerstein-Herz e Ute Frietsch, Wiesbaden, 2021, pp. 255-256, ill. 3, e p. 300, ill. 14. Secondo il CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, cit., 1990, p. 177, sia il cardinale Borromeo che il cardinale Del Monte erano accomunati anche dalle “*conoscenze dell'alchimia*”.

⁷⁰ Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 40; AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, p. 65; BARBATI, *La nascita della natura morta*, cit., (2020), 2021, p. 136, nota 60. Per la vita turbolenta dei pittori stranieri a Roma rimando invece, in particolare, a *I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, cat. della mostra (Roma, 2014-2015; Paris, 2015), a cura di Francesca Cappelletti e Annick Lemoine, Milano, 2014.

⁷¹ Cfr. MARCO TIZZONI - COSTANZA CUCINI, *A Blast Furnace Painting by Jan Brueghel the Elder (1568-1625): a New Interpretation*, in “*Metalla*”, 27, 1, 2023, pp. 88-89 (p. 89 per la citazione che seguirà). Sul dipinto si veda anche ANDREA G. DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Milano, 2016, p. 81, n. FC 449 (stranamente, però, non citato dai due studiosi).