

Dove si trova il *Paradiso* dipinto da Jan Brueghel nel 1612?

La committenza del conte Giovanni Borromeo, come si è ampiamente visto nel precedente capitolo, non andò a buon fine e il *Paradiso* venne in seguito venduto a un altro acquirente del quale però, purtroppo, non conosciamo il nome. Possiamo però ora chiederci se tale prezioso dipinto di Jan Brueghel sia andato perso oppure se possa essere identificato in uno dei quadri tuttora conservati in qualche collezione o museo. La frase “*per le molte varietà di cose che ci entrono*” usata nella citata missiva del 25 gennaio 1613 non agevola l’identificazione precisa del soggetto, anche se indica che nel quadro erano state dipinte molte “*cose*”. Ma c’è un altro indizio che ci potrebbe essere di particolare aiuto. In un’altra lettera sopra ricordata del 19 aprile 1613 il Brueghel ammette che il cardinale Borromeo potrebbe aver rinunciato a comprare il *Paradiso* rifiutato dal nipote “*poi ché ha un altro di mia mano*”. È anche significativo il fatto che in tale missiva Jan subito continui dicendo di voler contrastare con forza l’obiezione avanzata da Federico di aver “*usata maggior diligenza nel suo che in questo, sapendo ben io quanto ci sia dà dire di bonta, da l’uno à l’altro*”. Quando l’artista scrive che il cardinale “*ha un altro di mia mano*” ovviamente sottintende un “*altro*” *Paradiso*, perché non avrebbe avuto senso se il pittore avesse detto genericamente che Federico aveva un altro suo quadro non comparabile come soggetto, perché a quella data il cardinale possedeva di sicuro diversi altri dipinti del pittore fiammingo. Quindi quale “*altro*” quadro di sua mano raffigurante il *Paradiso* citato nella lettera dell’artista il cardinale possedeva?

Nel codicillo del 15 settembre 1607, inserito nel testamento del cardinale Borromeo, troviamo diversi quadri di Jan Brueghel. Ma l’unico che ha come soggetto il “*Paradiso*” è il seguente: “*Un quadro del medesimo [Brueghel] che rappresenta la gloria del Paradiso con moltissime figure, et con un prato fiorito di sotto, lungo circa due palmi et alto uno, et mezo*”⁴⁵⁴. A prima vista sembrerebbe questo il dipinto che il cardinale già possedeva e che era simile a quello che il pittore fiammingo aveva eseguito per il conte Giovanni. Ma, in realtà, se leggiamo sia l’inventario del 1618 dei quadri donati dal cardinale all’Ambrosiana sia il *Musaeum* pubblicato da Federico nel 1625 troviamo una descrizione più precisa di tale dipinto che ci porta a escludere del tutto tale identificazione. Infatti nel documento della donazione leggiamo: “*La Gloria del Paradiso significata con moltissime figure, e con un prato fiorito di sotto, alto cinque once e largo sette; e le figure*

⁴⁵⁴ BAMi, *S.P.II.262*, n. 5/1, f. 6r (codicillo testamentario del 15 settembre 1607); cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 336.

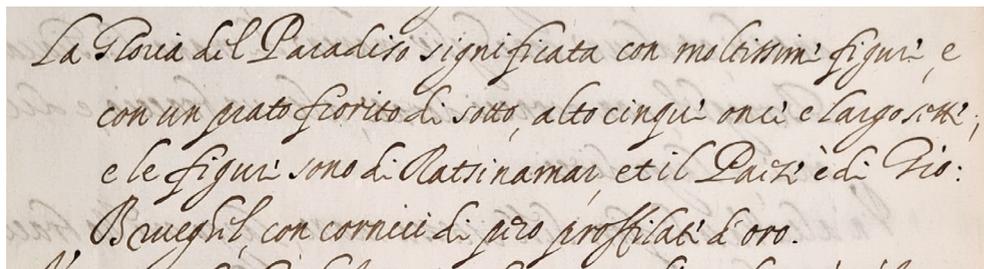


Fig. 78. Donazione del cardinale Federico Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana del 1618, in ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “Donatio inter vivos” del 28 aprile 1618, C, f. n.n., particolare (© Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Milano) (foto: Autore)

sono di Ratsinamar, et il Paese è di Giovanni Brueghel, con cornici di pero proffilate d'oro.” (fig. 78); mentre nel *Musaeum* troviamo scritto: “*TABELLA PARADISI. [...] proxima Tabella est amoenissimi argumenti; Paradisus nempe [...] Paradisum fecit Rathnamerus Belga, Floresque Bruguelus addidit.*”⁴⁵⁵.

Quindi questo *Paradiso* era un'opera alla quale avevano collaborato sia Hans Rottenhammer, che aveva eseguito le figure che occupano buona parte del quadro, sia Jan Brueghel, che aveva invece raffigurato, solo marginalmente, il paesaggio e i fiori. Inoltre in questo dipinto prevalgono nettamente le figure, mentre in un passo di una lettera, già sopra commentata, il pittore, riferendosi al *Paradiso* commissionato dal conte, aveva proprio scritto “per le molte varietà di cose che ci entrono”, un chiaro e indubitabile riferimento alla molteplicità di elementi che lo caratterizzano. Quindi quello citato nel codicillo e nel *Musaeum* era decisamente un altro quadro, il quale, in effetti, è stato facilmente identificato con la *Gloria angelica* (olio su rame, 26 x 35,5 cm), tuttora conservato presso la Pinacoteca Ambrosiana (fig. 79). Si tratta di un'opera che è stata ‘forse’ realizzata in tempi diversi, cioè tra il 1596 (quando Jan dipinse il paesaggio e i fiori) e il 1605 (quando invece intervenne il Rottenhammer, il quale, lavorando a Venezia, ricevette il dipinto da Anversa)⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ Cfr., rispettivamente: 1) ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “Donatio inter vivos” del 28 aprile 1618, C, f. n.n. (si veda anche una copia di questa donazione in BAMi, *S.P.II.262*, n. 14/1, f. 7r); cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 345; 2) BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, p. 20, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 30 e tr. it. p. 31: “*QUADRETTO DEL PARADISO. [...] ecco il successivo quadretto di soggetto luminosamente gioioso, che rappresenta cioè il Paradiso [...]. Il Paradiso fu realizzato dal belga Rathnamero, i fiori aggiunti da Bruegel.*” Cfr. VECCHIO, *Inventari seicenteschi*, cit., 2009, p. XV e p. 150, n. 60.

⁴⁵⁶ Su questo dipinto si vedano in particolare, anche per i diversi pareri sulla datazione, BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 44-45, 103, ill. 17; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 262, n. 99; LUUK PIJL, Scheda n. 84, in *Fiamminghi e Olandesi. Dipinti dalle collezioni lombarde*, cat. della mostra (Milano, 2002), a cura di Bert W. Meijer, Milano, 2002, pp. 140-141; LUUK PIJL, Scheda n. 289, in *Pinacoteca Ambrosiana. II. Dipinti dalla metà del Cinque-*



Fig. 79. Jan Brueghel dei Velluti e Hans Rottenhammer, *Gloria angelica*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

cento alla metà del Seicento, a cura di Bert W. Meijer, Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 2006, pp. 225-226; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 260-261, n. 321; WOOLLETT, *Jan Brueghel d. Ä.*, cit., 2013, pp. 51-52, ill. 42. Una copia di più grandi dimensioni di tale *Gloria angelica* è citata come “*La gloria di Ratmanno tirata in grande di altezza d’un braccio, e oncie dieci, e di larghezza di due braccia e mezzo in circa*” tra i dipinti donati dal cardinale Borromeo al nipote conte Giulio Cesare Borromeo e alla moglie contessa Giovanna Cesi Borromeo nella “*Nota dei quadri, che l’Illustrissimo signor Cardinale Borromeo lascia al signor Conte Giulio Cesare Borromeo, et alla signora Contessa Donna Giovanna Cesi Borromea, parte de quali sono nelle stanze di Sua Signoria Illustrissima in Arcivescovato et parte nel Palazzo di Senago*”, e anche nella nota con “*Quadri nella Camera di Sua Eminenza*”, rispettivamente in ABIB, *Eredità e Legati. Testatori. Borromeo, Cardinale Federico. Testamenti e codicilli, Transazioni da 1630...*, tra le carte del testamento del 20 giugno 1630, notaio Ferrando Dossena, f. n.n.; e in ABIB, *Famiglia Borromeo, Quadri, lapidi e ritratti*, s.d., f. 2r; cfr. ANNA ELENA GALLI, *Tra l’Ambrosiana e la famiglia: disposizioni testamentarie del cardinale Federico Borromeo per la sua quadreria*, in *La donazione della raccolta d’arte di Federico Borromeo all’Ambrosiana 1618-2018. Confronti e prospettive*, atti delle giornate di studio (Milano, 2018), a cura di Alberto Rocca, Alessandro Rovetta e Alessandra Squizzato, in “*Studia Borromaica*”, 32, 2019, pp. 443, 456, n. 3, e p. 465 (quest’ultimo documento è stato pubblicato su segnalazione di Sergio Monferrini). Un brevissimo accenno a una copia di tale “*Nota dei quadri*” si trova anche in ALESSANDRO MORANDOTTI, *Il revival leonardesco nell’età di Federico Borromeo*, in *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, atti del convegno (Milano, 1990), a cura di Maria Teresa Fiorio e Petro C. Marani, Milano, 1991, p. 180, nota 59 (su segnalazione di Mauro Natale); e in AGOSTI, *Collezionismo e archeologia*, cit., 1996, p. 142, nota 16 (pure qui su segnalazione di Mauro Natale). Anche l’ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 38, p. 169, nota 2, nega l’identificazione tra il *Paradiso* preparato per il conte Giovanni Borromeo e questa *Gloria angelica*, e scrive che nella “*Pinacoteca Ambrosiana non è esposto alcun Paradiso di Brueghel*”. Per la collaborazione tra il Brueghel e il Rottenhammer si veda, da ultimo, McCABE, *Many Hand*, cit., 2021, pp. 93-111.



Fig. 80. Jan Brueghel dei Velluti, *Paradiso terrestre con la creazione di Adamo*, Roma, Galleria Doria Pamphilj (© 2023 Amministrazione Doria Pamphilj s.r.l., Trust Doria Pamphilj)

Ma se non era questo, quale *Paradiso* già possedeva il cardinale quando nel 1613 Jan Brueghel scrisse la sua lettera? Anche dalla consultazione di altri inventari delle opere dell'Ambrosiana non emerge alcun *Paradiso* del pittore fiammingo⁴⁵⁷. Si deve di certo escludere il *Paradiso terrestre con la creazione di Adamo* (olio su rame, 26,5 x 35 cm), firmato e datato 1594 e attualmente conservato nella Galleria Doria Pamphilj di Roma (**fig. 80**), perché non c'è alcuna prova che esso sia stato commissionato dal cardinale Borromeo quando si trovava a Roma⁴⁵⁸. Si può tranquillamente anche scartare qualsiasi quadro con *l'Ingresso*

⁴⁵⁷ Cfr. VECCHIO, *Inventari seicenteschi*, cit., 2009.

⁴⁵⁸ Su questo rame si vedano, in particolare, FRANCESCA CAPPELLETTI, Scheda, in *Dipinti Fiamminghi e Olandesi della Galleria Doria Pamphilj*, cat. della mostra (Genova, 1996), a cura di Piero Boccardo e Clario Di Fabio, Genova, 1996, pp. 70-71; ANDREA G. DE MARCHI, *Il realismo per Camillo Pamphilj e qualche accessione alla raccolta di famiglia*, in *Studi romani III*, in "Antologia di Belle Arti", 2009, pp. 26-27, ill. 2; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 432-433, n. 185; AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, pp. 66-67, ill. 3 (il quale scrive che questo dipinto potrebbe essere identificato con quello inventariato nel

degli animali nell'arca di Noè perché questo tema non comprende il Paradiso terrestre. Non a caso, in una lettera del 22 aprile 1611, indirizzata dal Brueghel al Bianchi, nel far riferimento a un quadro con l'Arca di Noè richiesto dal Borromeo, Jan non usa affatto il termine 'Paradiso': "quemto il quadro del Illustrissimo Cardinal del arca de noi: non mà schrito. ne anco la letra. non va risposta. aspettera l'ordina sua Vostra Signoria me fara favore."⁴⁵⁹. In realtà non sappiamo neppure se tale commissione sia andata in porto, e comunque non troviamo più traccia di quel dipinto nelle lettere successive che ci sono rimaste. Non è neppure sicuro che il quadro per il Borromeo citato in tale missiva, ammesso che, appunto, sia stato consegnato al cardinale, possa essere identificato con *L'ingresso degli animali nell'arca di Noè* firmato e datato 1613 (olio su tavola, 54,6 x 83,8 cm) e ora conservato presso il J. Paul Getty Museum di Los Angeles (fig. 81)⁴⁶⁰.

Si potrebbe invece sospettare, molto fondatamente, che Jan abbia fatto riferimento a un quadro che di sicuro il cardinale già possedeva in quel momento e che doveva presentare un soggetto simile e sovrapponibile a quello richiesto dal conte Giovanni, ma che oggi conosciamo con un titolo 'apparentemente' diverso. Mi riferisco all'*Allegoria della Terra* (o più semplicemente *Terra* o anche *Terra. Paradiso con il peccato originale* o, ancora, come vedremo tra poco, *Terra o il Paradiso terrestre*) ora conservata al Louvre (olio su rame, 45 x 65 cm), un'opera che, in effetti, presenta un vero e proprio soggetto paradisiaco con quel che è stato definito un 'bosco biblico'⁴⁶¹. Infatti questo rame raffigura una grandissima

1627 nella collezione del cardinale Francesco Maria Del Monte); DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj*, cit., 2016, pp. 79-80, n. FC 274 (il quale invece ritiene che questo rame abbia fatto parte sino al 1644 della collezione del cardinale Antonio Barberini e, in seguito, anche di altre raccolte prima di entrare, più tardi, nella collezione Doria Pamphilj). Va però segnalato che ARIANNE FABER KOLB, *Cataloguing Nature in Art: Jan Brueghel the Elder's Paradise Landscapes*, tesi di dottorato, University of Southern California, Los Angeles, 2000, p. 104; e la stessa FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder*, cit., 2005, p. 47, sembra, seppur molto cautamente, lasciare aperta la possibilità di associare tale dipinto alla committenza del Borromeo. Per altri Paradisi di Jan si veda HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net>.

⁴⁵⁹ BAMi, *G 280 inf.* n. 17, f. 24r, Anversa, 22 aprile 1611, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 25v, è annotata la data della risposta del 18 maggio 1611); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXVIII, p. 146.

⁴⁶⁰ Cfr., ad esempio, FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder*, cit., 2005; POLYXENI POTTER, *Painting from Life Nature's Unpredictable Menagerie*, in "Emerging Infectious Diseases", 11, 12, dicembre, 2005, pp. 1991-1992; ANNE T. WOOLLETT, Scheda n. 26, in ANNE T. WOOLLETT - ARIANE VAN SUCHTELEN, *Rubens et Brueghel: 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, pp. 192-201; ERTZ - NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 454-457, n. 197; www.getty.edu/art/collection/objects/850/jan-brueghel-the-elder-the-entry-of-the-animals-into-noah's-ark-flemish-1613/?dz=0.5000,0.3124,0.90 (con ampia bibliografia).

⁴⁶¹ Cfr., in particolare, JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 242 (c); JACQUES FOUART, *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, Paris, 2009,



Fig. 81. Jan Brueghel dei Velluti, *L'ingresso degli animali nell'arca di Noè*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum (Digital image courtesy of Getty's Open Content Program) (CC 0 1.0)

p. 106, inv. 1092; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 451-452, n. 195; CARLO CORSATO, *Detail Made in Heaven. Jan Brueghel the Elder as a New Jacopo Bassano*, in "Dutch Crossing", 35, 3, 2011, pp. 200-212; KUBISSA, *Rubens, Brueghel, Lorena*, cit., 2012, pp. 48-49, ill. 9 (nel capitolo "El bosque bíblico"). Una copia di scuola del Brueghel della Terra è stata segnalata nel 2012 dalla Honig in HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net/janbrueghel/earth-paradise-landscape-paris-louvre> (nel suo commento del 9 agosto 2012 in "Discussion") (Stoccarda, Württembergische Staatsgalerie, olio su rame, 46 x 67,2 cm); mentre un'altra copia (improbabile, forse, che sia la stessa) è stata citata da ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, p. 451, nota 1; una foto a colori si trova in [ANONIMO], in "Connaissance des arts", 249, 1972, ill. a p. 89: Bruxelles, Boskovitch Miodrag, olio su rame, 46 x 68 cm. È stato inoltre segnalato da ALESSANDRO MORANDOTTI, *Natura morta, natura viva e pittura di paesaggio nella Milano di Federico Borromeo*, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di Mina Gregori, Milano, 1999, pp. 15, 101, ill. 43; da ALESSANDRO MORANDOTTI, Scheda, in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di Mina Gregori, Milano, 1999, p. 246; e ancora dallo stesso ALESSANDRO MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, 2005, pp. 199-200, 222, ill. 128, che la Terra ora al Louvre di Jan Brueghel è stata riprodotta, con modifiche, da Carlo Antonio Procaccini in un dipinto ora in collezione privata. Per questo quadro si veda anche HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net/janbrueghel/paradise-vienna>. Su Carlo Antonio Procaccini e le sue copie derivanti da dipinti di Jan Brueghel, rimando invece ad ANGELO LO CONTE, *Carlo Antonio and the bottega Procaccini*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 83, 1, 2020, pp. 7-32, in particolare p. 21. Per quanto riguarda i *Quattro elementi* di Jan Brueghel, il MARGHETICH, *Per una rilettura critica del 'Musaeum'*, cit., 1988, p. 114, nota 14, ha sostenuto che essi potrebbero essere meglio interpretati se si tiene conto dei dottissimi testi di Blaise de Vigenère e in particolare di quello dedicato agli scritti di Filostrato



Fig. 82. Jan Brueghel dei Velluti, *Allegoria della Terra (Paradiso terrestre)*, Parigi, Musée du Louvre (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/d1010064470>)

varietà di animali di specie e di grandezze diverse che convivono pacificamente in un variegato e lussureggiante paesaggio naturale (fig. 82). Si tratta di una scena che allude quindi all'armonia primordiale tra tutti gli esseri vegetali e animali prima del peccato originale. L'aspetto paradisiaco è evidenziato anche dalle tre piccolissime figure che si intravedono sullo sfondo a sinistra: Dio Padre e i progenitori Adamo ed Eva.

Sappiamo che questa *Terra* faceva parte del ciclo commissionato dal cardinale a Jan Brueghel comprendente le *Allegorie dei quattro elementi* (o *Quattro elementi*), le quali furono realizzate in anni diversi, dal 1608 al 1621 (ma proprio la *Terra*, come si dirà tra poco, non era stata inizialmente concepita come tale). La *Terra* era sicuramente nelle mani del cardinale Federico 'almeno' dall'aprile del 1613 (ma più avanti vedremo che lo era quasi certamente anche prima, verso il 1609

(BLAISE DE VIGÈNÈRE, *Les images ou Tableaux de Platte peinture de Philostrate Lemnien Sophiste Grec.*, Paris, 1578): "È facile constatare – scrive il Marghetich – una singolare affinità tra il metodo applicato dal Vigenère e quello adottato da Jan Brueghel o da colui il quale scelse il soggetto e compose il programma delle allegorie. Le affinità fin qui individuate vengono confermate dalla presenza, nelle Allegorie degli elementi dipinte da Jan Brueghel per Federico Borromeo, di particolari che ritrovano una loro coerenza attraverso i testi del Vigenère."



Fig. 83. Jan Brueghel dei Velluti e Hendrick van Balen, *Allegoria dell'Acqua*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

o il 1610). Come è noto, la *Terra*, assieme agli altri elementi allegorici del *Fuoco* (fig. 10), dell'*Acqua* (Ambrosiana, olio su rame, 46 x 66 cm) (fig. 83) e dell'*Aria* (Louvre, olio su rame, 45 x 65 cm) (fig. 84), furono esposti presso la Pinacoteca Ambrosiana sino alla fine del Settecento (per l'intero ciclo si veda la fig. 108)⁴⁶².

⁴⁶² Sui *Quattro elementi* di Jan Brueghel, si vedano, in particolare: QUINT, *Cardinal Federico Borromeo*, cit., (1974) 1986, pp. 86-90; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 241-242 (a, b, c, d); JANSEN-MEIJER-SQUELLATI BRIZIO, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings*, cit., 2001, p. 94, n. 86 (*Fuoco*) e p. 95, n. 87 (*Acqua*) (questi, come è noto, sono i soli due *Elementi* tuttora conservati in Ambrosiana); FABER KOLB, *Cataloguing Nature in Art*, cit., 2000, pp. 149 sgg.; POMMIER, *Un regard de Milan*, cit., 2002, pp. 212-213; LUCY CHARLOTTE CUTLER, *The Art of Imitating Nature: Jan Brueghel's Landscape Paintings for Cardinal Federico Borromeo*, in *Archivi dello sguardo. Origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia*, atti del convegno (Ferrara, 2004), a cura di Francesca Cappelletti, Firenze, 2006, pp. 195-217; LUK PIJL, Schede n. 197 (*Acqua*) e n. 198 (*Fuoco*), 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, rispettivamente pp. 91-93, 93-95; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 451-452, n. 195 (*Terra*); III, pp. 1048, 1050, 1052, n. 499 (*Acqua*); III, pp. 1058, 1060-1061, n. 505 (*Aria*); III, pp. 1067-1068, n. 509 (*Fuoco*) (qui indicato erroneamente come olio su tavola); HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net>. Per il *Fuoco* si veda anche il recente intervento di CARLOTTA STRIOLO, Scheda n. 32, in *Bosch e un altro Rinascimento*, cat. della mostra (Milano, 2023), a cura di Bernard Aikema,



Fig. 84. Jan Brueghel dei Velluti e Hendrick van Balen, *Allegoria dell'Aria*, Parigi, Musée du Louvre (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064472>)

Nel 1739 il francese Charles de Brosse, visitando tale raccolta milanese, scrisse proprio che quei dipinti di Jan Brueghel erano i più belli della galleria: “*Quatre tableaux des Quatre éléments, du Breughel, d'une beauté et d'un travail achevé; ce*

Fernando Checa Cremades e Claudio Salsi, Milano, 2022, p. 70. Va inoltre ricordato che di questi *Quattro elementi* esistevano diverse copie. Ad esempio furono copiati nel 1668 (“*copie de quadri alla Biblioteca Ambrosiana*”) da Carlo Rossi per il marchese di Cislago Galeazzo Maria Visconti: cfr. DANIELE PESCARMONA, *Storie ordinarie di raccolte di quadri e di famiglie milanesi. Milano-Bruxelles, 1649-1763*, Sondrio, 2020, pp. 31-32. Invece nell'inventario del 1689 dei beni dei parenti del cardinale Federico IV Borromeo (1617-1673) troviamo scritto: “*Quattro elementi copie del Brugora sopra il ramo con cornici nere fatte fare dal s.r duca*” (questo duca era Antonio Renato Borromeo, duca di Ceri e fratello di Federico IV, e i dipinti provenivano dalla galleria romana dello stesso cardinale Federico IV); inoltre nell'inventario del 1711 dei beni della duchessa Elena Visconti Borromeo (moglie di Antonio Renato Borromeo) ritroviamo gli stessi “*quattro elementi dipinti sopra il rame copie del Brugora*”, venduti al conte Ferdinand Ernst von Mollard per 1.400 lire (con una stima di 800 lire); segnalò pure che nell'inventario del 1689, qui sopra citato, troviamo anche “*Due fruttiere da Roma del Brugora cornice d'oliva con profilo d'oro*”, opera di Jan Brueghel il Vecchio o, forse, di Jan il Giovane o di Abraham Brueghel, anche queste provenienti dalla galleria romana del cardinale Federico IV: per questi documenti cfr. GALLI-MONFERRINI, *I Borromeo d'Angera*, cit., 2012, rispettivamente p. 160; p. 60 e p. 100, nn. 148-151; p. 160. Per la figura di Federico IV Borromeo si veda in particolare SAMUEL WEBER, *Aristocratic Power in the Spanish Monarchy: The Borromeo Brothers of Milan, 1620-1680*, Oxford, 2023, pp. 101-153.

sont le plus beaux morceaux de la galerie."⁴⁶³. In seguito, come risaputo, i *Quattro elementi* furono requisiti e portati in Francia nel 1796 per volontà di Napoleone, come è anche testimoniato da alcuni documenti tuttora presenti in Ambrosiana. Ad esempio in una "Nota delle Pitture [...] che gli Agenti di Scienze, e Belle Arti dell'Accademia Nazionale di Parigi presso l'Armata d'Italia hanno trasportato dalla Biblioteca Ambrosiana di Milano" troviamo "I famosissimi Quattro Elementi, cioè Aria, Acqua, Terra, Fuoco tre dipinti su metallo rosso [rame], ed uno in legno [in realtà sono tutti su rame] dal suddetto Bruguel cadauno once 13. 1/2 per once .9."⁴⁶⁴. Due di essi, cioè la *Terra* e l'*Aria*, rimasero a Parigi, mentre gli altri due elementi tornarono a Milano nel 1816⁴⁶⁵. Il motivo per cui la *Terra* e l'*Aria* di Jan Brueghel

⁴⁶³ DE BROSSES, *Lettres familières sur l'Italie*, cit., (XVIII sec.) ed. 1931, I, Lettera VIII, p. 105.

⁴⁶⁴ BAMi, S.P.II.225, f. 1 (nella stessa cartella è presente un documento simile: ff. 18-21), "Nota delle Pitture e Disegni Originali, dei Manoscritti, dei Libri di Edizione del Secolo XV° e dei pezzi d'Antichità che gli Agenti di Scienze, e Belle Arti dell'Accademia Nazionale di Parigi presso l'Armata d'Italia hanno trasportato dalla Biblioteca Ambrosiana di Milano, nei giorni 30. Floreal, 22. Prairial e 7. Messidor (19. Maggio; 10; e 15. ultimo scorso) Giugno Anno 1796 ultimo scorso". Si vedano anche BAMi, S.Q.+II. 35, f. 95, "Nota dei Capi ~~deportati~~ trasportati levati dai Francesi dalla Biblioteca Ambrosiana. Nel Maggio e Giugno del 1796.": "del Bruguel, I quattro Elementi; dipinti in metallo, di once 13. 1/2 per once - 9."; BAMi, Arch. Cons., 106, C, m9, ff. 10r-v, con il "Confesso di Ricevuta" delle requisizioni, datato 15 giugno 1796, scritto in francese, che cita al f. 10r anche i "quatre Elements" di Jan Brueghel; ASCMi, Località milanesi, 38, Biblioteca Ambrosiana 1603-1798, 38-12, ff. 14-17 (questo testo è simile a quello del primo documento di questa nota), f. 14: "Nota delle Pitture e disegni Originali [...] (19 Maggio 10. e 15 Giugno 1796. Ultimo Scorso)" (i *Quattro elementi* sono citati al f. 15), mentre al f. 13 dell'"Inventario" del 1798 delle opere presenti in Ambrosiana (stesso documento, ff. 1-14), troviamo anche scritto: "I Voti [vuoti] che sono rimasti in questa Galleria per il trasporto di varj quadri requisiti dalla Repubblica Francese, si ha intenzione di riempirli con altri quadri, e disegni indicati nella sala antecedente, ed altrove". Lo stesso "Inventario", con il riferimento ai vuoti lasciati dalle requisizioni francesi, si trova anche in BAMi, Arch. Cons., 106, C, m20, ff. 2r-5v, f. 4r. Cfr. inoltre JEAN-BAPTISTE-PIERRE LEBRUN, *Examen hitorique et critique des tableaux exposés provisoirement, Venant des premier & second envois de Milan, Cremona, Parme, Plaisance, Modène, Cento & Bologne, auquel on a joint le détail de tous les Monumens des Arts qui sont arrivés d'Italie*, Paris, 1798, p. 69, nn. 138-141; *Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie Par les Commissaire du Gouvernement Français*, Paris, 1798, pp. 114-117, nn. 138-141; (ACHILLE RATTI), *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano, 1907, Appendice II, p. 141 (che riporta il documento citato nel testo senza però dare alcuna indicazione archivistica); MARIE-LOUISE BLUMER, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 a 1814*, in "Bulletin de la société de l'histoire de l'art français", 1, 1936, pp. 326-327, nn. 426-427; GIOVANNI GALBIATI, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca ambrosiana*, Milano, 1950, Appendice II, p. 280 (con documento sprovvisto di segnetura); QUINT, *Cardinal Federico Borromeo*, cit., (1974) 1986, p. 311 (anche qui con documento privo di indicazione archivistica); MARCO BALLARINI, *La bufèra napoleonica*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano, 2000, pp. 340, 362; ALESSANDRO ROVETTA, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana. II. Dalle requisizioni napoleoniche all'Unità d'Italia*, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo quarto - Dipinti dell'Ottocento e del Novecento - Le miniature*, coordinamento di Marco Rossi e Alessandro Rovetta, Milano, 2008, pp. 13-19.

⁴⁶⁵ Per i due quadri tornati a Milano si veda anche il *Catalogo, e spiegazione dei quadri e sculture, Qui trasportate da Parigi, ed esposte attualmente all'osservazione del Pubblico, nelle Sale superiori del Palazzo Arc. di Milano, col nome dei loro celebri Autori, et ai loro luoghi a cui appartengono*, Milano,

non vennero riconsegnate all'Ambrosiana si trova in una "Nota" del 1816. In essa si spiega che, al momento della restituzione, i due quadri non furono rintracciati al Louvre poiché erano stati spostati nelle stanze che erano state dell'imperatore Napoleone da dove, però, non potevano essere prelevati per ragioni burocratiche:

*Due Elementi, cioè il fuoco e l'acqua dipinti sopra metallo rosso, da Brueghel. Gli altri due Elementi, cioè l'Aria e la Terra non furono trovati nel museo Imperiale di Parigi al momento della restituzione, come assicurò verbalmente il Barone D'Ottensfels. Si dice che fossero nel Gabinetto del Re, dal quale, secondo la Convenzione tra le Potenze Alleate e la Francia, nulla si poteva levare. Dicesi ancora che causa della loro separazione può essere stato il costume e il piacere di Napoleone Imperatore, di cambiare di quando in quando gli oggetti d'arte del suo gabinetto con quelli del Museo Imperiale*⁴⁶⁶.

Quindi la *Terra* è attualmente conservata al Louvre ed è esposta, non a caso, come si è detto, con il corretto titolo di "*La Terre ou Le Paradis terrestre*"⁴⁶⁷.

s.d. (inserito alla fine del volume di [CARLO BIANCONI], *Guida per Milano Corretta, ed Accresciuta*, Milano, 1786), p. 5: "Due quadri dipinti sul rame i quali rappresentano i due grandi elementi, cioè il Fuoco e l'Acqua, opera molto insigne del rinomato P. Bergnel [Jan Brueghel]". Per la data di restituzione si veda la nota seguente. Nel 2012 tutti i *Quattro elementi* dipinti da Jan Brueghel per il cardinale Borromeo furono esposti presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano in una mostra intitolata *Rizómata. Terra, Aria, Acqua, Fuoco. Il Ritorno di Brueghel all'Ambrosiana*, a cura di Marco Navoni (di questa esposizione, però, non è stato pubblicato il catalogo). Nel titolo della mostra si parla appunto di "*Ritorno*" per sottolineare come assieme ai due dipinti del *Fuoco* e dell'*Acqua*, ancora conservati nel museo ambrosiano, siano stati esposti anche gli altri due elementi, la *Terra* e l'*Aria*, provenienti invece dal Louvre, in modo da ricomporre integralmente, almeno per qualche mese, la serie dei *Quattro elementi* appartenuta al cardinale Federico.

⁴⁶⁶ BAMi, *Arch. Cons.*, 106, C, m18, f. 2r, "Nota delle pitture e disegni originali, de' libri Manoscritti e stampati restituiti a questa Biblioteca Ambrosiana dalla Munificenza di Francesco I. Imperatore d'Austria per mezzo del Barone di Ottenfels e ricevuti dal Dottore Cavaliere Amoretti l'anno 1816."; cfr. ROVETTA, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana*, cit., 2008, pp. 30-31, nota 52. La richiesta per la restituzione delle opere dell'Ambrosiana iniziò nel 1814: infatti già il 27 aprile 1814 (cioè il mese seguente l'ingresso delle armate della coalizione antinapoleonica a Parigi) il conte Giberto Borromeo e i dottori del Collegio inviarono nella capitale francese una lettera per ottenere indietro le opere requisite da Napoleone: cfr. BAMi, *Arch. Cons.*, 106, C, m16, ff. 6r-7r, 27 aprile 1814: "Il Conte Giberto Borromeo Conservatore Perpetuo della Biblioteca Ambrosiana, fondata e dotata da suoi Maggiori, e i sottoscritti Bibliotecarii Dottori del Collegio in essa stabilito, osano ora indirizzarsi al nuovo Governo della Francia per avere la restituzione di ciò che alla Biblioteca medesima fu con violenza rapito nel 1796, e portato a Parigi. [...]". Però il recupero (parziale) fu comunque lungo poiché terminò solo nel 1816: BAMi, *Arch. Cons.*, 106, C, m13, f. 4r: "1816. Restituzione fatta alla Biblioteca Ambrosiana de' suoi libri ed oggetti d'arte ceduti ai francesi nella requisizione militare del 1796.". Si vedano anche, per altri riferimenti, BALLARINI, *La bufera napoleonica*, cit., 2000, p. 361; ROVETTA, *Storia della Pinacoteca Ambrosiana*, cit., 2008, p. 17.

⁴⁶⁷ Cfr. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064470>. Questo rame è stato inserito come "*Allegory of Earth or Earthly Paradise*" tra i vari quadri con animali dipinti da Jan Brueghel in MARRIGJE RIKKEN, *Exotic Animal Painting by Jan Brueghel the Elder and Roelant Savery*, in *Zoology in Early Modern Culture. Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education*, a cura di Karl A.E. Enekel e Paul J. Smith, Leiden-Boston, 2014, p. 404, n. 9.

È stato notato che il cardinale Borromeo sapeva rileggere gli elementi della cosmologia presenti nei suoi *Quattro elementi* (fig. 108) attraverso la lente di una specifica simbologia religiosa: ad esempio il *Fuoco* era anche inteso come allusione all'Inferno, la *Terra* come Paradiso terrestre e *L'Acqua*, per la presenza di un arcobaleno sullo sfondo, come richiamo alla biblica promessa fatta da Dio a Noè⁴⁶⁸. I dipinti di Jan Brueghel – è stato inoltre sottolineato – possono anche essere considerati delle “*encyclopedic allegories*” che presentano una sorta di “*devout naturalism*” proprio perché nei suoi quadri il pittore ha proposto delle immagini naturali che possono essere ‘intese’ anche come criptogrammi devoti o come icone sacre⁴⁶⁹. In particolare è stato pure suggerito di considerare i *Quattro elementi* come testi ‘figurati’ di teologia: “*Le quattro allegorie di terra, acqua, aria e fuoco, raffigurano la realtà visibile e materiale, che, tuttavia, in quanto creazione, è rimando all’invisibile Dio creatore; in questo senso questi dipinti possono essere interpretati come trattati teologici.*”⁴⁷⁰.

D'altra parte Jan sapeva ben adattare i suoi simbolismi ai diversi committenti. Il pittore, ad esempio, nel dipingere i suoi *Quattro elementi* per il cardinale Federico ha eliminato tutti i riferimenti legati alla simbologia del potere politico che aveva invece utilizzato (o che userà anche in seguito) in altri suoi quadri destinati alle corti asburgiche. Ad esempio, varie allusioni alla glorificazione della corte di Bruxelles sono presenti nella serie dei *Cinque sensi* (ora conservata nel museo del Prado) eseguita nel 1617-1618, in collaborazione con il Rubens, per l'arciduca Alberto VII (governatore dei Paesi Bassi spagnoli) e per la moglie arciduchessa Isabella Clara Eugenia. Per i *Quattro elementi* richiesti dal Borromeo, Jan Brueghel ha dunque, ovviamente, accentuato i simbolismi religiosi in modo da evidenziare l'idea che tali immagini esprimessero la potenza di Dio che crea e governa il mondo e non una realtà materiale sotto il dominio terreno di un regnante⁴⁷¹. Quindi, per il cardinale Federico gli animali con il paesaggio

⁴⁶⁸ Cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 67; CORSATO, *Detail Made in Heaven*, cit., 2011, p. 207; e, per *L'Acqua*, LUCY CHARLOTTE CUTLER, *Representing an Alternative Empire at the Court of Cardinal Federico Borromeo in Hasburg Milan*, in *The Possessions of a Cardinal. Politics, Piety, and Art 1450-1700*, a cura di Mary Holingsworth e Carol M. Richardson, University Park (Pa), 2010, p. 257. Come si è visto sopra (cfr. la nota 69), è stato anche messo in evidenza che nel *Fuoco* sono stati raffigurati vari oggetti utilizzati per la distillazione.

⁴⁶⁹ Cfr. LEOPOLDINE PROSPERETTI, *Viola animae: The Art of Jan Brueghel the Elder and the Tradition of Devout Naturalism*, in *The Humanist's Workshop. Special Issue on Salvatore I. Camporale*, in “*Italian Quarterly*”, 66, 179-182, 2009, p. 108.

⁴⁷⁰ ALBERTO ROCCA, “*Ac ne qua in historia labes admittetur*”: la funzione didattica dell'arte sacra in 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. 102.

⁴⁷¹ Cfr. CUTLER, *Representing an Alternative Empire*, cit., 2010, soprattutto pp. 254-255. Per la serie dei *Cinque sensi* del Prado realizzata nel 1617-1618, molto probabilmente su commissione dei protettori del pittore, cioè il governatore dei Paesi Bassi Alberto VII e la moglie

terrestre presenti nella *Terra* eseguita da Jan raffigurano ‘sostanzialmente’ il *Paradiso terrestre*. È noto, e lo si è già accennato, come uno dei soprannomi del pittore fiammingo fosse ‘Brueghel del Paradiso’, proprio per la sua frequente produzione di quadri con tale tema⁴⁷².

Sappiamo che il cardinale Borromeo era anche in grado di individuare nei quadri che aveva commissionato dei raffinati simbolismi anche quando egli stesso non li aveva espressamente richiesti. È il caso, in particolare, del *Paesaggio invernale con gloria angelica*, eseguito dal Brueghel e dal Rottenhammer verso il 1595 (ora in Ambrosiana: olio su rame, 26,5 x 36 cm), un’opera che fa parte di una serie di sei quadretti in rame (fig. 85)⁴⁷³. Lo stesso Borromeo nel suo *Musaeum* racconta infatti di aver individuato in tale dipinto un particolare efficace simbolismo che però, ammette, non aveva espressamente ‘ordinato’:

*Rathnameri sunt parvuli Alites in hiemis rigore spargentes florum copiam, quos Bruguelus fecit. Subest Mysterium tamquam florum amoenitas, et niveos adstrictae gelu, sunt extremae naturae, et tamquam hiemis facie tellus, Veris imagine Caelum repraesentetur. Sed nihil ego symbola, mysteriaque ista respiciens, rem sic depingi ipsam iussi*⁴⁷⁴.

Comunque, per ritornare alla *Terra/Paradiso* del Louvre, va ancora ribadito che tale quadro presenta anche, o soprattutto, oltre alla ovvia connotazione di

arciduchessa Isabella Clara Eugenia, si vedano, in particolare, FABRIZIO CLERICI, *Allegorie dei sensi di Jan Brueghel*, Firenze, 1946; BARBARA WELZEL, *Sinnliche Erkenntnis, Wissenschaft und Bildtheorie. Der Fünf-Sinne-Zyklus von Jan Brueghel d. Ä und Peter Paul Rubens für das erzbischöfliche Paar Albrecht und Isabella*, in *Scientiae et artes. Die Vermittlung alten und neuen Wissens in Literatur, Kunst und Musik*, a cura di Barbara Mahlmann-Bauer, Wiesbaden, 2004, I, pp. 231-245; MARÍA SÁNCHEZ LUQUE, *La vanitas en Los cinco sentidos de Brueghel: Olfato y Tacto*, in “Revista de Filología Románica”, 5, 2007, pp. 296-304; MCFADDEN, *Food, Alchemy*, cit., 2014, pp. 35-55; HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, pp. 73-77; CHRISTINE VAN MULDEERS, *Rubens. Works in Collaboration: Jan Brueghel I & II*, London, 2016, pp. 53-71, nn. 10-14, ill. 58, 64, 71, 75, 79; SARA BENNINGA, *The Changing Perception of the Five Senses*, in “Ikonotheka”, 29, 2019, pp. 103-122; HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net>. Rimando inoltre, anche per altri dipinti simili, a JOANNA WOODALL, *Greater or lesser? Tuning into the Pendants of the Five Senses by Jan Brueghel the Elder and his Companions*, in *Cambridge and the Study of Netherlandish Art. The Low Countries and the Fens*, a cura di Meredith McNeill Hale, Turnhout, 2016, pp. 68-98; e a PAOLINI, *Peter Paul Rubens e gli arciduchi delle Fiandre*, cit., 2019, pp. 483-501.

⁴⁷² Cfr. la nota 4.

⁴⁷³ Cfr. LUUK PIJL, Scheda n. 192b, 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. 83-84.

⁴⁷⁴ BORROMEI, *Musaeum*, cit., 1625, p. 25, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 40 e tr. it. p. 41: “Di Rathnamero vi sono dei piccoli alati che nel gelo dell’inverno spargono dei fiori realizzati da Bruegel. Vi si cela un mistero, come dire l’incanto dei fiori e il rigore della neve che rappresentano gli aspetti opposti della natura, come se la terra fosse rappresentata nel suo aspetto invernale e il cielo nel suo volto primaverile. Peraltro io, riflettendo a questi simboli e misteri, non ho affatto dato l’ordine che il soggetto fosse dipinto così.”.



Fig. 85. Jan Brueghel dei Velluti e Hans Rottenhammer, *Paesaggio invernale con gloria angelica*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

elemento cosmologico, una chiara simbologia religiosa. Lo si vede anche dal fatto che sullo sfondo a sinistra, come si è già accennato, il pittore ha raffigurato le piccolissime figure di Dio padre e di Adamo ed Eva. In tal modo il paesaggio, la lussureggiante vegetazione e i diversi animali, in armonia tra di loro prima del peccato originale, non vanno di certo a illustrare un momento della storia dell'umanità e neppure un generico paesaggio terrestre con animali, bensì raffigurano proprio l'inizio del genere umano prima della disobbedienza a Dio, e quindi presentano il 'Paradiso terrestre'. D'altra parte, si può notare come la *Terra/Paradiso* presente nella collezione del cardinale Federico, pur facendo parte della serie dei *Quattro elementi* commissionati dal prelado, differisca totalmente dal corrispondente elemento *Terra* che troviamo in tutti gli altri cicli con i *Quattro elementi* eseguiti dal Brueghel e sino ad ora noti. Ad esempio, nella serie dei *Quattro elementi* conservati nella Galleria Doria Pamphilj di Roma (sono tutti olio su tavola, realizzati in collaborazione con Hendrick van Balen e riferiti al 1611) troviamo proprio un'*Allegoria della Terra* (olio su tavola, 54,2 x 94,5 cm) che è del tutto priva di qualsiasi minimo elemento che possa alludere al Paradiso terrestre⁴⁷⁵. In questo quadro, infatti, è completamente assente ogni

⁴⁷⁵ Cfr. FABER KOLB, *Cataloguing Nature in Art*, cit., 2000, p. 156. Per questo ciclo si vedano, in particolare, BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 72-73; CAPPELLETTI, *Schede*, in



Fig. 86. Jan Brueghel dei Velluti e Hendrick van Balen, *Allegoria della Terra*, Roma, Galleria Doria Pamphilj (© 2023 Amministrazione Doria Pamphilj s.r.l., Trust Doria Pamphilj)

connotazione religiosa perché Jan vi ha inserito solo figure simboliche collocate in un paesaggio ricchissimo di frutti e di fiori (**fig. 86**). In particolare, al centro ha posto l'allegoria della Terra nell'atto di sorreggere una cornucopia, mentre attorno ad essa ha raffigurato le stagioni che la omaggiano con i loro prodotti.

Verosimilmente il soggetto della *Terra/Paradiso* del Louvre sorse a poco a poco. Con ogni probabilità, infatti, Jan partì con l'intenzione di raffigurare un paesaggio con animali di ogni specie, ma poi, influenzato certamente dal committente, ristrutturò la sua idea iniziale rimodulando il quadro sino a connotarlo come un tema biblico paradisiaco⁴⁷⁶. Negli anni seguenti Jan Brueghel sviluppò il soggetto 'Paradiso' elaborando diverse varianti (tutte con la presenza di animali) per le quali ora si usano dei titoli specifici che però possono mutare in base alla lingua utilizzata o al museo o alla collezione privata che conserva tali dipinti. Ecco alcuni titoli: *Paradiso terrestre senza l'uomo*; *Paradiso terrestre con la creazione di Adamo*; *Paradiso terrestre con la creazione di Eva*; *La cacciata dal Paradiso terrestre*,

Dipinti Fiamminghi e Olandesi, cit., 1996, pp. 76-81; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 1041, n. 492 (*Terra*); pp. 1046-1047, n. 497 (*Acqua*); p. 1055, n. 502 (*Aria*); pp. 1065-1066, n. 508 (*Fuoco*); e pp. 1038-1044 per altri quadri della *Terra* conservati in varie collezioni; DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj*, cit., 2016, pp. 82-85, n. FC 322 (*Terra*), n. FC 332 (*Fuoco*), n. FC 328 (*Aria*), n. FC 348 (*Acqua*); HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net>.

⁴⁷⁶ Cfr. CORSATO, *Detail Made in Heaven*, cit., 2011, p. 207.



Fig. 87. Jan Brueghel dei Velluti e Pieter Paul Rubens, *Giardino dell'Eden con il peccato originale*, L'Aia, Mauritshuis

*Giardino dell'Eden con il peccato originale*⁴⁷⁷. Un esempio significativo di quest'ultimo è il bel quadro realizzato verso il 1616 da Jan in collaborazione con Rubens (che dipinse le figure), ora conservato nel Mauritshuis de L'Aia (olio su tavola, 74,3 x 114,7 cm) (fig. 87)⁴⁷⁸. Secondo Paul Smith è possibile individuare anche in

⁴⁷⁷ Cfr. ERTZ, Scheda n. 43, cit., 1998, pp. 155-158; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II pp. 428 sgg.; RIKKEN, *Exotic Animal Painting*, cit., 2014, pp. 401-433, la quale sottolinea anche l'importanza dei dipinti di Jan raffiguranti *Orfeo che incanta gli animali con la musica*. Per la tradizione fiamminga dedicata alle rappresentazioni del *Paradiso* con vari animali, si veda AMANDA K. HERRIN, *Pioneers of the Printed Paradise: Maarten de Vos, Jan Sadeler I and Emblematic Natural History in the Late Sixteenth Century*, in *Zoology in Early Modern Culture. Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education*, a cura di Karl A.E. Enenkel e Paul J. Smith, Leiden-Boston, 2014, pp. 329-400. A proposito delle varianti create da Jan Brueghel per un medesimo soggetto, la HONIG, *Copia, Copying and Painterly*, cit., 2021, p. 220, ha proposto di correlare il concetto erasmiano di "copia" (inteso anche nel senso latino di 'abbondanza') alla pratica pittorica sviluppata da Jan: "Producing in groups of variants through an additive process of gathering individual elements sets Jan off, in terms of rhetorical theory, as a true painter of copia, for one of copia's definitions as used by Erasmus was exactly the ability to vary."

⁴⁷⁸ Cfr., in particolare, HOUBRAKEN, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders*, cit., 1718, I, p. 87; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 448-451, n. 194; www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/253-the-garden-of-eden-with-the-fall-of-man/; UTA NEIDHARDT, *Von Paradiesen und Höllen – fantastische Landschaftsmalerei in unruhigen Zeiten*, in *Das Paradies auf Erden. Flämische Landschaften von Bruegel bis Rubens*, cat. della mostra



Fig. 88. Relazione di 'antipatia' tra il leone e il gallo, in JOSEPH BOILLOT, *Nouveaux pourtraitz et figures [...]*, Langres, 1592, f. Diior

questo dipinto delle particolari simbologie derivanti dall'accostamento di un animale con un altro⁴⁷⁹. Si tratta di nessi che erano stati proposti, in particolare, nel testo del 1592 scritto dall'architetto francese Joseph Boillot e intitolato *Nouveaux pourtraitz et figures de termes pour user en l'architecture*. In questo volume sono infatti illustrate diverse colonne architettoniche formate soprattutto da due animali tra i quali si riteneva, secondo la cultura del tempo, che esistessero delle naturali "ANTIPATIE"⁴⁸⁰. Ad esempio, secondo lo Smith, nel quadro del Brueghel e del Rubens ora a L'Aia la presenza del serpente e del capriolo (posti a sinistra, dove ci sono i due progenitori) alluderebbe alla relazione di 'antipatia' tra i due animali ben illustrata nel testo del Boillot⁴⁸¹. Non solo, anche l'inserimento del leone e del gallo nella parte destra del quadro sarebbe, sempre secondo lo stesso studioso, un'altra allusione alla loro reciproca 'antipatia' che era stata ben evidenziata nel testo dell'architetto francese (fig. 88), il quale aveva così sottolineato: "*Et entre les oyseaux c'est chose esmerueillable de la crainte & horreur qu'ha le Lion du coq exprimé en ceste figure, principalement lors qu'il chante [...]*"⁴⁸².

(Dresden, 2016-2017), a cura di Uta Neidhardt e Konstanze Krüger, Dresden, 2016, pp. 41-42. Si veda inoltre anche PAUL J. SMITH, *Sympathy in Eden. On Paradise with the Fall of Man by Rubens and Brueghel*, in *Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, a cura di Christine Göttler e Wolfgang Neuber, Leiden-Boston, 2008, p. 220, con l'elenco dei molteplici animali raffigurati nel quadro.

⁴⁷⁹ Cfr. SMITH, *Sympathy in Eden*, cit., 2008, pp. 211-244; parzialmente ripreso in PAUL J. SMITH, *Jan Brueghel the Elder's First Paradise Landscape (1594)*, in *Rethinking the Dialogue Between the Verbal and the Visual: Methodological Approaches to the Relationship Between Religious Art and Literature (1400-1700)*, a cura di Ingrid Falque e Agnès Guiderdoni, Leiden-Boston, 2023, pp. 255-274 (anche per l'influenza dei quadri dei Bassano, ricolmi di animali, sulla produzione pittorica di Jan Brueghel).

⁴⁸⁰ JOSEPH BOILLOT, *Nouveaux pourtraitz et figures de termes pour user en l'architecture: Composez & enrichiz de diversité d'Animaux, representez au vray, selon l'Antipathie & contrarieté naturelle de chacun d'iceulx*, Langres, 1592, *passim*.

⁴⁸¹ SMITH, *Sympathy in Eden*, cit., 2008, pp. 223-224, ill. 4. Cfr. BOILLOT, *Nouveaux pourtraitz*, cit., 1592, ff. Hivv-Hvr (con ill.).

⁴⁸² BOILLOT, *Nouveaux pourtraitz*, cit., 1592, f. Diiv e f. Diior (per l'ill.). Cfr. SMITH,

Ma nelle lettere scritte dal Brueghel è rimasta una traccia ‘verbale’ del dipinto della *Terra/Paradiso* ora al Louvre? Per la verità la parola ‘Terra’ non compare mai nelle missive del pittore destinate al cardinale e sino ad ora rintracciate⁴⁸³. In alcune lettere si fa invece solo riferimento a un ‘quadro di animali’ in preparazione per il Borromeo. Tuttavia si tratta del medesimo dipinto che può essere correttamente identificato proprio con la *Terra/Paradiso* del Louvre (e le missive che vedremo qui sotto scandiranno proprio la genesi di tale quadro)⁴⁸⁴. La prima citazione di questo rame si trova nella lettera del 14 aprile 1606 che Jan invia al cardinale: “*fnita detto: comincerà il quadro delli annimali delle grandezza ordinario*”⁴⁸⁵. Anche nella successiva missiva del 17 giugno 1606, pure questa indirizzata a Federico, il pittore scrive: “*Comme farra in quel quader danimali che io farra il maigior parto del natural*”⁴⁸⁶. E ancora, in una seguente lettera al Borromeo del 25 agosto 1606, l’artista ripete di nuovo al committente che ha intenzione di iniziare a dipingere tale opera il prima possibile:

*quanta il quadro delli animali comencera quanta prima et non mancherà de fatigare et studiare. at cio che riesse belle per aver queche perfeccion. in animali et paiesi*⁴⁸⁷.

Sympathy in Eden, cit., 2008, pp. 234-235, ill. 6.

⁴⁸³ Sappiamo comunque che il termine “*Terra*” era stato invece esplicitamente utilizzato da Jan in una sua lettera del 25 marzo 1611 indirizzata al Bianchi, il quale aveva commissionato all’artista il ciclo con i *Quattro elementi*: “*Con mio piacer. entende. il Contento che Vostra Signoria ha in el quadretto ellementa del fuco [fuoco]: gli altri tre Aria Terra et Aqua Non serrane mancho che el primo. Con questa Gorni belli. sta per finirli. et Con le prima bale. de signor Lavelli. inviera detti Vostra Signoria me scuse delle tardance. simile Cose. non ce po fare. in tempo divernato scura*”: BAMi, *G 280 inf*, n. 16, f. 23r, Anversa, 25 marzo 1611, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 23v, è annotata la data della risposta del 13 aprile 1611); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XXVII, p. 139. Nell’ultima parte di questa lettera Jan dice di aver iniziato un quadro “*Con milli fiori. detto fa per memoria per mio fanilli de Casa. per aviso*”: l’ARGENZIANO (*ivi*, p. 140, e nota 17) interpreta il termine “*fanilli*” come una svista per “*famiglia*” e quindi scrive “*come ricordo per la famiglia*”, mentre la BRENNINKMEYER-DE ROOIJ, *Roots*, cit., 1996, p. 82, ritiene che Jan Brueghel lo abbia dipinto “*for his son*”.

⁴⁸⁴ Cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 94-97; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 111; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 242; CARLO CORSATO, *Pittura di istoria e manipolazione iconografica: il modello veneziano e il “Paradiso terreste con il peccato originale” di Jan Brueghel e Peter Paul Rubens*, in *Alle origini dei generi pittorici fra l’Italia e l’Europa, 1600 ca.*, a cura di Carlo Corsini e Bernard Aikema, Treviso, 2013, pp. 119, 121-122; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 71, nota 19; HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net/janbrueghel/earth-paradise-landscape-paris-louvre>, la quale (nel suo commento del 7 maggio 2013 in “*Discussion*”) ha scritto: “*I am therefore certain that the Louvre painting is Jan’s ‘picture with animals’ of 1606-7*”. Invece qualche dubbio sull’identificazione del “*quadro delli animali*” con la *Terra* è stato espresso da PIJL, Scheda n. 198, cit., 2006, pp. 93-95.

⁴⁸⁵ BAMi, *G 251a inf*, n. 114, f. 228r, Anversa, 14 aprile 1606, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. IV, pp. 70-71.

⁴⁸⁶ BAMi, *G 195 inf*, f. 11r, Anversa, 17 giugno 1606, da Jan Brueghel a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. V, p. 74.

⁴⁸⁷ BAMi, *G 195 inf*, f. 12r, Anversa, 25 agosto 1606, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico

Passa circa un anno e mezzo e in una lettera del 1° febbraio 1608 il Brueghel comunica al cardinale Borromeo di aver saputo – da due sue precedenti missive (non conservate), di cui non conosciamo neppure la data, ma certamente di qualche mese prima – che il quadro con gli animali gli era arrivato e, soprattutto, che il dipinto gli era proprio piaciuto:

*Per la gracia d' Vostra Signoria Illustrissimo ho havuto ultimamente doi lettere per quale entende che Vostra Signoria Illustrissimo habbia riceutto il quadro delli annimali il che mi allegro somamente che le habbia piaceutto e sodisfatto*⁴⁸⁸

Da queste lettere si deduce quindi che il cardinale Federico aveva tra le mani il “quadro delli annimali” già da qualche mese e ne era soddisfatto. Sicuramente lo possedeva già dal settembre del 1607 proprio perché tale opera venne citata nel suo codicillo testamentario del 15 settembre 1607. Qui infatti il dipinto viene descritto accentuando la presenza degli “animali” e senza riferimento alla ‘Terra’:

*Un altro quadro pur in rame del medesimo [Brueghel] alto trè palmi in circa et largo quattro, di un paese con molti annimali, un leone, un pavone, un toro, un Cavallo, et molti altri, con cornici toccate d'oro*⁴⁸⁹

Successivamente, dopo la citata missiva del 1° febbraio 1608, il cardinale deve aver inviato altre lettere al pittore (anche queste non conservate). Lo sappiamo perché il 3 aprile 1609 il Brueghel, scrivendo proprio al Borromeo, accenna anche a una missiva del prelado datata 1° marzo 1609. La lettera del 3 aprile 1609 è importante perché il pittore inserisce un'informazione sul “quadro de' animali” che ci appare contraddittoria, ma che, come vedremo, si rivela in qualche modo illuminante per seguire il percorso ideativo del quadro:

*et in particolare farò del quadro de' animali, quando saperò la mente et i pensieri di Vostra Signoria Illustrissima et in tutto quello che in oltra si degnerà di commandarmi*⁴⁹⁰.

Sembra infatti che qualcosa non torni. Nella lettera precedente del 1° febbraio 1608 il pittore aveva scritto di sapere che il dipinto era di sicuro arrivato

Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. VI, pp. 78-79.

⁴⁸⁸ BAMi, *G 198b inf*, f. 239r, Anversa, 1° febbraio 1608, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. VIII, p. 82.

⁴⁸⁹ BAMi, *S.P.II.262*, n. 5/1, f. 6r (codicillo testamentario del 15 settembre 1607); cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 336.

⁴⁹⁰ BAMi, *G 202a inf*, n. 92, f. 91r, Anversa, 3 aprile 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 18, p. 117 (con la foto della missiva a p. 305, doc. 2).

nelle mani del cardinale e che si rallegrava “*somamente che le habbia piaceutto e sodisfatto*” (ed era anche stato citato nel codicillo del 1607). Ma dopo qualche mese, il 3 aprile 1609, Jan scrive a Federico dicendo di essere in attesa di sue istruzioni e disposizioni per il “*quadro de’ animali*”, in quel momento presente nel proprio studio.

Questo piccolo enigma, in realtà, è già stato sciolto dal Crivelli (il quale ha poi ottenuto anche il consenso di altri studiosi). Egli, infatti, ha giustamente ipotizzato che il cardinale, pur soddisfatto del dipinto, lo abbia subito rimandato al pittore affinché fosse modificato da “*quadro de’ animali*” ad ‘allegoria della Terra’. Ecco tale congettura espressa con il linguaggio ‘crivelliano’:

[Venne] a Federigo il pensiero di farci fare sol qualche giunta, e di ritenerselo così, bello com'era, non più come quadro degli animali, ma sì come uno, come il primo degli elementi, ch'aveva già nell'animo di farsi dipingere l'un dopo l'altro, l'elemento della terra⁴⁹¹.

Non a caso questo stesso quadro con gli animali viene citato nell'atto di donazione del cardinale datato 28 aprile 1618 (con il quale l'arcivescovo offriva buona parte della propria collezione all'Ambrosiana) con un esplicito riferimento, questa volta, alla *Terra* (fig. 89):

*L'Elemento della Terra rappresentato in un Paese con le figure d'un Leone, d'un Pavone, d'un Toro, d'un Cavallo, e di molti altri animali, con cornice d'ebano toccata d'oro, alto tre quarti in circa, e largo un braccia dell'istesso Brueghel*⁴⁹².

⁴⁹¹ CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, pp. 94-97 e p. 95 per la citazione (il quale, a p. 94, si sofferma anche sulle misure della *Terra* del Louvre confrontandole con quelle indicate nelle lettere del pittore). L'ipotesi del Crivelli è stata ripresa anche da altri studiosi come BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 120; JONES, *Federico Borromeo as a Patron*, cit., 1988, p. 265, nota 22; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 242; FABER KOLB, *Cataloguing Nature in Art*, cit., 2000, p. 156; MARRIGJE RIKKEN - PAUL J. SMITH, *Jan Brueghel's Allegory of Air (1621) From a Natural Historical Perspective*, in *Art Science in the Early Modern Netherlands*, in “*Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*”, 61, 2011, p. 107, nota 11. Segnalo inoltre che la HONIG, *Paradise Regained*, cit., 2004, p. 286 (osservazione ripresa in HONIG, *Jan Brueghel*, cit., 2016, p. 182), a proposito di una lettera del 4 luglio 1609, che la studiosa dice indirizzata dal Brueghel al Borromeo, ha così scritto: “*the Paradise could not serve to represent earth in the series because the other works were going to be done with figurini nudi.*” In realtà questa missiva è stata spedita da Jan al Bianchi (e non al Borromeo) e riguarda altri quadri, cioè “*doi paesetto*” che il Bianchi aveva inviato al pittore affinché quest'ultimo li modificasse in allegorie dell'*Acqua* e della *Terra*, correzioni che però Jan non fece perché, come egli stesso scrisse in tale lettera, “*non vengano a proposito. per terra et aqua, poi che Laria et fuoco. sonne fatte Con figurini nudi*”: BAMi, *G 280 inf*, n. 10, f. 16r, Anversa, 4 luglio 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 16v, è annotata la data della risposta del 29 luglio 1609); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XX, pp. 122-123.

⁴⁹² ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “*Donatio inter vivos*” del 28 aprile 1618, C, f. n.n. (si veda anche una copia di questa donazione in BAMi, *S.P.II.262*, n. 14/1, f. 6v); cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 345; VECCHIO, *Inventari seicenteschi*,

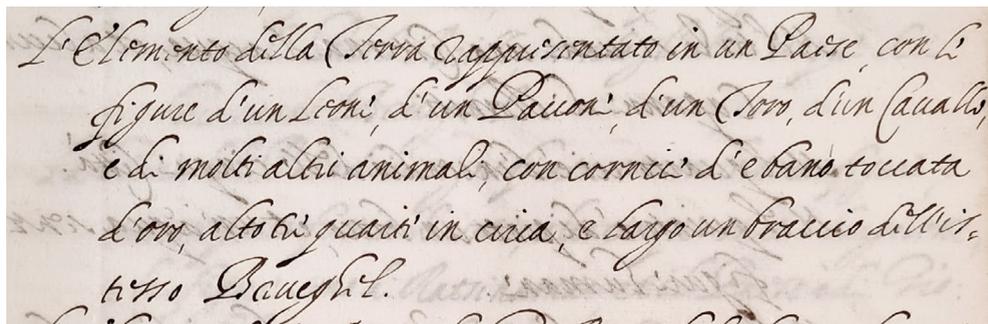


Fig. 89. Donazione del cardinale Federico Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana del 1618, in ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “Donatio inter vivos” del 28 aprile 1618, C, f. n.n., particolare (© Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Milano) (foto: Autore)

Si noti come gli animali qui citati, cioè il leone, il pavone, il toro e il cavallo, siano proprio quelli già ricordati nel codicillo del 1607, quando ancora il quadro non era stato rimandato al Brueghel per le modifiche. In seguito invece, ovviamente, il Borromeo citerà nel *Musaeum* questo suo dipinto proprio come “*Tabula Terrae*” (“*l'elemento terra*”), ma ne sottolineerà anche la presenza di altri due animali, il leopardo e il lupo, non citati nei documenti precedenti (sopra ricordati), tuttavia ben visibili nella *Terra/Paradiso* ora al Louvre (fig. 82):

*Finitima Tabula Terrae elementum amplexus, repraesentavit squalida loca, solitudinesque vastas, et frequentes arboribus silvas, prospectusque longinquos. Et animalia, quae tellus alit, cum fastu Leonem, cum pennarum pompa Pavonem, cum saevitia Leopardum, et Lupum*⁴⁹³.

In questo brano si parla proprio di vasti panorami e di foreste fitte di alberi tra cui sono inseriti gli animali. In effetti già nella lettera sopra ricordata del 25 agosto 1606 Jan Brueghel, citando tale dipinto, aveva accennato ad “*animali et paesii*”, mentre nel codicillo del 1607 Federico aveva usato l'espressione “*di un paese con molti animali*”: evidentemente, per “*paese*” sia l'artista che

cit., 2009, p. 149, n. 55. Si noti il riferimento alla cornice “*toccata d'oro*” per la quale sappiamo, come si è già visto (cfr. la nota 344), che Jan aveva una speciale ricetta: cfr. ROSA ARGENZIANO, *Un piccolo “enigma” tra le carte italiane di Jan Brueghel il Vecchio: una ricetta per la doratura delle cornici*, in *Saperi Umanistici nella Contemporaneità*, atti del convegno (Palermo, 2015), a cura di Giovanni Sampino e Francesco Scaglione, in “*La Biblioteca di ClassicoContemporaneo*”, 6, 2018, pp. 1-18.

⁴⁹³ BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, pp. 17-18, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, pp. 26, 28 e tr. it. p. 29: “*Nel quadro accanto, affrontando l'elemento terra, [Brueghel] ha dipinto luoghi squallidi, ampi deserti, foreste fitte di alberi, dilatati panorami; e, insieme, gli animali terrestri: con superbia il leone, con la pompa delle penne il pavone, con crudeltà il leopardo e il lupo.*”

il committente intendevano il paesaggio di sfondo⁴⁹⁴. Abbiamo appena visto come nel testo del suo *Musaeum* il Borromeo non abbia rinunciato a intravedere in ciascun animale inserito nella sua “*Tabula Terrae*” una specifica caratteristica morale. Non a caso, qualche anno dopo, Federico parlerà in un altro suo testo della possibilità da parte dell’uomo di trarre importanti insegnamenti anche dai singoli animali creati da Dio. Infatti ne *I tre libri delle laudi divine* (pubblicato in latino nel 1628 e in italiano nel 1632) così il cardinale scrisse:

Gli animali adunque douranno essere i nostri maestri, ed hauranno da insegnarci diuerse cose. E per addurne, e sceglierne vna, ouer due, d’innumerabili che sono, le ire de’ leoni, le crudeltà delle tigri, i veleni de’ serpenti, non ci danno forse a vedere con assai viui esempi, quanto terribile e formidabile sia l’ira diuina⁴⁹⁵?

Anche in pieno Seicento (1672) così Pietro Paolo Bosca ebbe modo di soffermarsi a descrivere la *Terra* commissionata dal Borromeo:

Terrae elementum descripsit propositis animantibus, quas alit humus, & in eadem tabulà, Leones, Tigres, ferasque cruoris cupidas, ac cicures belluas citra metum ferociae copulauit: equum in primis tantà venustate pinxit [...]⁴⁹⁶.

Dunque, abbiamo visto come il primo accenno al “*quadro delli animali*” si trovi nella lettera del 14 aprile 1606 (ma poi anche in quelle del 17 giugno e del 25 agosto 1606). Abbiamo poi notato come tale dipinto giunse nella collezione del cardinale solo successivamente, ma non dopo il settembre del 1607, quando cioè il prelado lo citò nel suo codicillo. Abbiamo inoltre osservato come, in seguito, in data imprecisata (ma comunque di sicuro dopo il 1° febbraio 1608, cioè quando il pittore scrisse a Federico di sapere che il quadro era giunto a Milano), il Borromeo, pur soddisfatto, pensò di richiedere al pittore delle modifiche per mutarlo in *Allegoria della Terra*, e che per questo lo rinviò a Jan Brueghel ad Anversa. A questo punto possiamo però chiederci: quando il cardinale rientrò in possesso della nuova e definitiva versione del dipinto? Si tratta di una domanda che ha un particolare valore anche dal nostro punto di vista perché occorre accertare se la *Terra* del Louvre sia stata effettivamente nelle mani di Federico

⁴⁹⁴ Cfr. le note 487, 489.

⁴⁹⁵ BORROMEO, *I tre libri delle laudi divine*, cit., 1632, p. 131; cfr. MARTINI, “*I tre libri delle laudi divine*”, cit., 1975, pp. 215-376, p. 311 (17); JONES, *Federico Borromeo as a Patron*, cit., 1988, p. 266.

⁴⁹⁶ BOSCA, *De origine*, cit., 1672, p. 121, tr. it. in CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 96: “*descrisse l’elemento della Terra mettendone innanzi gli animali che vengono dalla Terra nodriti, e tutt’insieme in una stessa tavola leoni, tigri, e fiere tutte, auide di sangue; e come nulla tementi la costoro ferocia, ci aggiunse pure i domestici animali; il cavallo specialmente ve l’ha dipinto di tale una bellezza [...]*”.

quando, nella citata lettera del 19 aprile 1613 indirizzata al Bianchi, il Brueghel affermò che in quel momento il cardinale aveva un quadro simile al *Paradiso* richiesto dal conte Giovanni. Non ci sono, purtroppo, lettere specifiche in tal senso, ma da un'altra missiva dello stesso 19 aprile 1613, questa volta inviata a Federico, si possono ricavare alcune preziose informazioni. Quel giorno, infatti, il Brueghel così scrisse al cardinale:

Con molto gusto ho inteso dalla amorevolissima di Vostra Signoria Illustrissima come lei continua nel dilettarsi delle opere mie poi che si compiace di comandarmi un altro quadro per suo servitore cioè l'elemento del acqua o del aria per accompagnare, colli altri che Vostra Signoria Illustrissima ha di mia mano⁴⁹⁷.

In base a queste informazioni sappiamo dunque che il 19 aprile del 1613 il cardinale già possedeva i due elementi del *Fuoco* (firmato e datato 1608) e della *Terra*, mentre non erano ancora state iniziate *L'Acqua* e *L'Aria*. È importante sottolineare che qui non si dice che la *Terra* era arrivata in quell'inizio del 1613, ma semplicemente che era un quadro che il cardinale già poteva contemplare nella propria collezione (“*ha di mia mano*”). Ma da quanto tempo il cardinale possedeva tale *Terra*? Se consideriamo che dalla lettera sopra citata del 3 aprile 1609 si può dedurre ragionevolmente che il dipinto a quella data si ritrovava nelle mani del pittore fiammingo per gli aggiustamenti voluti dal cardinale, dobbiamo desumere che l'artista potrebbe aver rinviato a Federico la *Terra* del tutto conclusa con le nuove varianti in quello stesso 1609 o, al limite, nei primi mesi del 1610. È impensabile, infatti, che Jan possa aver trattenuto il dipinto per mesi e mesi o addirittura per anni al fine di apportare solo quelle varianti richieste dal committente, cioè quelle modifiche che non dovevano di certo prevedere un lungo e totale rifacimento del quadro (e forse il Borromeo potrebbe aver chiesto al pittore di inserire solo le figure di Dio padre, di Adamo ed Eva per connotarlo anche come *Terra/Paradiso terrestre*). Tale ritardo sarebbe stato contro ogni logica, anche economica, dal momento che il Brueghel avrebbe avuto tutto l'interesse nell'inviare il quadro il prima possibile in modo da incassare senza ritardi il ‘donativo’ del cardinale e nello stesso tempo potersi dedicare ad altre sue impegnative commissioni (in effetti sappiamo, come si vedrà meglio più avanti, che lo stesso Jan nel 1608 aveva rimandato la *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* con le variazioni richieste dal cardinale Federico nel giro di qualche mese). Quindi viene a cadere del tutto la supposizione che *L'Allegoria della Terra* sia stata spedita da Jan nel “1612” come ha scritto Luca Beltrami o che “*sia arrivata a Milano a inizio 1613*” come ha invece

⁴⁹⁷ BAMi, *G 215 inf*, n. 22, f. 38r, Anversa, 19 aprile 1613, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 39, p. 171.

sostenuto Rosa Argenziano⁴⁹⁸. In ogni caso, anche immaginando, a mio parere senza alcun fondamento, che la *Terra* sia stata effettivamente rimandata nei primi mesi del 1613, il Brueghel sapeva comunque che il Borromeo possedeva tale quadro anche se al cardinale non era ancora fisicamente arrivato il dipinto rimodulato secondo le sue richieste. È comunque sicuramente errata l'ipotesi avanzata da Luuk Pijl, il quale ha scritto che “è difficile immaginare che il dipinto del Louvre [la *Terra*] – sia pure nella sua fase iniziale – possa risalire a prima del 1608, mentre una data intorno al 1615 sembra molto più credibile.”⁴⁹⁹. Sono altresì del tutto infondate, e anche queste in deciso contrasto con le lettere viste sopra, sia l'ipotesi dello Ertz e della Nitze-Ertz che considerano la *Terra* terminata “vor 1618”, sia quella di Paul J. Smith che ritiene che essa sarebbe da collocare “between 1609 and 1618”⁵⁰⁰. Da una lettera del 3 dicembre 1616 indirizzata dal Borromeo al Brueghel, che vedremo meglio più avanti, risulta comunque che alla fine del 1616 tre dei *Quattro elementi* (mancava l'*Aria*) erano già terminati e inviati al cardinale (ovviamente in diverse date): “Aspetto dopo la Primavera, l'ultimo, che resta dei quattro elementi nel quale desidero, et anche mi prometto dà voi diligenza maggiore di quella, che è ne gl'altri”⁵⁰¹.

Dunque, dopo un necessario approfondimento sulla genesi e sulla datazione della *Terra* del Louvre – un quadro ultimato definitivamente e inviato in un periodo che sarebbe a mio parere da collocare, come ho qui sopra cercato di dimostrare, verso la fine del 1609 o l'inizio del 1610 – dobbiamo ora tornare al *Paradiso* dipinto dal Brueghel per il conte Borromeo e terminato sicuramente nel 1612. Ebbene, tenuto conto delle diverse informazioni e delle ipotesi viste sino ad ora, possiamo ora domandarci se è possibile identificare il *Paradiso* richiesto dal conte Borromeo e poi venduto dal Bianchi a un collezionista a noi ignoto con qualche quadro tuttora conservato.

Per individuare tale dipinto occorre dunque tener in considerazione che esso

498 Cfr., rispettivamente, LUCA BELTRAMI in *Il Museo del Cardinale Borromeo*, cit., 1909, p. 56, nota 2; e ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 171, nota 1, la quale però aggiunge che “Questa ipotesi non collima tuttavia con la datazione dell'opera [...] intorno al 1618”. Per i tempi di rielaborazione della *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* si vedano le note 667-669.

499 PIJL, Scheda n. 198, cit., 2006, p. 95.

500 Cfr., rispettivamente, ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 451-452, n. 195, i quali, però, non parlano del legame tra il ‘quadro con animali’ e la *Terra*, come invece è stato proposto da altri studiosi (cfr. la nota 461), ma legano, come *ante quem*, la datazione del quadro alla donazione del 1618 del cardinale Borromeo; e RIKKEN-SMITH, *Jan Brueghel's Allegory of Air*, cit., 2011, p. 107, nota 11. Cfr. anche FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder*, cit., 2005, p. 56, che riferisce il dipinto al 1618.

501 ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 20, f. 194v, 3 dicembre 1616, s.l. (Milano?), da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 24.



Fig. 90. Anonimo, *Paradiso terrestre con il peccato originale*, Collezione privata

deve ovviamente raffigurare un tema legato alla ‘Terra/Paradiso’ in modo simile alla *Terra* ora al Louvre e deve sicuramente essere datato 1612. Per questo vanno tralasciati quei quadri che presentano una data anteriore o posteriore e pure quelli che, seppur privi di sigla, sono riferiti dal punto di vista stilistico a date diverse dal 1612. Ad esempio, va scartato dalla nostra ricerca il *Paradiso terrestre con il peccato originale* (olio su tavola, 27 cm di diametro) conservato in una collezione privata francese e riferito verso il 1612 (fig. 90)⁵⁰². Questo dipinto non

⁵⁰² Cfr. ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 437-439, n. 187a (ritenuto un originale di Jan Brueghel “um 1612”); HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net/janbrueghel/paradise-landscape-with-fall-of-man-france-private-collection>, la quale invece lo considera, credo correttamente, solo come opera uscita dalla bottega del pittore. Segnalo che un quadretto in rame del “Paradiso” è citato come un dipinto di Jan Brueghel nell’inventario della collezione di Benedetto Giustiniani del 1600 (cfr. SILVIA DANESI SQUARZINA, *The Collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part I**, in “The Burlington Magazine”, 139, 1136, 1997, p. 781, n. 99; FRANCESCA CAPPELLETTI, *Primi studi per il collezionismo di paesaggi a Roma all’inizio del Seicento*, in *La Konstkamer italiana. I “Fiamminghi” nelle collezioni italiane all’età di Rubens*, atti delle giornate di studio [Roma, 2004], a cura di Pamela Anastasio e Walter Geerts, in “Bulletin



Fig. 91. Jan Brueghel dei Velluti, *Paradiso terrestre con il peccato originale*, Collezione privata

solo è da respingere perché non può essere con certezza attribuito e collocato cronologicamente (in quanto privo di sigla e data), ma soprattutto perché in primissimo piano compaiono Adamo ed Eva dipinti con proporzioni decisamente maggiori rispetto agli animali e sulla base di una tipologia iconografica del tutto differente rispetto a quella della *Terra* del Louvre. Va ovviamente anche escluso il *Paradiso terrestre con il peccato originale* (olio su rame, 23,7 x 36,8 cm), già a Brentford e ora in collezione privata, che presenta la firma e la data "...EGHEL 1613" (fig. 91)⁵⁰³. E non può essere preso in considerazione neppure il *Paradiso terrestre con animali e uccelli in una radura boscosa vicino a uno stagno* (olio su rame, 19,4 x 15,6 cm), che si trova attualmente nel Musée des beaux-arts di Montréal,

de l'Institut historique belge de Rome", 76, 2006, p. 17); e che un "*Paradiso terrestre*" di Jan Brueghel è citato nell'inventario del 1635 della collezione torinese di Vittorio Amedeo I di Savoia: "794. Il *Paradiso terrestre*. Del medesimo [sopra è scritto: "Del Brugolo il giovine"], Buono." (cfr. ALESSANDRO VESME, *La Regia Pinacoteca di Torino*, in "Le Gallerie Nazionali italiane. Notizie e documenti", 3, 1897, p. 65, n. 794). La BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 164, ritiene però che questo "*Brugolo*" sia da identificare con Jan Brueghel il Vecchio e non con Jan il Giovane.

⁵⁰³ Cfr. ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 442-443, n. 189 (qui, però, il quadro è ancora segnalato come presente nella collezione del duca di Northumberland a Brentford); HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net//janbrueghel/paradise-with-fall-of-man-brentford> (con bibliografia precedente). Per la vendita cfr. www.sothebys.com/en/auctions/catalogue/2014/old-master-british-paintings-evening-114033/lot.19.html?locale=en.



Fig. 92. Jan Brueghel dei Velluti, *Paradiso terrestre con animali e uccelli in una radura boscosa vicino a uno stagno*, Montréal, Musée des beaux-arts (dono di Mr. e Mrs. Michal Hornstein)
(foto: MMFA, Denis Farley)

dal momento che questo quadro, nel quale è assente l'essere umano, è databile 1617 (o 1615) (**fig. 92**)⁵⁰⁴.

Esiste invece un dipinto che, per quanto mi sia noto, è l'unico che presenti quelle caratteristiche che ci permettono di associarlo ragionevolmente al quadro del *Paradiso*, commissionato dal conte Borromeo, proprio perché è abbastanza

⁵⁰⁴ Cfr. ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 430-431, n. 184. Secondo la Honig si tratta però di un'opera di bottega: cfr. HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net/janbrueghel/paradise-landscape-canada>. La data "1615" compare anche in altri due dipinti i quali, però, presentano la stessa scena invertita: uno è ora conservato presso la Royal Collection dell'Hampton Court Palace, mentre l'altro si trova in una collezione privata belga (cfr. ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, rispettivamente p. 446, n. 192 e pp. 447-448, n. 193).



Fig. 93. Jan Brueghel dei Velluti, *Paradiso terrestre con il peccato originale*, Roma, Galleria Doria Pamphilj (© 2023 Amministrazione Doria Pamphilj s.r.l., Trust Doria Pamphilj)

simile alla *Terra/Paradiso* del Louvre. Si tratta del *Paradiso terrestre con il peccato originale* ora conservato nella Galleria Doria Pamphilj di Roma (olio su rame, 50,3 x 80,1 cm) (fig. 93). A differenza di altri dipinti con lo stesso soggetto, questo quadro romano è l'unico, in base alle attuali conoscenze, che presenti la firma e soprattutto la sicura data del 1612: “BRUEGHEL 1612” (sul retro sono stati rintracciati anche i punzoni del fabbricante di rami Peeter Stas con l'anno 1608)⁵⁰⁵.

⁵⁰⁵ La data è stata messa in evidenza, per la prima volta, da EDUARD A. SAFARIK - GIORGIO TORSSELLI, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Roma, 1982, p. 110, n. 173: “BRUEGHEL 16(1)2” (cfr. anche EDUARD A. SAFARIK, *Galleria Doria Pamphilj. I capolavori della pittura*, Roma-Firenze, 1993, p. 40, n. 21), con però, come si vede, qualche incertezza sulla terza cifra. Cfr. inoltre CAPPELLETTI, Scheda, in *Dipinti Fiamminghi e Olandesi*, cit., 1996, pp. 82-83; CHRISTINE VAN MULDER, *Les Paradis terrestres de Jean Brueghel le vieux*, in *Flemish Art in Hungary*, atti del simposio (Budapest, 2000), a cura di Carl Van de Velde, Bruxelles, 2004, p. 96 e nota 14, ill. 5, la quale così trascrive la data: “16(1)2”; ARIANE VAN SUCHTELEN, Scheda n. 4, in ANNE T. WOOLLETT - ARIANE VAN SUCHTELEN, *Rubens et Brueghel: 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, pp. 67-68, ill. 43, con anche un rimando ad alcuni disegni preparatori; DE MARCHI, *Il realismo per Camillo Pamphilj*, cit., 2009, p. 28, p. 34, nota 7, e p. 35, ill. 10, il quale nella nota fa riferimento a “Una verifica della firma e della data, a destra in basso (BRUEGHEL 1612)”; ERTZ - NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, II, pp. 440-442, n. 188; AMENDOLA, *Jan Brueghel il Vecchio a Roma*, cit., 2011, p. 67; MARCO BUSSAGLI, *Roma. Le magnifiche pinacoteche*, Udine, 2011, pp. 178-179, n. 134; DE MARCHI, *Collezione Doria*

Si tratta di un'opera di qualità assai elevata, come doveva essere il quadro per il conte, che lo stesso Brueghel definì nella lettera sopra citata del 19 aprile 1613 *“la piu perfetta opera che di mia vita habbi intrapreso”*. Questo dipinto potrebbe ‘forse’ essere quello così descritto in un inventario del 1666 della Galleria Doria Pamphilj: *“Un quadro bislongo in tavola alto due palmi con dentro il Paradiso terrestre, cornice di noce rabescata d'oro”*⁵⁰⁶. Bisogna però tener conto che qui non è proprio chiaro se l'indicazione del supporto in *“tavola”* sia un errore materiale oppure faccia effettivamente riferimento a un altro dipinto diverso rispetto al *Paradiso terrestre con il peccato originale* della quadreria Doria Pamphilj, che però è su rame. Quest'ultima opera è invece (più sicuramente) così segnalata in due altri inventari della stessa raccolta Doria Pamphilj: *“Uno paradiso terrestre con Adam et Eva, et animali largo p. 3 ¼ alto 2”* (nel 1684) e un *“Paradiso terrestre, con diverse sorti di Animali, et Adamo, et Eva in piccolo tentati dal serpente di mano [...] longo palmi trè, et un'quarto incirca, et alto palmi dui incirca [...]”* (nel 1709)⁵⁰⁷.

Ma come è arrivato questo *Paradiso terrestre con il peccato originale* alla Galleria Doria Pamphilj? Sappiamo che Camillo Francesco Maria Pamphilj (1622-1666), unico nipote del papa Innocenzo X Pamphilj, era assai affascinato e appassionato dei dipinti del Brueghel, come testimoniano diversi documenti. Ad esempio, il 2 marzo 1654 così Camillo scrisse al nunzio apostolico di Parigi: *“Ho qui 1 quadro di mano del Brugle rappresentante la creatione del mondo.”* (riprenderò più avanti questa citazione)⁵⁰⁸. In tale lettera Camillo insistette affinché il

Pamphilj, cit., 2016, p. 80, n. FC 341, il quale scrive anche: *“La rimozione di tenaci mastici sul retro ha rivelato i punzoni del noto fabbricante di rami anversese Peeter Stas (mano e cuore con croci e iniziali, nonché l'anno 1608).”* Sullo Stas, produttore di supporti in rame, si veda JØRGEN WADUM, *Peeter Stas: an Antwerp Coppersmith and his Marks (1587-1610)*, in *Contributions to the Dublin Congress 7-11 september 1998: Painting Techniques, History, Materials and Studio Practice*, a cura di Ashok Roy e Perry Smith, London, 1998, pp. 140-144. Sulla pittura su rame e sulla tradizione pittorica di tale tecnica artistica, si veda *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575-1775*, cat. della mostra (Phoenix, 1998-1999; Kansas City, 1999; Den Haag, 1999), New York-Oxford, 1999 (con saggi di vari studiosi). Anche questo dipinto, come diversi altri di Jan Brueghel, contiene (in alto a sinistra) una civetta che probabilmente, secondo AMY ORROCK, *Jan Brueghel the Elder's Oil Sketches of Animals and Birds: Form, Function and Additions to the Oeuvre*, in *The Bruegel Success Story*, atti del simposio (Bruxelles, 2018), a cura di Christina Currie et al., Leuven-Paris-Bristol (CT), 2021, pp. 261-277, deriverebbe da uno studio (olio su tavola) di collezione privata (Wales, Powis Castle) che presenta tre civette in diverse posizioni, un'opera che è stata di recente riferita proprio a Jan Brueghel dei Velluti (*ivi*, p. 260, ill. 14.1).

⁵⁰⁶ Cfr. JÖRG GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, Roma-Wien, 1972, p. 418 (quadro conservato nel *“Palazzo in Navona”*, 13 settembre 1666); cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 69.

⁵⁰⁷ Cfr., rispettivamente, GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj*, cit., 1972, p. 321; e DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj*, cit., 2016, p. 80, n. FC 341 (le parentesi quadre sono nel testo).

⁵⁰⁸ Cfr. GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj*, cit., 1972, p. 145, n. 634 (2 marzo 1654); cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 68. Secondo FABER KOLB, *Jan Brueghel*

nunzio cercasse di comprare per lui “altri quadri compagni di mano del suddetto Brugle” senza preoccuparsi del prezzo, “*premendomi molto d’haverli*”. Il Pamphilj riuscì in effetti ad acquistare tali quadri, come risulta da una sua lettera al nunzio del 18 gennaio 1655. In questa missiva, infatti, egli espresse non solo la propria contentezza per l’acquisto andato a buon fine, ma anche la gioia per poter copiare (come pittore dilettante) tali dipinti: “*stante il desiderio singolare, che tenevo d’accompagnarli con altri in un mio Gabinetto per la stima che faccio in tal mro [maestro Brueghel] a segno, che nell’imitatione dello di lui maniera non posso contenermi di non passai [passar] qualche spesso hora col penello alla mano.*”⁵⁰⁹. Inoltre è da ricordare che in un documento del 19 settembre 1654 è annotato che Camillo aveva comperato un “*piccolo quadro in tavola, di Brugelo*”, a dimostrazione dei continui suoi acquisti di opere dell’ammirato pittore fiammingo⁵¹⁰.

Abbiamo appena visto che a Parigi nel 1654-1655 il Pamphilj aveva acquistato “altri quadri” di Jan Brueghel. Gli studiosi ritengono molto probabile che essi possano essere identificati proprio con i *Quattro elementi* ora nella Galleria Doria Pamphilj⁵¹¹. Non è sicurissimo, anche se è assai attendibile. Ma è altrettanto possibile, come è stato suggerito, che tra essi (dal momento che nella lettera non si dice che erano proprio quattro i dipinti) ci potesse essere anche il *Paradiso*⁵¹². Quindi il *Paradiso* preparato per il conte Giovanni potrebbe essere stato ceduto dal Bianchi nel 1613 a un collezionista (anonimo) che forse lo portò

the Elder, cit., 2005, p. 87, nota 96, il quadro qui ricordato corrisponderebbe al *Paradiso con la creazione di Adamo* del 1594 della Galleria Doria Pamphilj. Cfr. la nota 513.

509 Cfr. GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj*, cit., 1972, p. 146, n. 634 (18 gennaio 1655); cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 68; SAFARIK, *Galleria Doria Pamphilj*, cit., 1993, p. 38, n. 20; GIOVANNA CAPITELLI, *Una testimonianza documentaria per il primo nucleo della raccolta del principe Camillo Pamphilj*, in *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez*, cat. della mostra (Milano, 1996), Milano, 1996, p. 60 (con una trascrizione leggermente diversa); CAPPELLETTI, Scheda, in *Dipinti Fiamminghi e Olandesi*, cit., 1996, p. 76.

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

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

512 Cfr. DE MARCHI, *Il realismo per Camillo Pamphilj*, cit., 2009, pp. 28, 34, nota 7; DE MARCHI, *Collezione Doria Pamphilj*, cit., 2016, p. 80, il quale precisamente scrive che Camillo “*deve aver acquistato a Parigi nel 1654 questo Paradiso*”. Ma lo studioso (*ibidem*) ha anche il “*dubbio*” che tale *Paradiso* sia entrato qualche anno prima nella collezione di Camillo poiché esso appare, attribuito a Paul Bril, nell’inventario del “1650” (in realtà del 1652). Per questo inventario si veda CAPITELLI, *Una testimonianza documentaria*, cit., 1996, p. 76, n. 206, “*Nota di guardaroba’ del Principe Camillo Pamphilj (1652)*” (la parentesi quadra che segue è nel testo): “*Un quadro in tavola dipintovi Dio Padre nel Paradiso Terrestre con vedute varie di Boschi, mare e lontananze rappresentante la Creazione di Adamo, et Eva, con [ut]te sorte d’animali terrestri, volatili, et acquatici, di misura alto palmi uno, e tre quarti, e largo tre, e un quarto con sua cornice liscia di ebano mano di Paolo Brillo*”. Tuttavia va rilevato che in tale descrizione, che si riferisce alla “*Creazione di Adamo, et Eva*”, compare anche “*Dio Padre*” che è invece del tutto assente nel *Paradiso* del 1612 della Galleria Doria Pamphilj (fig. 93), quindi escluderei del tutto l’ipotesi avanzata dal De Marchi.

in Francia per poi venderlo, direttamente o indirettamente, a Camillo. Ma non è da scartare neppure l'ipotesi che il *Paradiso terrestre con il peccato originale* datato 1612 della Galleria Doria Pamphilj possa essere identificato con quello che Camillo nella lettera del 2 marzo 1654 (sopra ricordata) dice di aver già nella propria collezione: “*Ho qui 1 quadro di mano del Brugle rappresentante la creazione del mondo.*”. La frase è molto generica, ma se intendiamo l'espressione “*creazione del mondo*” come sintetica descrizione della fase iniziale del ‘Paradiso terrestre’ si potrebbe sostenere che tali parole siano state, forse, riferite al *Paradiso* del 1612 nel quale compare appunto tutto il creato, con Dio, i progenitori, gli animali e la natura⁵¹³.

In conclusione, possiamo ragionevolmente supporre di poter identificare il dipinto del *Paradiso* del 1612, commissionato dal conte Giovanni Borromeo a Jan Brueghel, proprio con il *Paradiso terrestre con il peccato originale* firmato e datato “*BRUEGHEL 1612*” ora conservato presso la Galleria Doria Pamphilj. Dico ‘ragionevolmente’ perché, occorre ammettere, non abbiamo prove sicurissime che sia proprio questo il quadro in origine preparato per il conte. A rigore si potrebbe anche obiettare che Jan potrebbe non aver messo la firma e la data sul quadro per il conte. Ma questa ipotesi mi sembra francamente molto improbabile dal momento che il pittore aveva realizzato un prezioso dipinto per un nuovo committente, il conte Giovanni Borromeo, dal quale si aspettava di certo ulteriori richieste (in analogia con quelle pervenute dal suo stesso zio, il mecenate cardinale Federico). Quindi per il pittore fiammingo doveva essere quasi una necessità ‘pubblicitaria’ l’inviare al conte un dipinto con acclusa la firma e la data in modo da certificargli l'autenticità dell'opera, come se l'iscrizione fosse una sorta di autografo marchio di fabbrica.

Si potrebbe tuttavia anche eccepire che in quello stesso anno il pittore fiammingo potrebbe aver replicato altri simili quadri con il *Paradiso* inserendo la stessa data del 1612. Ma anche questa ipotesi rimane assai improbabile. Conosciamo una decina di dipinti firmati e datati 1612 (e alcuni sono anche ritenuti opera di bottega), ma ciascuno di essi raffigura un soggetto diverso dall'altro, e comunque nessuno di tali quadri presenta una replica con la stessa data (e il *Paradiso* del 1612 è solo quello Doria Pamphilj)⁵¹⁴. Sappiamo inoltre che in quel 1612 il Brueghel ha avuto diverse commissioni, ma anche qualche problema nel seguirle tutte. Infatti bisogna tener conto che nella lettera inedita sopra ricordata del 22 novembre 1612, Jan si era scusato con il conte Borromeo sostenendo

⁵¹³ Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 68, la quale riferisce tale citazione, inserita nella lettera del 2 marzo 1654, “*al Paradiso terrestre ancor oggi presente nella Galleria Doria-Pamphilj*”: qui la studiosa fa proprio riferimento al dipinto datato 1612, perché considera (a p. 70) il *Paradiso* del 1594 come opera di Paul Bril.

⁵¹⁴ Cfr. HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net>.

che c'era stato un ritardo nella consegna del *Paradiso* da lui richiesto a causa di una sua malattia che gli aveva ritardato il lavoro: “*sarebbe stato anco più prontamente eseguito se io non fossi stato que^{***} travagliato di qualche indispositione con non poco pregiudicio delli miei affari*”. È difficile quindi pensare, tenuto conto anche della lunga elaborazione che doveva richiedere il dipinto, che in quello stesso anno il pittore, rallentato dalla malattia (della quale però non conosciamo né la diagnosi né i tempi) abbia potuto realizzare anche un altro quadro del *Paradiso* firmandoli entrambi “1612”⁵¹⁵. L'indisposizione aveva invece determinato, scrive proprio il pittore, “*non poco pregiudicio delli miei affari*”, cioè un minore lavoro e quindi un mancato guadagno. Da tale lettera si capisce che comunque il pittore non aveva di certo intenzione di trascurare la committenza del conte Borromeo. Egli infatti riteneva che l'esecuzione di un dipinto per il nipote del cardinale Federico fosse particolarmente importante per gli sviluppi futuri, anche se tali aspettative, come abbiamo visto, andarono del tutto deluse.

Che il pittore riservasse un occhio di riguardo per alcuni committenti e in particolare per il cardinale Borromeo (e la sua cerchia) è testimoniato, tra l'altro, da una sua lettera al Bianchi del 14 maggio 1609 nella quale scrive proprio “*io laissera oigni altri opera per servire Il signor cardinalo*”⁵¹⁶. Anche in un'altra missiva del 6 febbraio 1609 spedita allo stesso Bianchi, il Brueghel spiega le proprie predilezioni per certe committenze. L'artista confida, infatti, di essere molto “*occupato*” nel lavoro, ma che comunque, nonostante avesse deciso di ridurre le trattative con altri committenti, lo assicura che avrebbe avuto un occhio di riguardo per tali ‘committenti’ milanesi, riservando infatti i tre mesi di lavoro in estate (“*del stato*”) per il cardinale Borromeo e impegnandosi a eseguire due dipinti ogni anno per lo stesso Bianchi: “*per che io son tante occupato. che a nisuno da mio paralo: io reserve semper tre mesi del stato per sua signoria Illustrissimo et Vostra Signoria servira oigni ane. per duoi quadri.*”⁵¹⁷.

Quindi è difficile immaginare che Jan abbia dipinto due diversi quadri con il *Paradiso* datandoli entrambi 1612. Solo negli anni successivi, come si è già visto sopra, il pittore realizzò altri dipinti con il tema del *Paradiso*. Infatti quadri simili a quello datato 1612, ora conservato nella collezione Doria Pamphilj,

⁵¹⁵ Per i tempi di lavoro di Jan Brueghel, cfr. TIARNA DOHERTY - MARK LEONARD - JØRDEN WADUM, *Brueghel and Rubens at Work: Technique and the Practice of Collaboration*, in ANNE T. WOOLLETT - ARIANE VAN SUCHTELEN, *Rubens et Brueghel: 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. 226.

⁵¹⁶ BAMi, *G 280 inf*, n. 9, f. 15r, Anversa, 14 maggio 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 15v, è annotata la data della risposta del 29 luglio 1609); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XIX, p. 121.

⁵¹⁷ BAMi, *G 280 inf*, n. 6, f. 11r, Anversa, 6 febbraio 1609, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 12v, è annotata la data della risposta del 10 marzo 1609); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. XIV, p. 107.

sono stati eseguiti, seppur con piccole varianti o con inversione della scena, solo negli anni seguenti, nel 1613 e nel 1615 (e tengo in considerazione solo quelli sicuramente siglati e datati)⁵¹⁸. Ovviamente la certezza inequivocabile che il *Paradiso* commissionato dal conte Borromeo sia proprio quello ora conservato nella Galleria Doria Pamphilj potrà arrivare solo da eventuali altri inediti documenti. Infatti, probabilmente, solo nuovi ritrovamenti archivistici ci potranno consentire di accertare i vari passaggi che permisero al dipinto, venduto nel 1613 dal Bianchi per 800 scudi a un anonimo acquirente, di finire poi, verso la metà del Seicento, nelle probabili mani di Camillo Pamphilj e quindi nella Galleria Doria Pamphilj. Rimane comunque il fatto che, in base alle ricerche attuali, il dipinto Doria Pamphilj, datato 1612, è il quadro che ha le maggiori possibilità per essere identificato con quello terminato nel 1612 dal Brueghel per il conte Giovanni Borromeo.

⁵¹⁸ Cfr. HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net>.