

## La Madonna della ghirlanda dipinta da Jan Brueghel e da Pieter Paul Rubens per il cardinale Borromeo

In alcune lettere citate nel precedente capitolo abbiamo visto il problema del pagamento e dell'arrivo a Milano dell'*Aria* e della *Madonna della ghirlanda* (questa realizzata in collaborazione con il Rubens) che Jan Brueghel aveva dipinto per il cardinale Borromeo. Ma è ora opportuno, preliminarmente, rivedere, seppur in sintesi, alcune parti di tali missive per poterle poi integrare con altre relative alla stessa *Madonna della ghirlanda* al fine di cercare di risolvere, con un certo grado di fondatezza, il problema della sua attuale collocazione.

Il 5 settembre 1621 il Brueghel scrive al Bianchi di aver dipinto, assieme al Rubens, un quadro con la Madonna e con uccelli e animali eseguiti dal vivo: "*Ancho signor Rubens ha fatta ben Monstrande sua virtu in el quadro de megio. essend una Madonna bellissima li oitcelli. et Animali son fatto ad vivo delle de Alcuni delli serrenissima Enfanto.*"<sup>654</sup>. Nello stesso giorno Jan si rivolge anche a Federico dicendogli che tale 'raro' quadro era destinato proprio a lui poiché sapeva che egli sarebbe stato in grado di ben apprezzare i suoi lavori ("*mostra di tener in qualche preggio la mie cosette*"):

*Et ancora li ho dato Per compagnia [dell'Aria] un Altro quadro rarissima Pur de mia mana che per esser tale Ho destinato tanto Pui volunteiri A Vostra Signoria Illustrissimo quanto Lei mostra di tener in qualche preggio la mie cosette. Con Speranza che questa Pittura debba dara A Vostra Signoria Illustrissimo una Sodisfattiona straordinaria non sola Per la vagezza e Politezza usata da me nella fiori, Aanimali et uitzelli ma ancora Per esser fatta la figurina della Madona di Mano del signor Rubens huomo virtuosa et famoso in questa bande [...]*<sup>655</sup>.

Il 23 settembre 1621 l'Olgiati scrive al cardinale riferendo, come si è già visto, che Jan aveva inviato a Milano sia l'*Aria* che la *Madonna della Ghirlanda* e che lo stesso pittore riteneva quest'ultimo dipinto "*essere la miglior cosa*" che avesse "*mai fatto*":

*Il Signore Hercole Bianco mi hà letto una lettera del Brueghel [del 5 settembre 1621?], la quale sebene è diretta a lui, contiene però cose attinenti à Vostra Signoria Illustrissima*

---

<sup>654</sup> BAMi, G 280 inf, n. 50, f. 81r, Anversa, 5 settembre 1621, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. LXIII, p. 227. Per il particolare rapporto tra Jan Brueghel e Pieter Paul Rubens rimando ancora alla nota 320.

<sup>655</sup> BAMi, G 231 inf, n. 65, f. 131r, Anversa, 5 settembre 1621, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. LXIV\*, pp. 229-230.

*ma in essa avvisa d'haver mandato l'elemento dell'aere, con un'altra tavola [la Madonna della ghirlanda] [...], la quale dice essere la miglior cosa che habbia mai fatto. Sicche have-mo l'opera fornita avanti che sia venuto l'avviso d'havere ricevuto la commissione che si dovesse cominciare [...]*<sup>656</sup>.

Il mese seguente, il 29 ottobre 1621, Jan, in una lettera indirizzata al Bianchi, precisa un fatto assai rilevante: il quadro con l'*Aria* era stato dipinto su specifica commissione del cardinale, cioè “*fatto Con ordini*”, mentre la *Madonna della ghirlanda* era stata da lui eseguita in maniera del tutto autonoma. Il Brueghel scrive proprio che inviava tale quadro al cardinale Federico per fargli un “*servitio*”, poiché era sicuro che quel dipinto ‘meritasse’ di arricchire le sue raccolte d’arte. Il pittore è però anche ben consapevole che tale “*quader*” sarebbe potuto non piacere al cardinale e quindi subito precisa al Bianchi che se il Borromeo non lo avesse voluto lo avrebbe tenuto per sé:

*il quader ellemento del ario e fatto Con ordini ma il girlando de fiori gustoso per la divina Madonne. del Signor Peitro Paulo Rubens. Con le vagesse danimaletti et oitcelli et molta gallanteria. quel io Manda sole Per fare servitio a Su Signorie Illustrissimo, Per esser un quader che merite desser tenuta fra le altre rare Pittura in le studia del signor mia Padron. ma si Per sorta il Signor Cardinal non gli Piase tener io Mettera altra ordina in tempa del primavera quando io mandera mio figliolo in Italia [...]*<sup>657</sup>.

Si noti come in questa lettera, come nelle due di Jan sopra citate, il pittore insista sulla presenza nel quadro di uccelli e animali. Si tratta di un indizio molto importante, come vedremo più avanti, per l’identificazione del quadro. Nel precedente capitolo abbiamo già visto che, nonostante Jan temesse che i quadri dell’*Aria* e della *Madonna della ghirlanda* fossero andati dispersi, dal momento che non aveva più ricevuto alcuna notizia su di essi, il 4 dicembre 1621 il cardinale Borromeo gli aveva comunicato che i suoi due dipinti erano giunti a Milano, premurandosi anche di assicurarli sul compenso a lui dovuto:

*per ricognitione della fatica, et industria di Vostra Signoria di ambi due, le invio la qui acclusa lettera di cambio, ~~e~~ con una Medaglia d'oro e mando anco una altra medaglia, la quale piacerà a Vostra Signoria di dare desidero che si contenti dare al signor Rubens in ricompensa del ritratto della Madonna*<sup>658</sup>.

<sup>656</sup> BAMi, G 231 inf, n. 74, f. 149r, Milano, 23 settembre 1621, da Antonio Olgiati a Federico Borromeo; cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 136-137.

<sup>657</sup> BAMi, G 280 inf, n. 51, f. 83r, Anversa, 29 ottobre 1621, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. LXV, pp. 231-232.

<sup>658</sup> ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 22, f. 412r, s.l. (Milano?), 4 dicembre 1621, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 35.

In questa stessa lettera Federico inserisce anche un veloce giudizio, già sopra ricordato, sui due quadri che è assai interessante e sul quale ritorneremo ancora: “L’un e l’altro mi è stato di sodisfazione ma particolarmente quello dell’Aria.”. In una missiva di due mesi dopo, dell’11 febbraio 1622, il Brueghel di nuovo precisa al Bianchi che l’Aria era stata fatta per “ordine” del cardinale, mentre la *Madonna della ghirlanda* era stata eseguita senza una commissione specifica, ma per far piacere (“Piatcir”) a Federico: “un altro mandai senso ordina un girlande de fiori Per fare Piatcir le Madonna fatto divinamento de Mane de Rubbens”. Il pittore poi indica al Bianchi cosa fare nell’eventuale caso di rifiuto da parte del Borromeo di acquistare tale quadro: “Si detta Madonna. non e seconde il gusto de su Signoria Illustrissima Prega de trovar Comodita in qualche Monesterro. o a queche Principo. Perche me pare una Cosa raro io me fede alle solito Antique amicitcio de Vostra Signoria”<sup>659</sup>.

Passano alcuni mesi e l’8 luglio 1622 Jan indirizza una nuova lettera al Bianchi con la quale gli comunica con soddisfazione che il Borromeo aveva deciso di tenere la *Madonna della ghirlanda*: “La quale [signoria del cardinale] si e compiacciuta di ritener il quadro della Girlanda di fiori et sopra ciò scrivo con quest’ordinario.”<sup>660</sup>. Nel medesimo 8 luglio 1622 il pittore scrive anche allo stesso Federico comunicandogli di aver finalmente ricevuto i 300 scudi, la medaglia con l’effigie di san Carlo e anche quella da dare al collega Rubens, il quale ringrazia il cardinale attraverso una lettera allegata a quella dello stesso Jan (tutti aspetti dei quali si è già parlato nel precedente capitolo)<sup>661</sup>.

L’identificazione di questa *Madonna della ghirlanda* è, come si è già accennato, molto controversa. Secondo alcuni studiosi essa coinciderebbe con la *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori* attualmente conservata al Louvre (tavola trasportata su tela, 83,5 x 65 cm) ed eseguita con la collaborazione del Rubens (fig. 113)<sup>662</sup>. Secondo altri, invece, il quadro andrebbe identificato

<sup>659</sup> BAMi, *G 280 inf*, n. 52, f. 84r, Anversa, 11 febbraio 1622, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. LXVI, pp. 234-236. Erroneamente JULIUS A. CHROŚCICKI, *Diplomazia e credito bancario. Rubens, Bruegel dei Velluti e i re di Polonia*, in *Rubens: dall’Italia all’Europa*, atti del convegno (Padova, 1990), a cura di Caterina Limentani Viridis e Francesca Bottacin, Vicenza, 1992, p. 104, ha scritto che il riferimento a ‘qualche’ principe (“a queche Principo”) indicherebbe che il quadro poi passò al principe di Polonia. Cfr. la nota 794.

<sup>660</sup> BAMi, *G 280 inf*, n. 54, f. 86r, Anversa, 8 luglio 1622, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 68, pp. 239-240; MORSELLI, *Elogio dell’ingenium*, cit., 2020, p. 18.

<sup>661</sup> BAMi, *G 234 inf*, n. 1, f. 1r; Anversa, 8 luglio 1622, da Jan Brueghel dei Velluti a Federico Borromeo; cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. 69, p. 241.

<sup>662</sup> Si vedano, in particolare, MARIE-LOUISE HAIRS, *Les peintres flamands de fleurs au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, (1955) 1965, pp. 44-45; MATÍAS DÍAZ PADRÓN, *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. I Escuela flamenca siglo XVII*, Madrid, 1975, p. 199, ill. 1418, e pp. 313-314, n. 1418; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, pp. 138-139; DAVID FREEDBERG, Recensione a KLAUS ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Köln, 1979,



**Fig. 113.** Jan Brueghel dei Velluti e Pieter Paul Rubens, *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori*, Parigi, Musée du Louvre (<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064431>)

in "The Burlington Magazine", 126, 978, 1984, p. 577; CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, cit., 1990, p. 128; BERT W. MEIJER, *Rubens e la collezione di Leopoldo de Medici*, 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 de l'Institut historique belge de Rome", 76, 2006, p. 65; ARIANE VAN SUCHTELEN, Scheda n. 12, 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. 116-121; FOUCART, *Catalogue*, cit., 2009, p. 107, inv. 1764, e p. 224, inv. 1764; JOSÉ JUAN PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés y las artes*, tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid, 2008 (pubblicata nel 2010), I, pp. 678-680, II, pp. 10-12, n. 4 (il quale, però, non cita il dipinto del Louvre, ma comunque esclude che il quadro del Prado sia quello



con la *Madonna della ghirlanda*, anche questa eseguita in collaborazione con il Rubens e ora esposta al Prado (olio su tavola, 79 x 65 cm, con misure simili a quelle del dipinto del Louvre) (fig. 114)<sup>663</sup>.

collezionato dal Borromeo); SARA PICCOLO PACI, *Rosa sine spina. I fiori simboli di Maria tra arte e mistica*, Milano, 2015, pp. 115-117, ill. 29; PAOLINI, *Peter Paul Rubens e gli arciduchi*, cit., 2016-2017, pp. 59, 113-114 e pp. 222-223, n. 1; ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 226, nota 5; PAOLINI, *Peter Paul Rubens e gli arciduchi delle Fiandre*, cit., 2019, pp. 89-90, 307-309; HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net/janbrueghel/virgin-and-child-in-a-flower-garland-paris>; e <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064431>. Questa *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori* è stata (per due volte) citata tra le opere di Jan Brueghel dal SANTAGOSTINO, *L'immortalità, e gloria del pennello*, cit., 1671, pp. 67, 62, ed. 1980, pp. 68-69, 74: “*vna Ghirlanda de fiori fatta in vn quadro di Paolo Robes, doue vè una Madonna con il Bambino.*”; e “*Rubens. Paolo Rubens. Vna Madonna con il Bambino in braccio, con la corona de' fiori fatta dal Bruguel.*”.

**663** Si vedano, in particolare, RATTI, *L'odissea di un bellissimo Brueghel-Rubens*, cit., 1910, pp. 2-5; MOTTINI, *Il pittore dell'Eden*, cit., 1929, pp. 74-75, il quale sostiene che il quadro ora al Prado fu portato a Parigi, ma poi, forse rubato, finì a Madrid; DAVID FREEDBERG, *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands. Decoration and Devotion*, in “*Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*”, 32, 1981, pp. 118-119; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 71 e pp. 242-243, nn. 36-37; FABER KOLB, *Cataloguing Nature in Art*, cit., 2000, pp. 198, 366, ill. 114; CHRISTINE VAN MULDER, *Peter Paul Rubens in Jan Brueghel de Oude: de drifveren van hun samenwerking, in Concept, Design & Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, a cura di Hans Vlieghe, Arnout Balis e Carl Van de Velde, Turnhout, 2000, p. 117, ill. 7, e p. 120; GREGORI, *Federico Borromeo e le ghirlande di fiori*, cit., 2001, pp. 224 sgg., la quale, in particolare, associa questo quadro anche al testo di PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 125, ed. e tr. it. *Storia naturale*, cit., 1988, V, *Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, XXXV, 125, testo latino p. 430 e tr. it. p. 431, il quale riporta la storia del pittore Pausia e della sua amante fioraia Glicera che era creatrice di ghirlande; FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder*, cit., 2005, p. 13; LUK PIJL, Scheda n. 201, 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. 97-98, il quale, tuttavia, ritiene che il quadro citato nelle lettere del 1621-1622 non sia attualmente identificabile; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 984-986, n. 464, e pp. 1015-1017, n. 481; PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés*, cit., (2008) 2010, I, pp. 678-679, II, p. 11, n. 4, il quale, però, non associa il quadro citato nel *Musaeum* a quello del Prado e ritiene, come si vedrà meglio più avanti, che il dipinto citato nelle lettere di Jan sia disperso; PAMEL M. JONES in BORROMEO, *Sacred Painting - Museum*, cit., 2010, pp. 265-266, nota 38; WOOLLETT, *Jan Brueghel d. Ä.*, cit., 2013, pp. 58-59, ill. 48; ANGELO LO CONTE, *Federico Borromeo e l'invenzione della ghirlanda di fiori: evoluzione lombarda di un genere pittorico*, in “*Italian Studies*”, 71, 1, 2016, p. 75; LORENZO D'ANCONA, *Gli affreschi del Castello Visconti di San Vito*, Gallarate, 2021, p. 161; RIJKS, *Artist' and Artisans' Collections*, cit., 2021, p. 47, ill. 21, e pp. 49-50; [www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-y-el-nio-en-un-cuadro-rodeado-de-flores/b64404fa-31dc-43ec-80af-54f3af7230d3?searchid=d7beabf9-ed2a-1740-e715-f2b77c76f477](http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-y-el-nio-en-un-cuadro-rodeado-de-flores/b64404fa-31dc-43ec-80af-54f3af7230d3?searchid=d7beabf9-ed2a-1740-e715-f2b77c76f477), qui riferito al 1617-1620 (con bibliografia). Oltre ai testi citati in questa e nella precedente nota si vedano anche i seguenti studi che però non prendono una particolare posizione in relazione alla possibile identificazione di tale opera, ma affrontano solo il tema iconografico della Madonna inserita in una ghirlanda: JESUS MARIA GONZALEZ DE ZARATE, *La visión emblemática del triunfo del alma en la obra de Rubens y Jan Brueghel “Guirnalda con la Virgen y el Niño”*, in “*Goya*”, 209, 1989, pp. 382-290, la quale si sofferma sui possibili significati simbolici di alcuni animali, identificati tramite i vari bestiari e i testi di raccolta degli emblemi; VICTOR IERONIM STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, 1993, tr. it. *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artefici nella pittura europea*, Milano, 2004 pp. 83 sgg.; VICTOR IERONIM STOICHITA, *Zur*



**Fig. 114.** Jan Brueghel dei Velluti e Pieter Paul Rubens, *Madonna della ghirlanda*, Madrid, © Museo Nacional del Prado

Ma è opportuno, prima di entrare nel merito della questione, chiarire e verificare se nelle lettere superstiti, negli inventari o in altre fonti scritte si possano rintracciare dei riferimenti a uno o più quadri, appartenenti al cardinale Borromeo,

---

*Stellung des sakralen Bildes in der neuzeitlichen Kunstsammlung. Die "Blumenkranzmadonna" in den "Cabinets d'Amateurs", in Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, a cura di Andreas Grote, Opladen, 1994, pp. 417-436; ALAIN TAPIÉ, Le sens caché des fleurs. Symbolique & botanique dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, (1997) 2000, pp. 58-61, ill. 10; SUSAN MERRIAM, Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings. Still Life, Vision, and the Devotional Image, Farnham-Burlington, 2012, p. 2, ill. IV.*





**Fig. 115.** Jan Brueghel dei Velluti e Hendrick van Balen, *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana  
(© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio)

raffiguranti una *Madonna col Bambino in una ghirlanda* (con fiori o anche con frutti). Tra le missive a noi giunte sono documentate con precisione due opere con tale soggetto realizzate dal Brueghel e acquistate dal cardinale: 1) la *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* (olio su tavola con ovale in rame, 27 x 22 cm) eseguita in collaborazione con Hendrick van Balen e ora conservata presso la Pinacoteca Ambrosiana (**fig. 115**)<sup>664</sup>; 2) la *Madonna col Bambino in una ghirlanda*, dipinta assie-

<sup>664</sup> Cfr., in particolare, FREEDBERG, *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas*, cit., 1981, pp. 116-117, 121; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 237-238, n. IA 27, ill. 44; JANSEN-MEIJER-SQUELLATI BRIZIO, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings*, cit., 2001, p. 105, n. 103; PIJL, Scheda n. 201, cit., 2006, pp. 97-98; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 978-980, n. 461, i quali sottolineano che la ghirlanda presenta anche dei frutti; WOOLLETT, *Jan Brueghel d. Ä.*, cit., 2013, pp. 54-55, ill. 44; MYARA KELIF, *Nature et dévotion*, cit., 2018, pp. 71-92; ALESSANDRO MORANDOTTI, Scheda n. III.6, in *Il genio di Milano*.

me a Pieter Paul Rubens, da identificare invece con quella ora al Louvre o al Prado, come appunto vedremo tra poco. Il Borromeo, nel suo codicillo testamentario steso il 15 settembre del 1607, così cita il quadro tuttora presente nel museo milanese:

*Un quadro di grandezza di circa un palmo et mezzo, con un ovato in mezzo di una Madonna con un fanciullino, et vi è un ornamento intorno fatto di fiori varij per mano del medesimo Bruegel.*<sup>665</sup>

L'anno seguente però, il 1° febbraio 1608, questa *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* viene 'stranamente' ricordata come in corso di spedizione in una lettera indirizzata dal Brueghel all'amico Bianchi (e tra poco vedremo perché le due date non sono in contraddizione):

*Fra 14 Giorni mandera a Vostra Signoria. il compertemento di fiori con una madona dentro [sul lato sinistro troviamo scritto: per consignare al Illustrissimo signor Cardinal] et Vostra Signoria me credo che io non habbio mai fatto simile per qualo ho destinato detto quadrette al mio magnifico Padron et si non fusso questo grand freddo. de gia sarrebe consignato per mandarle a Vostra Signoria [...]*<sup>666</sup>.

In quello stesso 1° febbraio 1608 il pittore, come spesso faceva, indirizza al Borromeo una seconda lettera dedicata allo stesso argomento:

*Non mancho d industriarme intorno al quadretto del compertemento delli fiori nel quale secondo l'ordine de Vostra Signoria Illustrissima accomodero dentro una madona con un paesetto. spero et Credo che si alcuna opera mia habbia piaceuto a Vostra Signoria Illustrissima o dato gusto che questa habbia da suportare tutte. sto adesso per metter l'ultima mano et fra quindecim giorni mandara a Vostra Signoria Illustrissimo*<sup>667</sup>.

---

*Crocevia delle arti dalla Fabbrica del Duomo al Novecento*, cat. della mostra (Milano, 2024-2025) a cura di Marco Carminati *et al.*, Milano, 2024, pp. 108, 126-127. Cfr. anche la nota 678. Per la collaborazione tra il Brueghel e il Van Balen, cfr. BETTINA WERCHE, *Die Zusammenarbeit von Jan Brueghel d. Ä und Hendrick van Balen*, in *Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, cat. della mostra (Essen-Wien, 1997-1998), Lingen, 1997, pp. 67-74. Molto probabilmente questo dipinto potrebbe essere identificato con quello così citato, tra le opere di Jan Brueghel, dal SANTAGOSTINO, *L'immortalità, e gloria del pennello*, cit., 1671, p. 67, ed. 1980, p. 69: "Vna Madonna con corona de fiori".

<sup>665</sup> BAMi, *S.P.II.262*, n. 5/1, f. 6v (codicillo testamentario del 15 settembre 1607); cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 336, f. 6v.

<sup>666</sup> BAMi, *G 280 inf*, n. 1, f. 6r, Anversa, 1° febbraio 1608, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 6v, compagno, probabilmente di mano dello stesso Bianchi, le parole: "Ghirlanda de fiori con la Madona"); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. VII, pp. 80-81; e, anche per il retro, CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 100. Una sintesi delle lettere di Jan Brueghel che si riferiscono a temi di natura morta si trova in ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 885 sgg.

<sup>667</sup> 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.



Il cardinale Federico, dunque, possedeva il quadro almeno dal settembre del 1607, ma l'artista, nelle due lettere appena citate del 1° febbraio 1608 indirizzate al Bianchi e allo stesso Borromeo, afferma di doverlo ancora spedire. Sembra che qualcosa non torni dal punto di vista delle date. Proprio per spiegare questa apparente contraddizione il Crivelli ha ipotizzato, correttamente, che la frase “*secondo l'ordine de Vostra Signoria Illustrissima accomodero dentro una madona con un paesetto*”, inserita dal pittore nella sua lettera a Federico, contenga la chiave per sciogliere l'enigma. Da queste parole, infatti, si può dedurre molto ragionevolmente che il cardinale Federico avesse rimandato il quadro al Brueghel (come, lo si è visto sopra, farà anche con la *Terra*) inviando il pittore ad aggiungere un paesaggio dietro alla Vergine<sup>668</sup>. Sappiamo che in seguito il dipinto, completato con i suggerimenti del cardinale, arrivò a Milano molto probabilmente verso il marzo del 1608<sup>669</sup>. È inoltre documentato che il 13 giugno 1608 Jan, come si è già detto in uno dei precedenti capitoli, scrisse al Bianchi dichiarandosi contento che il quadro fosse piaciuto al cardinale, ma nel contempo lamentandosi per i “*filipi trecento*” previsti per il compenso:

*Ha ancha reciuo il gratissimo sua lettera: ho vista volonteira che il quadreto e state Caro al Signor Cardinale io ha spesa alle Cornici orefci et ale. pittura delle madona. alcuni scudi: Cosi voigle dire che questa filipi trecento non e per pagamento. ma per une gentilezza et amorevolessa del signor Cardinale. al quael io son servitore obligatissimo*<sup>670</sup>.

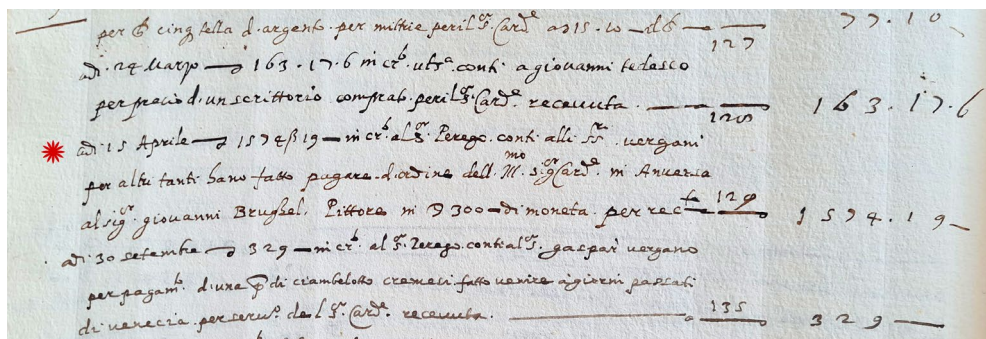
Il pittore fiammingo, anche in un'altra lettera del 1° agosto 1608 indirizzata allo stesso Bianchi, conferma di aver ‘solo’ “*reciuo filipo 300*” nonostante le non lievi spese sostenute per alcuni materiali usati, cioè per le “*Cornici*” e per il “*ramo d'argento*”<sup>671</sup>. Di questo pagamento di 300 filippi (cioè più o meno 300 scudi) per la *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* dell'Ambrosiana è rimasta una traccia anche in alcune registrazioni contabili dei *Libri Mastri* (anche se in questi fogli, lo si ripete, le date non sempre corrispondono al momento dell'effettivo pagamento e l'opera per la quale il Brueghel viene ricompensato non è mai citata, lasciando così qualche margine di dubbio). Comunque in uno di questi libri si registra, sotto la data del 15 aprile 1609, sia il versamento di 300

<sup>668</sup> Cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel*, cit., 1868, p. 100; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 71 e pp. 237-238, n. IA 27.

<sup>669</sup> Cfr. la nota 666.

<sup>670</sup> BAMi, *G 280 inf*, n. 2, f. 7r, Anversa, 13 giugno 1608, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 7v, è annotata la data della risposta del 6 luglio 1608); cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. IX, p. 86.

<sup>671</sup> BAMi, *G 280 inf*, n. 3, f. 8r, Anversa, 1° agosto 1608, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 8v, è annotata la data della risposta del 10 settembre 1608), cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. X, p. 89.



**Fig. 116.** *Pagamenti a Jan Brueghel dei Velluti*, in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 116a, 15 aprile 1609 (indicato con l'asterisco rosso) (cfr. il doc. 14)  
(© Archivio Storico Diocesano di Milano) (foto: Autore)

scudi sia l'equivalente importo in lire, cioè 1.574 lire e 19 soldi (ciò significa che ogni scudo, in quel momento, corrispondeva a poco più di 5 lire) (**fig. 116**):

*adi 15 Aprile [1609] Lire 1574 soldi 19 — in credito al Signor [Giovan Antonio] Perego. conti alli Signori vergani per altri tanti hano fatto pagare. d'ordine dell' Illustrissimo signor Cardinale in Anversa al signor giovanni Brughel. Pittore in Scudi 300 — di moneta. per ricevuta — a 129 Lire 1574.19 —<sup>672</sup>*

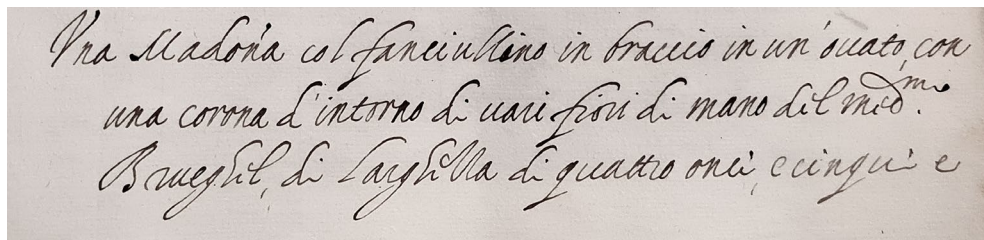
Questo documento è stato ripetuto con varianti, con però la data del giorno seguente, anche in un diverso volume dei *Libri Mastri*:

*giovanni Brughelo Pittore in Anversa de dare Lire 1574.19 — in credito al signor Cardinale veluta de Scudi 300 — di moneta fatta[?] pagare dal signor gaspare vergano. adi 16 aprile 1609 — come al libro maestro 1613. a foglio — 159 Lire 1574.19 —<sup>673</sup>*

Sappiamo che il cardinale Borromeo, dopo aver ricevuto verso il marzo del 1608 la versione definitiva della *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori*, donò a Jan Brueghel delle medaglie d'oro. Infatti, nelle prime righe della lettera del 1° agosto 1608 (è quella in cui Jan dichiara di aver riscosso il pagamento di 300 filippi) il pittore manifesta al Bianchi la soddisfazione di avere ricevuto da Federico delle medaglie d'oro (non è chiaro il numero: ma forse erano due, di

<sup>672</sup> ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 116a, 15 aprile 1609. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 14 (si veda anche il doc. 13). Per il rapporto scudo/lira rimando alla nota 452.

<sup>673</sup> ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 174a, 16 aprile 1609. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 15. Questo pagamento è registrato anche in ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XX, f. 159b, 16 aprile 1609: “e Lire 1574.19. — in debito. a' giovani Brughel in Anversa — 174 Lire 1574.19 —”. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 16.



**Fig. 117.** 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)

cui una destinata al Van Balen): “*ancho ho reciuto da su signoria Illustrissimo una letra con le medaigli d'ore: quale me e stato tanto caro: piu che io posso dire Con paroli o letra*”<sup>674</sup>. È molto probabile che una di queste medaglie sia proprio quella in seguito pagata all’orefice Gaspare Mollo per 74 lire e mandata al Brueghel in Anversa, come risulta da questo documento contabile dell’11 settembre 1608:

*11 settembre [1608] Lire 74 — in credito utsupra conti à messer gaspare del mollo orefice per prezzo d’una medaglia d’oro .. mandata in Fiandra al Brughel — a 121 Lire 74 —*<sup>675</sup>

La *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* spedita da Jan Brueghel al Borromeo e ora all’Ambrosiana è stata in seguito così citata nella *Donazione* del 1618 voluta dal cardinale (**fig. 117**):

*Una Madonna col fanciullino in braccio in un’ovato, con una corona d’intorno di vari fiori di mano del medesimo Brueghel, di larghezza di quattro once, e cinque e // mezza d’altezza, con cornice, e con coperta miniata d’oro*<sup>676</sup>.

Purtroppo la “*coperta miniata d’oro*” qui citata è andata dispersa. Questa *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* (**fig. 115**) è dunque una sorta di quadro nel quadro, distinto anche per il materiale usato per il supporto dal momento che la Vergine col Bambino nell’ovale è dipinta su rame, mentre la ghirlanda di fiori che la circonda è eseguita su tavola. Infatti questa immagine dà

<sup>674</sup> BAMi, *G 280 inf*, n. 3, f. 8r, Anversa, 1° agosto 1608, da Jan Brueghel dei Velluti a Ercole Bianchi (sul retro, f. 8v, è annotata la data della risposta del 10 settembre 1608), cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, n. X, p. 88.

<sup>675</sup> ASDMi, *Mensa arcivescovile, Libri Mastri*, XIX, f. 115a, 11 settembre 1608 (i due puntini sono nel testo). Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 10 (si veda anche il doc. 11).

<sup>676</sup> ASMi, *Atti notarili della Cancelleria arcivescovile*, 138, n. 39, “Donatio inter vivos” del 28 aprile 1618, C, ff. n.n. (si veda anche una copia di questa donazione in BAMi, *S.P.II.262*, n. 14/1, f. 7v); cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 345; VECCHIO, *Inventari seicenteschi*, cit., 2009, pp. 150-151, n. 65.



l'impressione che l'ovale con le figure sia appeso alla parete e che sia circondato da una vera ghirlanda floreale con effetto di *trompe l'oeil*<sup>677</sup>. Ci troviamo quindi in presenza della tipica caratteristica di una tipologia chiamata *Einsatzbild* (cioè immagine nell'immagine). Proprio per questo, è stato giustamente notato come questa *Madonna* ambrosiana presenti anche delle analogie con la *Madonna della Vallicella* che il Rubens dipinse nel 1606-1608 per la chiesa di Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) di Roma<sup>678</sup>. Nella lettera al Bianchi del 1° febbraio 1608, sopra citata, Jan scrive, a proposito di tale quadro: “*Credo che io non habbïo mai fatto simile*”. Sono delle parole assai rilevanti che hanno giustamente portato vari storici dell'arte a considerare questo quadretto come il prototipo originario del genere specifico della *'Madonna della ghirlanda'*<sup>679</sup>. L'idea di raffigurare la Vergine circondata da una ghirlanda di fiori deriva da una ricca e consolidata tradizione figurativa che vedeva come inscindibile il rapporto tra i fiori e la

<sup>677</sup> Cfr., in particolare, PIJL, Scheda n. 201, cit., 2006, pp. 97-98. Per una più ampia bibliografia, si vedano anche le note 664, 678.

<sup>678</sup> Cfr. FREEDBERG, *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas*, cit., 1981, pp. 124-126; ALBA COSTAMAGNA, “*La più bella et superba occasione di tutta Roma...*”: Rubens per l'altar maggiore di S. Maria in Vallicella, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cat. della mostra (Roma, 1995), Milano, 1995, pp. 168-169; ARIANE VAN SUCHTELEN, Scheda n. 19, 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. 152-155, ill. 82; CONSTANZE KÖSTER, *Kartuschenbilder mit Blumenkränzen und Fruchtgirlanden. Zur Entwicklung und Deutung einer Gattung des Stillebens im 17. Jahrhundert*, Münster, 2012, pp. 15-26; KONSTANZE KRÜGER in *Stilleben. Zeitlose Schönheit*, cat. della mostra (Dresden, 2023-2024), a cura di Konstanze Krüger e Nam Nguyen, Berlin, 2023, cap. “*Blumenkränze*”, pp. 28, 30-31, ill. 14. Sulla *Madonna della Vallicella* di Rubens si vedano, in particolare, NOYES, *Peter Paul Rubens and the Counter-Reformation Crisis*, cit., 2018, pp. 204-249; ALBERTO BIANCO, *Le due esecuzioni di Rubens per la Chiesa Nuova: una questione oratoriana*, in *Rubens e la cultura italiana 1600-1608*, a cura di Raffaella Morselli e Cecilia Paolini, Roma, 2020, pp. 87-100.

<sup>679</sup> Si vedano, in particolare, FREEDBERG, *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas*, cit., 1981, pp. 121 sgg.; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 115; JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, pp. 71-74; STOICHITA, *L'invenzione del quadro*, cit., (1993) 2004, pp. 83 sgg.; STOICHITA, *Zur Stellung des sakralen Bildes*, cit., 1994, pp. 417-436; UTE KLEINMANN, *Blumen, Kränze und Girlanden: Zur Entstehung und Gestaltung eines Antwerpener Bildtypus*, in *Pieter Brueghel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, cat. della mostra (Essen-Wien, 1997-1998), Lingen, 1997, pp. 54-66; WOLFGANG PROHASKA, *Das geistliche Stilleben – Blumenkränze und Girlanden*, in *Das flämische Stilleben 1550-1680*, cat. della mostra (Wien-Essen, 2002), Lingen, 2002, pp. 321-325; WELZEL, *Wettstreit zwischen Kunst und Natur*, cit., 2002, pp. 336-337; CHRISTINE VAN MULDELS, *The Collaboration Between Peter Paul Rubens and Jan Brueghel the Elder*, in *Rubens: A Genius at Work: The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered*, cat. della mostra (Bruxelles, 2007-2008), a cura di Joost Vander Auwera, Sabine Van Sprang e Inga Rossi-Schrimpf, Tiel, 2007, p. 112; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 978-980, n. 461; KÖSTER, *Kartuschenbilder*, cit., 2012, pp. 15-26; VIGNAU-WILBERG, *Der Blume-Brueghel*, cit., 2013, pp. 68-70; MYARA KELIF, *Nature et dévotion*, cit., 2018, pp. 71-92; RIJKS, *Artist' and Artisans' Collections*, cit., 2021, pp. 42-43, ill. 17. Per la lettera rimando alla nota 666.

devozione per la Vergine. Ma, di fatto, la precisa codificazione di tale tipologia iconografica, che avrà un ampio sviluppo anche successivamente, può essere in effetti individuata proprio nella *Madonna ambrosiana* creata da Jan Brueghel per il Borromeo. Giustamente Marzia Giuliani ha proposto di accostare questo dipinto al seguente brano, inserito dallo stesso Federico in suo testo intitolato *In Nativitate Beatæ Virginis* (redazione manoscritta dei *Ragionamenti*) dedicato proprio ai doni concessi da Dio alla Vergine:

*O duoni concessi a Maria. Vedo sopra la Terra infinite bellezze varie et stupisco prodursi da un sol raggio, da una sola virtù celeste principalmente, fiori, frutti, herbe; dentro di essa, òro, metalli; nel mare perle con che crediamo che operasse il sole di giustitia mentre riguardò questa Terra feconda dell'anima di lei? che bellezze, che varietà, et oculte, et palesi naquero*<sup>680</sup>!

La studiosa, dopo aver messo in evidenza questo brano, lo ha così commentato:

*Il passo dei ragionamenti contiene tutti gli elementi del quadro, con una correlazione sintattica affine: in primo piano la Vergine, dietro il «paesetto», esplicitamente richiesto da Federico al pittore [...]; la prima, fecondata dai raggi della grazia, tiene in braccio il figlio, il secondo, illuminato dalla luce del sole, produce fiori e frutti, che sappiamo essere stati scelti fra i più preziosi e copiati dal vivo*<sup>681</sup>.

Il Borromeo, nel suo *Musaeum* del 1625, ha menzionato solo velocemente questa *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* in quanto egli si era poco prima soffermato su un altro dipinto simile, anche se di più grandi dimensioni (di cui si parlerà tra poco): “*Corolla alia Brugueli suum hinc elogium haberet, nisi prior, et maior illa iam laudata esset.*”<sup>682</sup>. Nel corso del Seicento la *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* dell’Ambrosiana è stata citata anche in due altri inventari e nel testo del Bosca. Nell’inventario del 1661 è così descritta: “*una ghirlanda di fiori con una Madonna nel mezzo, opera del Bruguel*”<sup>683</sup>; mentre in quello del 1685 vengono usate queste parole: “*la Beata Vergine con il Bambino nelle braccia, e qualche verdura in lontananza, ristretti in un’ovato, con una corona di*

<sup>680</sup> BORROMEO, *In Nativitate Beatæ Virginis*, in BAMi, G 18 inf, *Varia. Commentaria Concionum*, n. 6, f. 14r; cfr. GIULIANI, *Lo “spirituale ammaestramento”*, cit., 2004, p. 91.

<sup>681</sup> GIULIANI, *Lo “spirituale ammaestramento”*, cit., 2004, pp. 91-92.

<sup>682</sup> BORROMEO, *Mvsaeum*, cit., 1625, p. 20, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 32 e tr. it. p. 33: “*Un'altra ghirlanda di Bruegel meriterebbe qui il suo elogio, se non fosse già stata lodata quella precedente e più grande.*”. Cfr. FREEDBERG, *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas*, cit., 1981, p. 120.

<sup>683</sup> BAMi, A 357 inf, n. 26, *Inventario di quanto si trova nel salone della Libreria Ambrosiana, et altri luoghi appartenenti alla detta Ambrosiana*, 1661, f. 78v; cfr. VECCHIO, *Inventari seicenteschi*, cit., 2009, p. 13, n. 143.

*fiori minutissimi del sudetto Bruguel alto onçe 5., largo onçe 4.*<sup>684</sup>. Invece nel testo latino del Bosca del 1672 è così rievocata:

*Tenuitatem eam picturae exigua admodum tabella Bruguelis eiusdem, aut aemulatur, aut vincit. Vermiculus, ac papilio flammaram immemor rosis insidiatur: proximus verò iacet musculus nitenti rostro, micantibus ocellis, villisque arrectis. Tabellae huic redimendae aureos numos quingentos non semel oblatos audiuimus, quanti ne in Casiliniensium quidem fame mures venire, potuerunt*<sup>685</sup>.

Quindi, come si è visto, la *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori*, ora conservata in Ambrosiana, costituisce il prototipo di simili quadri: è databile all'inizio del 1608 ed è l'unico quadro di questa tipologia sicuramente identificabile con certezza tra i documenti rimasti (fig. 115). Di certo, dunque, non può essere proprio confusa, anche per le sue più piccole dimensioni, con la *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori* ora al Louvre (fig. 113), che è pure ricordata da alcune testimonianze secentesche, che vedremo tra poco, e neppure con la *Madonna della ghirlanda* che è invece citata nelle lettere del 1621-1622. Un quadro, quest'ultimo, che, anche a mio parere, come si dirà meglio più avanti, può essere ragionevolmente identificato con quello ora al Prado (fig. 114).

Nel suo *Musaeum* del 1625 il Borromeo, come si è già accennato, oltre a parlare della *Madonna col Bambino in una ghirlanda di fiori* del 1608 ora all'Ambrosiana, ne descrive anche un'altra giudicata più grande:

*Planè nihil in Musaeo erat, quod cum opusculis hisce compararemus, nisi numerosissimam florum varietatem amplexa corona, quam potius arcum triumphalem dicas, pari staret gradu. Insident floribus aviculae, floresque ipsi peregrina cernuntur facie, cum nostratibus haud quaquam Artifex contentus fuerit. De Imagine, quae sero includitur, dixisse nihil attinet, quia minorem lucem tot circumfusa lumina extingunt*<sup>686</sup>.

<sup>684</sup> BIAGIO GUENZATI - FRANCESCO BICETTI BUTINONE, *Inventario delle scritture in genere, Pitture, Sculture, Medaglie, Argenti, Legnami et altri mobili, (eccettuatine li libri, che sono descritti nelli loro indici) [...]* 31 agosto 1685, in BAMi, S. Q.+ II 35, f. 50; cfr. VECCHIO, *Inventari seicenteschi*, cit., 2009, p. 117, n. 726.

<sup>685</sup> BOSCA, *De origine*, cit., 1672, p. 120.

<sup>686</sup> BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, p. 18, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 28 e tr. it. p. 29: "Non v'era proprio nulla nel museo che potissimo mettere a confronto con queste minuscole opere ad eccezione di una corona che comprende una enorme varietà di fiori, da definire quasi arco trionfale, degna veramente di stare a pari delle opere precedenti. Sono posati sui fiori degli uccellini, i fiori stessi si presentano in aspetti esotici, in quanto l'artista non si è accontentato delle specie nostrane. Quanto all'immagine racchiusa nel sero, non val proprio la pena di parlarne, se è vero che tante luci brillanti tutt'intorno spengono una luce più tenue". Il RATTI, *L'odissea di un bellissimo Brueghel-Rubens*, cit., 1910, p. 4, ha dubitato che questa citazione riguardi il quadro del Brueghel e del Rubens (fig. 113) poiché il cardinale non ha fatto il nome del Rubens che avrebbe dato più lustro al dipinto: infatti, egli argomenta, la sua "dimenticanza" sarebbe "poco spiegabile" se davvero tale pittore fosse intervenuto e quindi si può dedurre (pp. 4-5) che Federico intendesse riferirsi solo alla *Ghirlanda* del 1608 (fig. 115).



In questo brano il cardinale si riferisce, quasi certamente, alla *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori* che è ora conservata al Louvre proprio perché, in particolare, egli non accenna in alcun modo agli animali invece ampiamente presenti nel dipinto del Prado, come si vedrà meglio in seguito. Tuttavia bisogna ammettere che la descrizione del Borromeo, che nel suo testo segue quella dei *Quattro elementi*, risulta piuttosto generica e priva di qualche altro specifico dettaglio che ci avrebbe invece potuto aiutare meglio nell'identificazione<sup>687</sup>. Si notino, comunque, le ultime parole abbastanza sibilline della sua frase, sulle quali ritorneremo più avanti. In ogni modo, al di là di questo brano del *Musaeum*, ci sono, come si è già anticipato, pareri diversi sull'identificazione della *Madonna della ghirlanda* citata nelle lettere di Jan Brueghel del 1621-1622. Alcuni studiosi ritengono che in tali missive si faccia proprio riferimento al quadro del Louvre, altri sostengono invece che in esse si parli della *Madonna della ghirlanda* ora conservata al Prado, mentre altri ancora ipotizzano che in tali scambi epistolari si citi un dipinto ora disperso<sup>688</sup>.

Ma, prima di discutere sull'identificazione dell'opera citata nelle lettere del 1621-1622, è opportuno soffermarsi sulla provenienza dei due quadri, quello del Louvre e quello del Prado, entrambi raffiguranti, seppur in maniera diversa, la *Madonna col Bambino in una ghirlanda*. Del quadro del museo francese (fig. 113) abbiamo anche altre testimonianze documentarie che sono più certe rispetto alla descrizione, appena vista, presente nel *Musaeum* del Borromeo. In un inventario dei dipinti dell'Ambrosiana datato 1661 tale opera è stata infatti così citata: “Seguita un tavolino con sopra un quadro della Beata Vergine con il bambino nelle braccia, circondata d'una ghirlanda di fiori, opera del Bruguel la detta ghirlanda; e l'immagine del Rubens.”<sup>689</sup>. Invece il Bosca, nel suo testo del 1672, l'ha descritta in questo modo:

*Lumina verò pingendi, quae Barocij iconem illustrant, in alia itidem tabula fulgent, quam Petrus Paulus Rubbens Antuerpiensis pinxit, ac Ioannes Bruguel in eadem urbe natus floribus redimiuit. Diuina soboles blanditur parenti tenerrimis artubus venustissima:*

<sup>687</sup> Alcuni studiosi, come, ad esempio, FREEDBERG, *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas*, cit., 1981, pp. 120-121; e JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 73, ritengono che la descrizione del cardinale inserita nel *Musaeum* si riferisca alla *Madonna della ghirlanda* ora al Prado. In particolare sostengono che l'espressione “*quam potius arcum triumphalem dicas*” (“*da definire quasi arco trionfale*”), presente nel testo del *Musaeum* riguardi più propriamente la ghirlanda del Prado. In realtà l'espressione usata dal Borromeo è molto generica e si addice anche alla *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori* del Louvre dove la ghirlanda incornicia la Vergine col Bambino.

<sup>688</sup> Cfr., per la relativa bibliografia, le note 662-663.

<sup>689</sup> BAMi, *A 357 inf*, n. 26, *Inventario di quanto si trova nel salone della Libreria Ambrosiana, et altri luoghi appartenenti alla detta Ambrosiana*, 1661, f. 77r; cfr. VECCHIO, *Inventari seicenteschi*, cit., 2009, p. 7, n. 64.

*Virgo autem modestissimi, ac formosissimi oris caelestis pupi blanditijs fruitur; eam tabulam coronavit Bruguel collectis undique floribus, ac vere perpetuo, oberrantibus auctibus per sertis ambitum, atque exilibus vermiculis insidentibus*<sup>690</sup>.

Inoltre, la *Madonna* del Louvre è stata così di nuovo inventariata tra i quadri dell'Ambrosiana nel 1685:

*Una ghirlanda de fiori di mano del suddetto Bruguel, intorno ad una medaglia ovata fatta da Paolo Rubens, che rappresenta la Beata Vergine con il Bambino in braccio, che li getta le mani al collo, et una gloria di sopra con un Angelo, che le sospende sul capo una corona di rose, alto once 16. <sup>2</sup>/<sub>4</sub>., largo once 13. in cornice d'ebano*<sup>691</sup>.

Questa descrizione è decisamente più precisa rispetto alle precedenti perché in essa si cita anche un angioletto che pone la corona sulla testa della Vergine (nel dipinto del Prado troviamo invece 'due' angeli che fanno la stessa azione). Si può inoltre segnalare che alcuni studiosi hanno notato come la *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori* del Louvre sia stata riprodotta con proporzioni più grandi nella parte inferiore destra dell'*Allegoria della Vista*, ora al Prado, eseguita dal Rubens e dallo stesso Brueghel che l'ha firmata e datata 1617 (fig. 118)<sup>692</sup>. Per questo motivo tali storici dell'arte hanno ipotizzato che la *Madonna* del Louvre potrebbe essere riferita al 1617. È una datazione possibile, anzi può essere considerata un'ulteriore prova che, a differenza di quanto alcuni di essi ritengono, il dipinto del Louvre non è proprio quello citato nelle lettere del Brueghel del 1621-1622. Tuttavia Ariane van Suchtelen per ribadire l'identità tra il quadro del Louvre e quello realizzato dal Brueghel nel 1621 ha ipotizzato che la *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori* duplicata all'interno dell'*Allegoria della Vista* del 1617 sia una riproduzione di un simile quadro realizzato in precedenza dallo stesso Brueghel, il quale lo avrebbe, appunto, poi

<sup>690</sup> BOSCA, *De origine*, cit., 1672, p. 119, tr. it. in RATTI, *L'odissea di un bellissimo Brueghel-Rubens*, cit., 1910, p. 2: "Gli splendori pittorici che illustrano l'immagine del Barocci, rifulgono pure in un quadro dipinto da Pier Paolo Rubens di Anversa e coronata di fiori da Giovanni Brueghel nativo della medesima città. Il divino infante bellissimo nelle tenerelle membra fa carezze alla madre: la Vergine dal volto modestissimo e formosissimo si gode le blandizie del celeste bambino. Brueghel coronò le figure di fiori delle più varie e disparate specie come di perpetua primavera: svolazzano vaghi uccelletti nell'ambito della corona; in essa hanno sede minuscoli insetti."

<sup>691</sup> GUENZATI-BICETTI BUTINONE, *Inventario [...] 31 agosto 1685*, cit., in BAMi, S.Q.+II 35, f. 56; cfr. RATTI, *L'odissea di un bellissimo Brueghel-Rubens*, cit., 1910, p. 1; VECCHIO, *Inventari seicenteschi*, cit., 2009, p. 126, n. 779.

<sup>692</sup> Cfr. FREEDBERG, *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas*, cit., 1981, p. 119; BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 139. Per l'*Allegoria della Vista* del Prado si vedano ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 1117-1131, n. 533; PAOLINI, *Peter Paul Rubens e gli arciduchi*, cit., 2016-2017, p. 114; ALEJANDRO VERGARA, Scheda n. 25, in *The Female Perspective: Women Art Patrons of the Museo del Prado (1451-1633)*, cat. della mostra (Madrid, 2023), a cura di Noelia Garcia Pérez, Madrid, 2022, pp. 126-131.



Fig. 118. Jan Brueghel dei Velluti e Pieter Paul Rubens, *Allegoria della Vista*, particolare della fig. 28, Madrid, © Museo Nacional del Prado

ridipinto con piccole varianti per il Borromeo nel 1621<sup>693</sup>. Questa ipotesi, tuttavia, come si vedrà meglio tra poco, non ha alcun fondamento perché è decisamente contraddetta dalle stesse lettere scritte da Jan Brueghel nel 1621-1622.

Non sappiamo quando la *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori* del Louvre sia entrata a far parte della collezione del Borromeo. È quasi certo, come si è già detto, che essa sia la ghirlanda citata nel *Musaeum* del Borromeo del 1625. È invece ancor più sicuro che tale opera sia proprio quella ricordata, lo abbiamo appena visto, negli inventari dell'Ambrosiana del 1661, del 1685 e nel testo del Bosca del 1672. Quindi, molto probabilmente, il dipinto ora al Louvre dovrebbe essere entrato in Ambrosiana nel 1625 o prima

<sup>693</sup> Cfr. VAN SUCHTELEN, Scheda n. 12, cit., 2006, p. 119. Si veda, invece, la tesi contraria in ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, p. 984, n. 464, dove il dipinto è datato "kurz nach 1617". Per gli altri studiosi che si sono soffermati su tale questione, cfr. la nota 692.



di quell'anno. Ma quanto tempo prima? Purtroppo non è possibile dare una risposta a questa domanda per mancanza di altre testimonianze documentarie. Neppure tra le numerose lettere scritte o ricevute da Jan Brueghel è possibile trovare un minimo accenno a questa *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori* che ci permetta di precisarne i tempi di esecuzione. Invece abbiamo informazioni precise sul periodo in cui tale quadro lasciò Milano e giunse a Parigi. È infatti noto che nel 1796 questo dipinto venne incluso tra le 'ruberie' volute da Napoleone affinché fosse portato nella capitale francese, dove tuttora si conserva. In un documento intitolato "*Nota dei Capi deportati trasportati levati dai Francesi dalla Biblioteca Ambrosiana. Nel Maggio e Giugno del 1796*" esso viene così citato: "*Del Rubens, una Beata Vergine col Bambino, contornata d'una ghirlanda di fiori dal Bruguel dipinta in metallo di onces .6 1/2. per onces .13.*"<sup>694</sup>. Inoltre, da altre fonti veniamo più precisamente a sapere che questa *Madonna* lasciò l'Ambrosiana il 24 maggio 1796 e giunse a Parigi l'8 novembre dello stesso anno. Purtroppo anche questo dipinto rimase nella capitale francese (come rimasero la *Terra* e l'*Aria*, due degli *Elementi* dello stesso Brueghel, dei quali si è già sopra parlato). Nella "*Nota*" di restituzione del 1816 troviamo infatti proprio scritto: "*Mancano / La Beata Vergine col bambino del Rubens, con ghirlanda di fiori del Brueghel. [...]*"<sup>695</sup>.

Anche della *Madonna della ghirlanda* del Prado abbiamo precise testimonianze documentarie di come essa sia pervenuta nel museo spagnolo. Ma, a differenza del quadro del Louvre, non ci è rimasta alcuna notizia che ci permetta di chiarire con sicurezza come e quando abbia lasciato l'Ambrosiana. Questa *Madonna della ghirlanda* si trovava nel 1630 nella collezione madrilenana di don Diego (Mesía) Felípez de Guzmán, marchese di Leganés, e fu così descritta nell'inventario del 15 febbraio 1630 di tale raccolta: "*Ytten otro quadro de ottra ymagen de nra s<sup>ra</sup> con su marco de ebano original de rubens y una orla de flores y animales alrrededor originales de bruxel el biejo*"<sup>696</sup>. Venne anche inventariata il 30 marzo 1642 come presente nella stessa collezione del marchese: "*ottra ymajen de nra ss<sup>a</sup> con el nino en los brazos dos anxeles con la corona de mano de Rubens y un*

---

<sup>694</sup> BAMi, S.Q.+II. 35, f. 95. Si veda pure, per un simile documento, BAMi, S.P.II.225, f. 1 (rimando inoltre alla nota 464 per altre carte d'archivio). Cfr. anche M. CHARLES RAVAISSON-MOLLIEN, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci. Le Manuscrit A de la Bibliothèque de l'Institut [...]*, Paris, 1881, I, p. 8 (la parentesi quadra è nel testo): "*Idem de Rubens Représentant une vierge entourée de fleurs par Bruglem [Breugh I]*"; BALLARINI, *La bufera napoleonica*, cit., 2000, pp. 362-367.

<sup>695</sup> Per l'arrivo del dipinto a Parigi si veda BLUMER, *Catalogue*, cit., 1936, p. 328 e p. 330, n. 450; mentre per la mancata restituzione nel 1816 cfr. BAMi, *Arch. Cons.*, 106, C, m18, f. 2r.

<sup>696</sup> Cfr. MARY CRAWFORD VOLK, *New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés*, in "The Art Bulletin", 62, 2, 1980, p. 267, doc. I; PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés*, cit., (2008) 2010, II, p. 11, n. 4, e p. 853, doc. 2 (cito da questo testo), il quale scrive che "*La obra fue adquirida por Leganés antes del 1630*".

*cerco de rosas y frutas de mano de Bruguel de bara de alto y tres q<sup>tas</sup> de ancho*<sup>697</sup>. Il marchese di Leganés tenne questo quadro, inserito nella sua immensa collezione che comprendeva poco più di 1.300 dipinti, sino alla sua morte avvenuta il 16 febbraio 1655, come risulta dall'inventario fatto fare dopo il suo decesso: "*otra ymajen de nr<sup>a</sup> señora con el niño en los braços y dos anjeles con // la corona, de mano de Rubens, y su cerco de rossas y frutas de mano de bruguel de bara de alto y 3 q<sup>tas</sup> de ancho, en 11.000.*"<sup>698</sup>. In seguito, in data imprecisata, il quadro entrò nella collezione di Filippo IV, come documenta l'inventario della raccolta reale del 1666: "*tra de tres quartas de alto con una ymajen de nra señora y una guirnalda de flores de mano del flamenco en trescientos ds<sup>o</sup> de plata 3ð300*"<sup>699</sup>. Inoltre, in uno dei successivi inventari della collezione reale, quello del 1772, il quadro venne di nuovo registrato con anche la segnalazione della presenza di animali: "*Vna pintura que contiene vna guirnalda o cestones de frutas y flores con algunos animales y en el centro vna imagen de Nuestra Señora de medio cuerpo con el Niño y unos Angeles de vara de alto y tres quartas de ancho original de Brugul*"<sup>700</sup>. In seguito, anche qui in data non ben definibile, l'opera entrò nel Museo Real de Pinturas (poi chiamato Prado) e già nel 1834 venne classificato come una delle opere fiamminghe più importanti di tale museo<sup>701</sup>.

La presenza ben documentata del dipinto del Prado nelle collezione del Leganés nel 1630 ha fatto dunque supporre ad alcuni studiosi che il dipinto di Jan Brueghel e di Pieter Paul Rubens descritto nelle lettere del 1621-1622 corrisponda invece a quello del Louvre. Coloro che ritengono che la *Madonna della ghirlanda* del 1621 sia proprio quella del Louvre e non quella ora al Prado si basano, infatti, essenzialmente su queste due argomentazioni: 1) il quadro del Prado era già in una collezione spagnola nel 1630; 2) si hanno prove inconfutabili che il quadro ora al Louvre sia proprio quello giunto dall'Ambrosiana a causa delle requisizioni di Napoleone alla fine del Settecento<sup>702</sup>.

Al contrario, come si è già accennato, l'analisi delle lettere scritte dal Brueghel

<sup>697</sup> Cfr. VOLK, *New Light*, cit., 1980, p. 267, "Document Three".

<sup>698</sup> Cfr. JOSÉ LÓPEZ NAVÍO, *La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés*, in "Analecta Calasanciana", 8, 1962, pp. 269-270, n. 4 (cito da questo testo); DÍAZ PADRÓN, *Museo del Prado*, cit., 1975, p. 314, n. 1418, il quale riferisce quest'opera agli anni 1614-1618; VOLK, *New Light*, cit., 1980, pp. 256, 259-260, ill. 5; VAN SUCHTELEN, Scheda n. 12, cit., 2006, p. 120.

<sup>699</sup> Cfr. PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés*, cit., (2008) 2010, II, p. 11, n. 4.

<sup>700</sup> Cfr. PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés*, cit., (2008) 2010, II, p. 12, n. 4 (cito da questo testo); [www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-y-el-nio-en-un-cuadro-rodeado-de-flores/b64404fa-31dc-43ec-80af-54f3af7230d3](http://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-y-el-nio-en-un-cuadro-rodeado-de-flores/b64404fa-31dc-43ec-80af-54f3af7230d3): "Inv. Carlos III, Palacio Nuevo, 1772. Núm. 968" (in questo sito, oltre alla bibliografia, sono citati anche altri inventari).

<sup>701</sup> Cfr. PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés*, cit., (2008) 2010, II, p. 12, n. 4; [www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-virgin-and-child-in-a-painting-surrounded-by/b64404fa-31dc-43ec-80af-54f3af7230d3?searchid=db07b9bb-c4a7-6af5-f194-d093d23b1aef](http://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-virgin-and-child-in-a-painting-surrounded-by/b64404fa-31dc-43ec-80af-54f3af7230d3?searchid=db07b9bb-c4a7-6af5-f194-d093d23b1aef).

<sup>702</sup> Cfr. la nota 464.

nel 1621-1622 ci portano a concludere che le parole del pittore fiammingo facciano riferimento proprio alla *Madonna della ghirlanda* ora conservata al Prado (fig. 114) e non a quella del Louvre (fig. 113). Jan Brueghel, infatti, nel descrivere in tre diverse lettere la sua *Madonna della Ghirlanda*, sottolinea la presenza nel dipinto non solo di fiori, ma anche di animali e di uccelli (al plurale). In una di queste missive, quella del 5 settembre 1621 indirizzata al Bianchi, infatti, il pittore scrive esplicitamente: “*essend una Madonna bellissima li oitcelli. et Animali son fatto ad vivo delle de Alcuni delli serrenissima Enfanto.*”. In un’altra, invece, spedita lo stesso giorno al cardinale, Jan parla anche della “*vagezza e Politezza usata da me nella fiori, Aanimali et uitzelli*”. E ancora in un’altra lettera del 29 ottobre 1621 l’artista scrive al Bianchi usando queste parole: “*girlando de fiori [...] Con le vagesse danimaletti et oitcelli et molta gallanteria*”<sup>703</sup>. In particolare Jan, per indicare che il suo quadro conteneva un accuratissimo lavoro di riproduzione degli uccelli e degli animali, scrive con orgoglio nella prima missiva qui sopra citata di averli riprodotti dal “*vivo delle de Alcuni delli serrenissima Enfanto*”. Intendeva ovviamente dire di averli dipinti osservando gli uccelli e gli animali presenti nel ricco serraglio di Bruxelles di Alberto VII, arciduca d’Austria (figlio di Massimiliano II) e della moglie arciduchessa Isabella Clara Eugenia (figlia del re spagnolo Filippo II e quindi infanta di Spagna). Nel 1606, infatti, il Brueghel era stato nominato pittore di corte dagli arciduchi, i quali regnarono, come reggenti, sui Paesi Bassi spagnoli dal 1598 al 1621, esercitando un potere che però, dopo la morte di Alberto nel 1621, rimase solo nelle mani di Isabella (sino al 1633)<sup>704</sup>. Quindi Jan poteva aver avuto facilmente accesso al serraglio di corte di Bruxelles che era stato creato seguendo una tradizione fiamminga risalente al XV secolo<sup>705</sup>. Sappiamo da un testo del 1622 dell’umanista olandese Aubert Le Mire (Aubertus Miraeus) che l’arciduca Alberto VII amava discutere in privato anche con Jan Brueghel:

*Inter Pictores porrò viuentes hodie, praeter Cobergium, [l’arciduca Alberto VII] aestimauit caròsque habuit Othonem Vanium, Petrum Paulum Rubenium, & Ioannem Breugelium; quos horis, vt dixi, à Reipublicae vacatione liberis non rarò euocabat, & ad honestam oblectationem libenter, sed secretò, audiebat. Horum item tabulis atque artificio mirificè delectabatur [...]*<sup>706</sup>.

<sup>703</sup> Per queste tre lettere si vedano le note 627, 655, 657.

<sup>704</sup> Per Jan Brueghel come pittore di corte si veda la nota 324. Per la reggenza degli arciduchi rimando invece a HUGO DE SCHEPPER, *Les archiducs et les insitutions du gouvernement au Pays-Bas espagnol, 1596-1621*, in *Albert & Isabella 1598-1621: Essays*, a cura di Werner Thomas e Luc Duerloo, Turnhout, 1998, pp. 221-232.

<sup>705</sup> Cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 73; FABER KOLB, *Cataloguing Nature in Art*, cit., 2000, pp. 80-81, 191-200; FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder*, cit., 2005, pp. 1, 13-17.

<sup>706</sup> AUBERT LE MIRE, *De vita Alberti pii, sapientis, prouidentis Belgarum Principis commentarius*, Antwerpen, 1622, p. 98; cfr. WELZEL, *Wettstreit zwischen Kunst und Natur*, cit., 2002, pp. 325-326 (con anche una tr. tedesca); McFADDEN, *Food, Alchemy*, cit., 2014, p. 52, nota 4 (con anche una



**Fig. 119.** Jan Brueghel dei Velluti e Josse de Momper il Giovane, *L'Infanta Isabella Clara Eugenia nel parco di Mariemont*, Madrid, © Museo Nacional del Prado

Jan Brueghel viveva e lavorava ad Anversa, ma aveva la possibilità di recarsi nella non lontana Bruxelles a studiare i fiori (come si è già visto sopra), gli animali e gli uccelli, anche esotici. Si può avere una parziale idea di alcuni animali circolanti in uno dei giardini degli arciduchi in un dipinto dello stesso Jan Brueghel (eseguito in collaborazione con Josse de Momper il Giovane) che raffigura *L'Infanta Isabella Clara Eugenia nel parco di Mariemont* (olio su tela, 175 x 236 cm), del 1620 circa, ora conservato al Prado (**fig. 119**)<sup>707</sup>. Anche in questo parco annesso al

---

tr. inglese): “among the painters alive today, in addition to Coebergher, [Albert] particularly esteemed Otto van Veen, Pieter Paul Rubens, and Jan Brueghel. In the hours when he was free from the business of ruling, he not infrequently summoned them to himself and listened to them with honest pleasure, but in private.” (la parentesi quadra è nel testo). Per i rapporti tra Jan Brueghel e gli arciduchi si veda DE MAEYER, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst*, cit., 1955, pp. 144-159.

<sup>707</sup> Cfr. FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder*, cit., 2005, pp. 18-19, ill. 23, la quale comunque sottolinea che il pittore poteva copiare degli animali esotici pure ad Anversa dove c'era un porto assai importante nel quale giungevano anche vari animali da ogni parte del mondo; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 1220-1221, n. 563; RIKKEN, *Exotic Animal Painting*, cit., 2014, pp. 401-433; HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net/janbrueghel/>



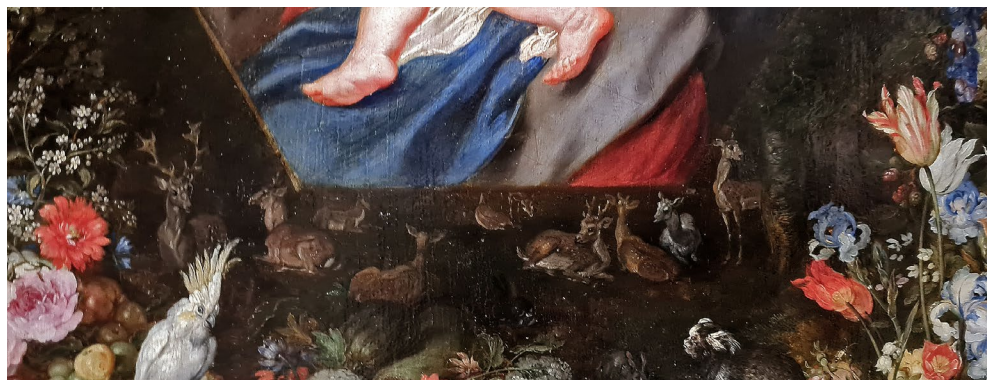


**Fig. 120.** Jan Brueghel dei Velluti, *Il parco dei cervi del castello di Mariemont*, Collezione privata

castello di Mariemont (situato a circa 50 chilometri a sud di Bruxelles), il pittore sicuramente ebbe modo di soffermarsi a raffigurare diversi animali. Ci è rimasto pure un disegno, ora in collezione privata, che riproduce *Il parco dei cervi del castello di Mariemont* con lo studio di alcuni di essi (**fig. 120**). In questo foglio, in primo piano, appaiono dei cervi riprodotti con posizioni simili a quelle usate dal pittore per dipingere gli stessi animali nella sua *Madonna della ghirlanda*<sup>708</sup>. Infatti, se guardiamo attentamente tale quadro possiamo notare che al di sotto dell'ottagono sono presenti diversi cervi (animali legati all'alta nobiltà) raffigurati in diverse posizioni e posti in un ambiente naturale che è in parte nascosto dallo

*infanta-isabella-and-her-entourage-in-the-park-at-mariemont*.

<sup>708</sup> Cfr. WINNER, *Neubestimmtes*, cit., 1972, p. 155, ill. 35; FABER KOLB, *Cataloguing Nature in Art*, cit., 2000, pp. 10, 158, ill. 6; ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, p. 1220, n. 563/1; LOUISA WOOD RUBY, Scheda n. 37, in *Jan Brueghel: A Magnificent Draughtsman*, cat. della mostra (Antwerpen, 2019-2020), a cura di Teréz Gerszi e Louisa Woody Ruby, Kontich, 2019, pp. 104-105; HONIG-DATABASE, <http://janbrueghel.net/janbrueghel/the-deer-park-of-the-chateau-of-mariemont>; [www.christies.com/en/lot/lot-5893441](http://www.christies.com/en/lot/lot-5893441). Per la passione di Isabella per la caccia, privilegio riservato solo ai nobili, cfr. McFADDEN, *Food, Alchemy*, cit., 2014, p. 38.



**Fig. 121.** Jan Brueghel dei Velluti e Pieter Paul Rubens, *Madonna della ghirlanda*, particolare della fig. 114, Madrid, © Museo Nacional del Prado

stesso ottagono centrale (**fig. 121**). Questa forma ottagonale, contenente la Madonna col Bambino dipinta dal Rubens (forma che originariamente Jan Brueghel aveva pensato come ovale), è raffigurata come se fosse appesa illusionisticamente alla ghirlanda con cordicelle, dando proprio l'impressione che essa oscilli di fronte a un paesaggio naturalistico animato da tali cervi<sup>709</sup>.

Numerosi sono gli animali riprodotti da Jan nella parte più bassa del quadro: troviamo ancora un cervo, poi uno scoiattolo, un istrice, due tartarughe, una scimmia, due conigli e, in basso al centro, pure due porcellini d'India (spesso inseriti dal pittore anche in altri suoi dipinti)<sup>710</sup>. Nella parte destra notiamo anche la raffigurazione di una strana e curiosa lepre 'cornuta' ("*Lepus cornutus*") (**fig. 122**). Immagini di questa insolita lepre si possono rintracciare anche in alcuni testi di argomento naturalistico dell'epoca. Ma non si tratta, come sembrerebbe a prima vista, di una creatura 'fantastica' inventata perché di recente è stato proprio specificato che la lepre 'cornuta' è un animale affetto dal *papilloma virus*, un agente patogeno che causa la crescita delle corna<sup>711</sup>. Questa variegata presenza

<sup>709</sup> Per la presenza di un primo schizzo del dipinto in cui compare una forma ovale, visibile solo attraverso una fotografia a infrarossi, si veda VAN SUCHTELEN, Scheda n. 12, cit., 2006, pp. 116-119.

<sup>710</sup> Sulla presenza dei porcellini d'India in diversi quadri di Jan Brueghel, si veda VIGNAU-WILBERG, *Der Blume-Brueghel*, cit., 2013, pp. 73-74: la studiosa sottolinea che le raffigurazioni eseguite da Jan furono tra le prime immagini diffuse di tali 'graziosi' roditori i quali, giunti ad Anversa dal Perù alla fine del Cinquecento, portati dalle navi mercantili olandesi, erano considerati come animali domestici.

<sup>711</sup> Per la lepre cornuta infettata dal *papilloma virus*, si vedano, in particolare, ERWIN J.O. KOMPANJE, 'Lepus cornutus' een haas met een gewei: een mythologisch wezen, een grap van de taxidermist of realiteit?, in "Straatgras", 16, 4, 2014, pp. 45-47; VAN SUCHTELEN, Scheda n. 12, cit., 2006, p. 116. Inoltre FABER KOLB, *Jan Brueghel the Elder*, cit., 2005, p. 26; RIKKEN-SMITH, *Jan Brueghel's Allegory of Air*, cit., 2011, p. 92 e p. 108, nota 31; e VIGNAU-WILBERG, *Der Blume-Brueghel*, cit.,



**Fig. 122.** Jan Brueghel dei Velluti e Pieter Paul Rubens, *Madonna della ghirlanda*, particolare della fig. 114, Madrid, © Museo Nacional del Prado

di animali nel dipinto (non inseriti in altre *Ghirlande* dello stesso Brueghel) può essere considerata come un peculiare marchio di riconoscimento della *Madonna della ghirlanda* del Prado. Non a caso, lo si ripete, il pittore, nelle sue lettere, aveva proprio messo in risalto la presenza in tale dipinto di diversi animali copiati dal vivo. Questa sottolineatura potrebbe essere stata motivata anche dal fatto che, come si è detto, Jan aveva inviato la *Madonna della ghirlanda* al cardinale Federico senza aver ricevuto da lui una precisa commissione. Proprio per questo doveva essere interesse del pittore evidenziare la ricchezza dei vari elementi naturalistici raffigurati nell'opera e quindi elogiare le peculiari qualità artistiche del suo nuovo quadro. È invece facile notare come nella *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori* del Louvre (**fig. 113**) non ci siano molti animali: troviamo solo qualche uccello e una scimmia in primo piano in basso, veramente troppo poco in relazione alle parole usate da Jan nelle sue lettere del 1621<sup>712</sup>.

Si possono, inoltre, fare alcune altre considerazioni. La corona della ghirlanda del quadro del Louvre è raffigurata proprio con la tipica struttura ovale del tutto chiusa. Quella del Prado, invece, oltre a essere di più grandi dimensioni non sembra unirsi del tutto nella parte inferiore. E soprattutto presenta i segmenti laterali con un andamento sostanzialmente rettilineo, mentre il lato

---

2013, pp. 73-74, hanno sottolineato che talvolta Jan Brueghel non riproduceva gli animali dal vero, ma utilizzava, in modi diversi, alcune incisioni inserite nei testi, allora circolanti, di argomento naturalistico, oppure si serviva di disegni o di modelli già elaborati da lui stesso o da altri. Per l'utilizzo da parte di Jan delle stampe anche per la realizzazione di alcuni fiori, si veda la nota 351.

<sup>712</sup> Cfr., in particolare, ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 1015-1017, n. 481; a p. 1017 i due studiosi però sostengono che nel dipinto del Louvre compaiono solo uccelli, mentre, in realtà, troviamo anche una scimmia posta in primo piano in basso, come avevano già evidenziato SIMONE SPETH-HOLTERHOFF, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1957, p. 54; e la BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 138.



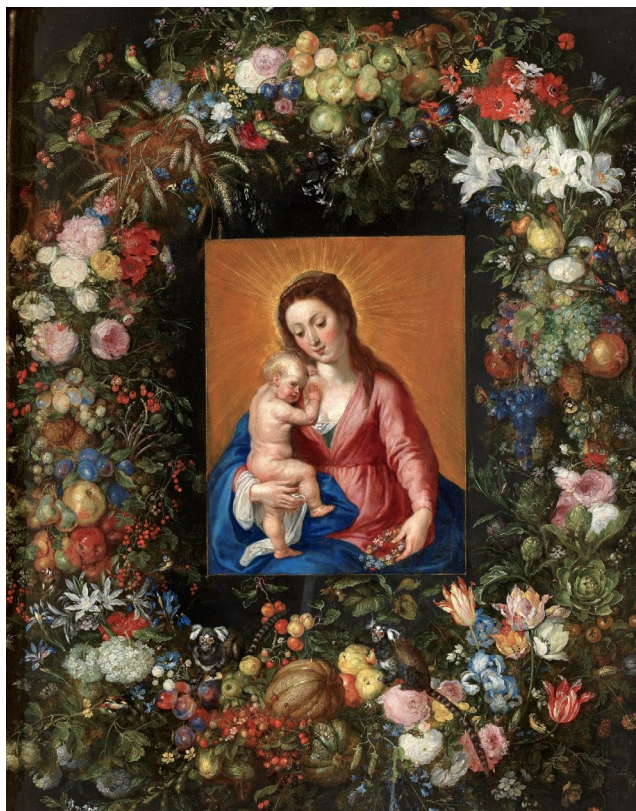


Fig. 123. Jan Brueghel dei Velluti e Hendrick van Balen, *Madonna della ghirlanda*, Madrid, © Museo Nacional del Prado

superiore è leggermente curvato verso il basso, il tutto quasi a formare una sorta di 'M' naturalistica che è stata giustamente accostata all'iniziale del nome di 'Maria'. Quindi, questa 'M' è proprio da intendere come una cornice-cornucopia ricolma di doni generosamente elargiti da Dio, la quale ha il compito di inquadrare Gesù bambino considerato il dono più prezioso dato all'umanità<sup>713</sup>. A tal proposito, è stato anche sottolineato che la struttura a 'M' della ghirlanda è proprio tipica di alcuni dipinti realizzati da Jan all'inizio degli anni Venti del Seicento<sup>714</sup>. Inoltre uno dei primissimi quadri con la *Madonna della ghirlanda* eseguito da Jan Brueghel che contiene, oltre ai fiori e agli uccelli, anche vari frutti è stato realizzato (in collaborazione con il Van Balen) proprio verso il 1621, e anche questo si trova al Prado (olio su tavola, 48 x 41 cm) (fig. 123).

<sup>713</sup> Cfr. JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 73.

<sup>714</sup> Cfr., in particolare, ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 1015-1017, n. 481, soprattutto p. 1017.





**Fig. 124.** Jan Brueghel dei Velluti e Pieter van Avont (?), *La Sacra famiglia con puttini in una ghirlanda di fiori e frutti*, Monaco, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (CC BY-SA 4.0)

In seguito il pittore elaborerà delle corone di ghirlande sempre più complesse aggiungendo, oltre ovviamente ai fiori, ai frutti, agli uccelli e agli animali, anche altre varie figure con, sullo sfondo, differenti rigogliosi paesaggi, come si vede, ad esempio, nella *Sacra famiglia con puttini in una ghirlanda di fiori e frutti* dipinta, con la probabile collaborazione di Pieter van Avont, verso il 1623 e ora conservata a Monaco (olio su tavola, 93,5 x 70,7, cm) (fig. 124)<sup>715</sup>.

<sup>715</sup> Cfr. ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 992-993, n. 468 (per il dipinto del Prado) e pp. 1025-1027, n. 486 (per quello di Monaco).

Quindi il quadro citato nelle lettere del 1621-1622 non può essere identificato in nessun modo con la *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori* ora al Louvre. Invece calza perfettamente con quella del Prado. Il problema, non da poco, sta invece nel capire come il dipinto sia passato dalla collezione milanese del Borromeo a quella madrilenza del Leganés che possedeva, come si è detto, il dipinto nel 1630. Forse il quadro spedito nel 1621 non era stato apprezzato dal cardinale come gli altri. Abbiamo già visto come in una lettera del 4 dicembre 1621 il prelado, parlando dei due dipinti appena ricevuti, avesse scritto che la *Madonna della ghirlanda* gli aveva dato meno “sodisfazione” dell’*Aria*<sup>716</sup>. Per la verità, non sappiamo se Federico intendesse semplicemente dire che l’*Aria* era veramente ‘eccellente’, mentre la *Madonna della ghirlanda* era soltanto ‘bella’. Forse egli potrebbe aver voluto solamente indicare, in un modo molto velato, di aver apprezzato meno ‘solo’ la parte centrale con la ‘Madonna col Bambino’ dipinta dal Rubens rispetto alla ‘ghirlanda’ realizzata da Jan. Questa ipotesi potrebbe essere anche avvalorata dalla criptica osservazione inserita dallo stesso Borromeo nella seguente frase del suo *Musaeum*, già vista sopra, dedicata alla *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori*, ora al Louvre (fig. 113), per la quale, anche in questo caso, il Rubens aveva dipinto le figure: “*De Imagine, quae serto includitur, dixisse nihil attinet, quia minorem lucem tot circumfusa lumina extingunt.*”<sup>717</sup>. Anche quest’ultima considerazione sembrerebbe sottilmente alludere ad un minore apprezzamento da parte del cardinale della ‘Madonna col Bambino’, dipinta dal Rubens nell’ovale centrale, forse da lui ritenuta meno bella e quindi in qualche modo oscurata dalle brillanti luci degli elementi naturali che la circondano. Federico potrebbe, quindi, aver replicato tale giudizio anche per la *Madonna della ghirlanda* del Prado. Forse siamo anche in presenza di un indizio che ci potrebbe far pensare che, di fatto, non ci fu un grandissimo *feeling* artistico tra il Borromeo e il Rubens anche se alcuni altri documenti sembrerebbero dire il contrario<sup>718</sup>.

Nella ghirlanda naturalistica dipinta da Jan Brueghel nel quadro ora al Prado appaiono non solo fiori in piena fioritura, ma anche frutti maturi ancora non intaccati dal disfacimento causato dal trascorrere del tempo. Si tratta, però,

<sup>716</sup> Per questa lettera rimando alle note 632, 658.

<sup>717</sup> BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, p. 18, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 28 e tr. it. p. 29: “*Quanto all’immagine racchiusa nel serto, non val proprio la pena di parlarne, se è vero che tante luci brillanti tutt’intorno spengono una luce più tenue.*”

<sup>718</sup> Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, cit., 1983, p. 138, la quale, a tal proposito, scrive: “*È strano che Federico consideri ‘lume minore’ la Madonna con il Bambino di Rubens, ma si vede che tale è per lui la bravura di Jan, che di fronte ai suoi fiori anche Rubens passa in secondo piano.*”. Anche la JONES, *Federico Borromeo*, cit., (1993) 1997, p. 73, così commenta: “*forse [era] un’allusione molto diplomatica al fatto che le figure del Rubens non lo soddisfacevano del tutto*”. Secondo il CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, cit., 1990, p. 127, fu proprio il cardinale Borromeo a suggerire il nome di Rubens per l’esecuzione della *Madonna della Vallicella* nella Chiesa Nuova di Roma. Su questo dipinto si veda la nota 678.





**Fig. 125.** Confronto tra: **1)** Jan Brueghel dei Velluti e Pieter Paul Rubens, *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori*, Parigi, Musée du Louvre (cfr. la fig. 113); **2)** Jan Brueghel dei Velluti e Pieter Paul Rubens, *Madonna della ghirlanda*, Madrid, © Museo Nacional del Prado (cfr. la fig. 114)

di fiori e di frutti che non potevano di certo coesistere nella stessa stagione e che quindi riassumono la bellezza e l'abbondanza di più momenti dell'anno. Per la verità, nelle sue lettere del 1621-1622 il pittore fiammingo non cita mai i frutti, ma solo i fiori, gli uccelli e gli animali. Nel dipinto del Prado i frutti sono in effetti presenti in abbondanza, mentre in quello del Louvre sono del tutto assenti (**fig. 125**). Ma perché il Brueghel non ne ha mai fatto cenno nelle sue missive? In realtà, anche quando, nella lettera vista sopra del 1° aprile 1622, il teologo Beyerlinck scrisse da Anversa al Borromeo, per conto dello stesso Brueghel, per avere notizie della *Madonna della ghirlanda*, indicò proprio tale dipinto semplicemente come “*et corollis omnigenum florum a se adornatam*” (“ornato tutt' intorno di fiori d'ogni sorta”)<sup>719</sup>. In questa missiva, quindi, il Beyerlinck non solo non accennò ai frutti, ma nemmeno parlò degli uccelli e degli animali sicuramente presenti nel dipinto. Jan Brueghel, dunque, scrivendo al Bianchi e al Borromeo, diede forse per scontato che parlando di ghirlanda di fiori si intendesse, per convenzione, una corona con anche dei frutti? Oppure dobbiamo ipotizzare che Jan abbia alluso ai frutti quando in una lettera già sopra ricordata, che cita tale quadro, usò il termine “*gallanteria*” inserendolo in questa frase: “*Con le vagesse*

<sup>719</sup> Cfr. la nota 644.

*danimaletti et oitcelli et molta gallanteria*". È stato sottolineato che con l'espressione "*molta gallanteria*" il pittore intese probabilmente usare un'iperbole per indicare l'abbondanza di *naturalia*, tenuto anche conto che il termine "*gallanteria*" poteva essere impiegato come sinonimo di 'bizzarria'<sup>720</sup>. Proprio per questo potremmo intendere la frase qui sopra riportata in questo modo: 'animali, uccelli e molti altri elementi naturalistici come i frutti'. Oppure, al contrario, dobbiamo dedurre che in quelle lettere il pittore stava parlando di un quadro solo 'simile' a quello ora al Prado? Ma se fosse vera questa seconda ipotesi dobbiamo ammettere che nelle varie tipologie create dal Brueghel non compare mai (tenendo anche conto di altre possibili versioni o copie sino ad ora conosciute) un dipinto in cui oltre a una corona fatta con soli fiori (quindi senza frutti), agli uccelli e ad altre figure umane siano presenti anche degli animali<sup>721</sup>. Inoltre dalle missive del pittore emergono le seguenti peculiari caratteristiche del suo quadro con la *Madonna della ghirlanda*: la presenza della 'Madonna col Bambino' realizzata dal Rubens; la raffigurazione di una ghirlanda con fiori e uccelli (e frutti); l'inserimento di numerosi e vari animali ritratti dal vero. Per quanto mi risulti, nessuno dei dipinti a noi noti (anche in copia) eseguiti da Jan, se non il quadro ora la Prado, presenta appunto tutte queste caratteristiche.

Il Ratti, nel 1910, ha ipotizzato che il quadro portato in Francia dalle truppe napoleoniche alla fine del Settecento sia stato poi successivamente (non si sa come e non si sa quando) trasferito a Madrid nel museo del Prado: ma egli non conosceva alcuni documenti emersi successivamente<sup>722</sup>. Invece negli ultimi decenni alcuni studiosi hanno insistito nel sostenere che la *Madonna della ghirlanda* del Prado non possa essere in alcun modo identificata con quella destinata al cardinale Federico e citata nelle lettere del 1621-1622 e che, pertanto, si debba ritenere che Jan Brueghel abbia dipinto due versioni della stessa *Madonna della ghirlanda*. Ad esempio il Pijl ha supposto che il quadro ricordato nelle missive del 1621-1622 non sia né quello del Louvre né quello del Prado<sup>723</sup>. Inoltre José Juan Pérez Preciado ha ulteriormente precisato che sarebbe ben difficile pensare che il Leganés possa aver acquistato tale *Madonna della ghirlanda* dal Borromeo in uno degli anni che vanno dal 1625 (cioè quando, secondo lui, è citata nel *Musaeum*) al 1630, anno in cui risulta invece inventariata nella collezione dello stesso marchese, proprio perché in quel periodo il Leganés non si trovava in Italia ma, verosimilmente, nelle Fiandre. Il nobile spagnolo invece, secondo lo studioso, con

<sup>720</sup> Cfr. ARGENZIANO, *Jan Brueghel il Vecchio: le lettere*, cit., 2019, p. 131, nota 7 (ma in riferimento a un'altra lettera). Per la frase citata nel testo rimando alla nota 657.

<sup>721</sup> Per i vari dipinti di Jan, cfr. ERTZ – NITZE-ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere*, cit., 2008-2010, III, pp. 978-1035, nn. 461-490.

<sup>722</sup> RATTI, *L'odissea di un bellissimo Brueghel-Rubens*, cit., 1910, p. 5.

<sup>723</sup> PIJL, Scheda n. 201, cit., 2006, pp. 97-98.



molta più probabilità potrebbe aver ricevuto un'opera simile a quella che forse già conosceva come appartenente al Borromeo direttamente dal Rubens quando entrambi si trovavano nelle Fiandre o in Spagna<sup>724</sup>. Cioè il pittore potrebbe aver dipinto due versioni dello stesso soggetto: una di queste venduta al Borromeo e non più rintracciabile e una seconda versione poi giunta nella collezione Leganés prima del 15 febbraio 1630 e quindi, in seguito, al Prado. Cecilia Paolini ha inoltre ipotizzato, senza tuttavia fornire alcuna prova, che la *Madonna della ghirlanda* ora al Prado sia stata commissionata dall'arciduca Alberto VII e dalla moglie Isabella e che quest'ultima, dopo la morte del marito, l'abbia donata al Leganés che era il capitano generale dell'esercito spagnolo nelle Fiandre. Ma l'ipotesi complessiva di questa studiosa è inficiata anche dal fatto che lei ritiene che il dipinto del Louvre sia proprio quello di cui si parla nelle lettere del 1621-1622: "*la tavola del Prado, appartenuta al marchese di Leganés, fu probabilmente commissionata dagli arciduchi, mentre la versione del Louvre è quella comprata dal Borromeo nel 1622*"<sup>725</sup>. In realtà, lo si ribadisce, nelle missive dei primi anni Venti del Seicento scritte dal Brueghel si parla di una *Madonna della ghirlanda* con la presenza anche di vari animali i quali sono invece del tutto assenti nel quadro del museo francese.

Credo invece che sia più attendibile l'ipotesi che il dipinto ricevuto dal cardinale nel 1621 sia proprio quello poi citato nel 1630 nell'inventario della collezione del Leganés anche perché ritengo che sia molto arduo ipotizzare, come ha fatto in particolare il Pérez Preciado, che il Brueghel e il Rubens siano intervenuti assieme due volte per due 'simili' quadri. Precisato, come si è già detto, che molto difficilmente la citazione della *Madonna col Bambino in una ghirlanda* inserita nel *Musaeum* del Borromeo si riferisse al quadro del Prado, ne consegue che l'ultima testimonianza a noi nota riguardante tale dipinto sia quella contenuta nella lettera del 1° agosto 1622 (già vista sopra) spedita dal Borromeo al Brueghel nella quale si legge; "*Tre volte hò scritto à Vostra Signoria della ricevuta de i duoi quadri [l'Aria e la Madonna della ghirlanda] ultimamente mandatemi*"<sup>726</sup>. Si può dunque ipotizzare che negli anni seguenti al 1622 il cardinale potrebbe non aver avuto alcun dubbio nel vendere tale *Madonna della ghirlanda* che, in fondo, pur pagandola, gli era piaciuta meno dell'*Aria* e che, come si è visto, non aveva commissionato direttamente al Brueghel. Forse non la vendette subito, ma solo dopo la morte del pittore nel 1625. Ma non si può neppure escludere che il Borromeo, pur apprezzando molto tale opera, abbia avuto l'esigenza, per

<sup>724</sup> PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés*, cit., (2008) 2010, I, p. 679-680; e II, p. 11, n. 4.

<sup>725</sup> PAOLINI, *Peter Paul Rubens e gli arciduchi*, cit., 2016-2017, p. 113 e p. 114 per la citazione; in questo studio, però, non si tiene conto del testo del PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés*, cit., (2008) 2010.

<sup>726</sup> ABIB, *Minute del cardinale Federico Borromeo*, L III 23, f. 110v, s.l. (Milano?), 1° agosto 1622, da Federico Borromeo a Jan Brueghel dei Velluti. Cfr. *Appendice documentaria*, doc. 40.

qualche particolare motivo, di venderla a un collezionista oppure di donarla a qualche proprio familiare, i quali poi, a sua volta, potrebbero averla in seguito rimessa sul mercato. Ad esempio sappiamo che il cardinale con il suo testamento, oltre a lasciare alla Pinacoteca Ambrosiana diversi quadri, si premurò di cederne alcuni anche al nipote Giulio Cesare (III) Borromeo (che, come si è già detto, aveva sposato nel 1615 Giovanna Cesi). Infatti nella già citata “*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*” (una nota inserita tra le carte del suo ultimo testamento del 20 giugno 1630) sono elencati alcuni dipinti da destinare appunto al nipote Giulio Cesare. In questa lista, però, non compare alcuna *Madonna della ghirlanda*, ma in ogni caso quella del Prado non poteva di certo farne parte perché, ovviamente, il 15 febbraio 1630 essa, come si è visto, era già presente nella collezione del Leganés<sup>727</sup>. Per la verità il cardinale Federico ‘anche’ nel suo ultimo testamento del 20 giugno 1630 aveva voluto che fosse inserita una specifica clausola con la quale impediva ai propri eredi di donare o di vendere i dipinti ricevuti:

*Volumus etiam, ut omnes tabulae pictae quae // tempore obitus nostri reperientur in hoc nostro Pallatio distribuatur iuxta cedulam, quam a nobis subscriptam relinquemus. Prohibemusque etiam ut illa pars dictarum tabularum quae iuxta voluntatem nostram ut supra expressam seu exprimentam erit donanda alicui, seu aliquibus ex memoratis nepotibus nostris, seu eorum filijs nullo modo aliqua quavis de causa possit vendi, permutari, donari, che[?] aliter alienari, nec obligari extra eorum familiam Borromeam usque in perpetuum et ubi aliter fiat talis alienatio, seu obligatio, sit nulla ipso iure, et ulterius privamus alienantem, vel obligantem ipsis tabulis, illasque ipso iure // applicamus eius proximiori, dictae Familiae Borromeae, quia volumus, ut dicta pars tabularum perpetuo remaneat, et conservetur in dicta Familia Borromea<sup>728</sup>.*

Tuttavia, di fatto, tale clausola potrebbe essere stata in seguito disattesa, come in effetti, è stato osservato, lo fu in seguito<sup>729</sup>. Non si può comunque escludere del tutto che ci possa essere stata qualche altra precedente donazione a favore di Giulio Cesare Borromeo o di suo fratello Carlo, di cui noi non

<sup>727</sup> ABIB, *Eredità e Legati. Testatori. Borromeo, Cardinale Federico. Testamenti e codicilli, Transazioni da 1630...*, testamento del 20 giugno 1630, notaio Ferrando Dossena, con la “*Nota dei quadri [...]*”; cfr. GALLI, *Tra l’Ambrosiana e la famiglia*, cit., 2019, pp. 441-447, 455-461. Per il matrimonio tra Giulio Cesare Borromeo e Giovanna Cesi rimando alla nota 404.

<sup>728</sup> ABIB, *Eredità e Legati. Testatori. Borromeo, Cardinale Federico. Testamenti e codicilli, Transazioni da 1630...*, testamento del 20 giugno 1630, notaio Ferrando Dossena, ff. 11v-12v; cfr. BESOZZI, *I testamenti di Federico Borromeo*, cit., 1993, pp. 23-27 e p. 125 (che riporta il documento dell’ASMi: cfr. la nota 182).

<sup>729</sup> Cfr. GALLI, *Tra l’Ambrosiana e la famiglia*, cit., 2019, p. 440, nota 8.

abbiamo traccia, che potrebbe però giustificare il passaggio della *Madonna della ghirlanda* da Milano a Madrid prima del 1630 o anche agli inizi di quell'anno. Si può inoltre ipotizzare che tale quadro potrebbe essere stato venduto o donato dal cardinale Federico anche prima del 1625, anno della stesura del suo *Musaeum* nel quale, appunto, a mio parere, non compare. Il che spiegherebbe perché tra le *Madonne col Bambino in una ghirlanda di fiori* possedute dal Borromeo – cioè quella ora all'Ambrosiana del 1608; quella del Louvre, da datare per la sua tipologia verso il 1617 e comunque non all'inizio degli anni Venti; e quella del Prado, eseguita nel 1621 (coerentemente con le tipologie delle ghirlande da lui eseguite in quegli anni) – il cardinale abbia parlato, più o meno brevemente, solo delle prime due. Tuttavia va comunque considerato che lo stesso cardinale Federico aveva scritto nel suo *Musaeum* che non aveva avuto di certo l'intenzione di soffermarsi su tutte le proprie opere presenti in Ambrosiana, ma solo su alcune di esse: “*Neque verò suscipiemus hoc, ut cuncta, quae vel Picturae, vel Statuariae Artis illustria opera in Musaeo nostro asservantur, litteris hisce repraesentemus, sed praecipua tantummodo quaedam amplectemur [...]*”<sup>730</sup>.

Il Leganés è stato governatore dello Stato di Milano dal 1635 all'inizio del 1641 (con alcuni periodi di assenza)<sup>731</sup>. Il marchese arrivò nel capoluogo lombardo solo pochi anni dopo la morte del cardinale Borromeo avvenuta nel 1631. Ma occorre considerare che il Leganés, ancor prima di diventare governatore, deve aver iniziato a porre le basi per allacciare varie e indispensabili relazioni con diversi esponenti della nobiltà milanese. Quindi il marchese, anche negli anni precedenti al suo arrivo a Milano nel 1635, come grande appassionato d'arte, si sarà di certo dato da fare per avere notizie delle varie collezioni milanesi, come quella di Federico (e dei suoi familiari). E avrà pure cercato di ottenere anche dei dipinti del Rubens e del Brueghel presenti a Milano. Sappiamo infatti che buona parte dei dipinti fiamminghi presenti nelle collezioni spagnole

---

<sup>730</sup> BORROMEO, *Musaeum*, cit., 1625, p. 4, ed. latina e tr. it. in *Musaeum. La Pinacoteca*, cit., (1625) 1997, p. 6 e tr. it. p. 7: “*Per essere sinceri, non ci siamo proposti di descrivere in questo testo tutti i capolavori di pittura o di scultura conservati nel nostro museo, ma piuttosto di esaminarne con cura soltanto alcuni particolarmente degni di nota [...]*”.

<sup>731</sup> Cfr. FRANCESCO BELLATI, *Serie de' governatori di Milano Dall'anno 1535. al 1776. Con istoriche annotazioni [...]* Si aggiunge il catalogo dei Gran-Cancellieri, e de' Consultori del Governo, Milano, 1776, pp. 12-13; FRANCO ARESE, *Le supreme cariche del Ducato di Milano*, in “Archivio storico lombardo”, 9, 1970, pp. 78, 131; e, in particolare, PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés*, cit., (2008) 2010, I, 2010, pp. 283-301. Per il collezionismo dei governatori spagnoli durante il periodo di Federico Borromeo, si veda ODETTE D'ALBO, *Il collezionismo dei governatori spagnoli a Milano durante l'episcopato di Federico Borromeo: alcune aperture*, 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. 287-312.

provenivano proprio dalle collezioni milanesi<sup>732</sup>. Non è quindi escluso che il marchese Leganés possa aver avuto dei contatti con lo stesso cardinale Borromeo o con alcuni membri della sua famiglia (che forse, come si è ipotizzato, potevano essere entrati in possesso di tale quadro) anche negli anni precedenti l'inizio della sua carica di governatore a Milano e che quindi sia appunto riuscito a ottenere la *Madonna della ghirlanda* prima del 1630.

Particolarmente significativo è il fatto che alcuni documenti testimoniano che due nipoti del cardinale Borromeo furono al servizio proprio del governatore Leganés. Sono indizi che farebbero appunto pensare che, probabilmente, il marchese ebbe contatti con loro anche prima di diventare governatore di Milano nel 1635. I nipoti in questione sono il conte Carlo III Borromeo (1586-1652) e suo fratello minore conte Giulio Cesare III Borromeo (1593-1638). Manca il primogenito Giovanni VI Borromeo (1584-1613) poiché egli, come si è già detto parlando della sua commissione al Brueghel del *Paradiso*, era morto nel 1613 (fig. 72). Il “*Conde Carlos Borromeo Cavallero Milanes*” fu inviato in missione a Venezia nel giugno del 1634 come ambasciatore per conto del cardinale infante Ferdinando d’Austria, governatore di Milano dal maggio del 1633 alla metà del 1634 (il quale, assieme al Leganés, nell’autunno-estate del 1634 si stava recando da Madrid a Milano e poi a Bruxelles)<sup>733</sup>. Per tale incarico venne prevista la somma di 4.000 scudi: “*al trovar forma di provedere quattro mille scuti da Lire 6. l’uno per la spesa nell’Ambasciata, che deve far à Venezia il Conte Carlo Borromeo, con la quale [relazione] ci dite, che per esser stato destinato da Sua Eminenza [...]*”. Sappiamo pure che il conte viaggiò “*da Pavia a Venetia col Bucintorio dell’Illustrissimo Signor Marchese Enzo Bentivogli*”<sup>734</sup>. Questo ruolo di ambasciatore gli fu poi confermato anche dallo stesso marchese di Leganés il 2 aprile 1636, cioè durante il periodo in cui egli fu di nuovo in carica come governatore di Milano<sup>735</sup>. Lo stesso Rivola nella sua vita dedicata al cardinale Federico così scrisse parlando proprio del conte Carlo Borromeo:

---

<sup>732</sup> PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés*, cit., (2008) 2010, p. 307, il quale scrive: “*La relación entre ambos territorios de la monarquía hispánica fue vital, como veremos en el desarrollo del coleccionismo lombardo del siglo XVII, donde la presencia de pintura flamenca era abundantísima, debiendo suponerse que a través de Milán ingresaba en España la gran mayoría de la pintura que se importaba desde Flandes.*”.

<sup>733</sup> BNM, Ms 9770, DOMINGO DE URQUIZU, *Relacion de la salida de Madrid, del Señor Don Diego felipez de guzman, Marques de Leganes [...]*, 1634, f. 10v; e ASMi, *Potenze estere*, 221, ff. n.n. (dove si trova un gran numero di carte relative ai pagamenti richiesti dal conte Carlo per il suo ruolo di ambasciatore); cfr. PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés*, cit., (2008) 2010, I, pp. 56, 269-270. Per Ferdinando d’Austria come governatore di Milano, cfr. BELLATI, *Serie de’ governatori di Milano*, cit., 1776, p. 12; ARESE, *Le supreme cariche*, cit., 1970, pp. 78, 122.

<sup>734</sup> ASMi, *Atti di Governo. Potenze estere post 1535*, 221, rispettivamente f. n.n., 29 novembre 1634, e f. n.n. per i pagamenti del 6 febbraio 1635 a Venezia.

<sup>735</sup> Cfr. PÉREZ PRECIADO, *El marqués de Leganés*, cit., (2008) 2010, I, pp. 269-270.



*ed il sapere del Cardinal Federico; e tutti e tre sono figliuoli del fù Conte Carlo, della nobiltà, e prudenza del quale fece tanta stima il serenissimo Ferdinando Cardinal' Infante di Spagna, mentre nell'anno 1633 si ritrouaua in Milano per andar nella Fiandra, ch'egli, essendo dalla Serenissima Repubblica di Vinetia per via d'Ambasciadore con pompa degna così di quella Signoria, come della sua Real' Altezza salutato, e disegnano di risaltarla con altrettanto pomposa dimostrazione, scelse lui per vno de più ragguardevoli Cauallieri della Città, e lo destinò a questa ambascieria, alla qual poi soddisfece con quella magnificenza, che gli conueniuu*<sup>736</sup>.

Invece il fratello Giulio Cesare (che, come abbiamo visto, aveva ricevuto in donazione dallo zio Federico non pochi quadri) nel 1638 fece parte del seguito del marchese Leganés come capo di un “tercio” di fanteria nella controffensiva spagnola che permise di conquistare Vercelli. Ed è proprio durante questa impresa militare che lo stesso Giulio Cesare morì<sup>737</sup>.

Quindi, per concludere, o c'è stato, forse in maniera tortuosa, il passaggio da Milano a Madrid della *Madonna della ghirlanda* attraverso il marchese Leganés, come ho cercato qui di argomentare in base alle poche notizie documentarie giunte sino a noi, oppure occorrerebbe dedurre, come ha fatto in particolare il Pérez Preciado, che il quadro del Prado sia una versione ‘simile’ al dipinto descritto da Jan Brueghel nelle lettere del 1621-1622, e che quest'ultimo sia ora disperso. Si tratta comunque, ovviamente, ancora di supposizioni, che potranno essere avvalorate o smentite da futuri eventuali ritrovamenti archivistici i quali potrebbero così chiarire una questione che, bisogna ammettere, è effettivamente molto intricata. Ma una cosa mi sembra sicura: non si può continuare a considerare la *Madonna col Bambino e angelo in una ghirlanda di fiori* del Louvre come quella descritta nelle lettere del 1621-1622. Anzi, questa supposizione del tutto infondata contribuisce, di fatto, a limitare in qualche modo la possibilità di cercare altre ipotesi per l'identificazione della *Madonna della ghirlanda* dipinta nel 1621 da Jan Brueghel e da Pieter Paul Rubens per il cardinale Borromeo.

---

<sup>736</sup> RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, cit., 1656, p. 8.

<sup>737</sup> Cfr. GALEAZZO GUALDO PRIORATO, *Vite, et azioni di personaggi militari, e politici*, Wien, 1674, pp. n.n. (informazione inserita nella “*Vita et attioni del Conte Giouanni Borromeo*”); VALERIO CASTRONOVO, *Borromeo, Giulio Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1971, XIII, p. 59 (per la citazione).